

КИНО

В

МЕНЯЮЩЕМСЯ

МИРЕ

СБОРНИК

СТАТЕЙ

К ГОДУ КИНО В РОССИИ

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



Коллектив авторов

**Кино в меняющемся
мире. Часть вторая**

«Издательские решения»

авторов К.

Кино в меняющемся мире. Часть вторая / К. авторов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-834253-0

«Кино в меняющемся мире» — книга размышлений о значимых вехах истории киноискусства, оказавшегося любимым детищем XX века и, одновременно, заложником изменений, начавшихся тогда и продолжающихся до сих пор. Вопросы эстетики и этики в кино неотделимы от истории технологий и логики социокультурного развития общества. На страницах сборника, подготовленного сотрудниками сектора Медийных искусств ГИИ, прошлое вступает в диалог с настоящим, намечены контуры будущего, которое немыслимо без кино.

ISBN 978-5-44-834253-0

© авторов К.
© Издательские решения

Содержание

Редакторское введение	7
III. Размышления на полях	9
Екатерина Сальникова	9
Александра Василькова	38
Людмила Сараскина	50
Анна Новикова, Ярослав Туров	99
Дарья Журкова	116
Мария Каманкина	142

Кино в меняющемся мире

Часть вторая

Редактор, корректор Кристина Гизатулина

Редактор Дарья Журкова

Редактор Игорь Осипов

Редактор, бильд-редактор Кристина Земель

Редактор, бильд-редактор Лазарина Кучменова

Бильд-редактор, дизайнер обложки Юрий Токмаш

Ответственный за юридическое сопровождение Диана Пириева

ISBN 978-5-4483-4253-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero



Фото: Андрей Уродов

« [Возможности кино] заключаются в его уникальной способности выразить волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью»

Ганс Абель

Редакторское введение

Сборник статей **«Кино в меняющемся мире»** его авторы, сотрудники Государственного института искусствознания, изначально предполагали выпустить в 2016 году, который в России идет под знаком «Года кино». Мы не могли не присоединиться к данной идее – и выпускаем в свет этот сборник, чтобы каждый читатель смог найти в нем интересное именно ему и открыть мир кинематографа для себя с новой стороны.

Все авторы сборника являются не только учеными, но и практиками, увлеченными, помимо кино, каждый своей сферой (подробно о каждом авторе вы сможете прочитать во вступлении перед их статьями). Когда авторы прислали нам свои материалы, мы поняли, что одной книжки будет недостаточно. Именно по этой причине сборник разделен на две части по тематическо-временному принципу.

В первой части мы уже рассказали о кинематографе через призму ключевых моментов отечественной истории, а также рассмотрели становление отечественного и мирового кинотворчества.

Во вторую часть, которую вы сейчас открыли, вошли шесть статей, посвященных современному (в том или ином понимании) кино.

Так, в статье Екатерины Сальниковой **«Жизнь кинокамеры: эволюция мифа»** описывается развитие (в широком смысле) главной составляющей производства кино – камеры, которая на экране может обозначать свое присутствие самыми разными способами. Автор выделяет ряд этапов (от зарождения до современности) и на основе подобранных кино-примеров раскрывает различные роли и смыслы камеры в искусстве, которое она создает.

В статье **«Новые формы и смыслы в современной отечественной анимации»** Александра Василькова переносит нас от съемок реальных людей к работе аниматоров, рассказывая со стороны не только теоретика, но и практика (автор является художником по куклам) о любимых как детьми, так и взрослыми мультфильмах.

Следующие две статьи посвящены взгляду на кино через призму литературы.

Людмила Сараскина рассматривает в **«Фантоме раскаяния Родиона Раскольникова в киноадаптациях романа Достоевского „Преступление и наказание“** всю историю переложения великого произведения на киноленту, начиная с немого кино и заканчивая адаптациями 2000-х. Анализируя разные подходы (прямую экранизацию и переложение сюжета, идеи), исследователь ставит вопрос о том, возможна ли «адекватная» экранизация знаменитого романа. Помимо этого, автор показывает, почему этот роман и его сюжет не теряет, а только наращивает свою популярность.

Следующая статья **«Экранизация как „открытое произведение“: от романа к сериалу»** Анны Новиковой и Ярослава Турова опирается на другой не менее востребованный в экранизациях русский роман «Война и мир». Авторы рассказывают про принципы построения сериальных композиций на литературной основе на примере оscarоносной экранизации Сергея Бондарчука и современной «бибисишной».

От литературы мы переходим к пластическому искусству – танцу, а точнее, как оно было представлено в кинематографе времен «перестройки». Дарья Журкова в статье **«Танцевальный угар в отечественном кино 1980-х годов»** на примере множества фильмов рассматривает изменения, которые происходили в то переломное время в обществе, и как они проявлялись через танцы и музыку. Помимо этого, в статье обозначается семантическая составляющая танцев в построении киноисторий.

В заключительной статье всего сборника **«Кинофильм и видеоигра: сравнительный анализ двух видов экранного искусства»** Мария Каманкина повествует о развитии видеоигр

и влиянии на них кино. Исследователь, показав эволюцию «младшего брата», выясняет, что и сам кинематограф черпает множество идей из видеоигр.

Таким образом, мы видим, что изучение кинематографа не останавливается только на идее и сюжетах фильма. Оно выходит далеко за рамки одного вида искусства, а значит, всегда будет увлекательным и интересным каждому.

За помощь в создании этой книги мы благодарим Анну Новикову, Дарью Журкову (они также являются авторами, материалы которых представлены во второй части) и Юлию Бернштейн за консультацию в сфере авторских прав.

Приятного чтения!

III. Размышления на полях

Екатерина Сальникова

•

Жизнь кинокамеры: эволюция мифа



Сальникова Екатерина Викторовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ.

Об авторе

Монографии: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы», «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты», «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века».

Сфера интересов: эстетика и антропология медиа, визуальные искусства, история советской культуры.

«Поход в кино – раньше был всегда событием, почти приключением. В детстве металась среди толпы, пытаюсь найти десять недостающих мне копеек, чтобы купить билет на американских „Викингов“. Стояла три часа под дождем, чтобы попасть на „Частный детектив“ с Бельмондо. В перестроечное время бесконечно толкалась в очередях или прорывалась без билетов на Феллини, Бергмана, Феррери, Бертолуччи, Тарковского. Пролезала через служебные ходы какого-то ДК, чтобы втиснуться на „Астенический синдром“ Киры Муратовой и ехала в ужасную глухомань, чтобы посмотреть „Ступень“ Рехвиашвили. В начале 2000-х умирала на фестивалях, смотря по пять-шесть фильмов в день. Похудела на три килограмма за пять дней фестиваля архивного кино в Белых Столбах,

просиживая перед экраном с утра до глубокой ночи. И не важно, высоко элитарное, авторское кино ты смотришь или массовое, „попсовое“. Кино привносит в нашу жизнь то, чего нам не хватает».

Ключевые слова: #киноглаз #кинокамера #технология #документальность #реальность #цифровое кино #телевидение #3D #телоглаз #Догма 95

Искусство кино овладевает возможностями создания иллюзий реальности в такой степени, которая не доступна другим искусствам. Вместе с тем кинематограф удовлетворяет потребности человека новейшей эры быть всегда на непреодолимом расстоянии от наблюдаемой художественной реальности – и тем самым восполнять отсутствие свободы от реальности внехудожественной, доподлинной, в тесных и далеко не дружественных объятиях которой проводит свою жизнь любой смертный. Кинематограф (а вслед за ним телевидение и компьютерные технологии) оказывается умелым создателем иллюзорных пластических образов, иллюзорной пластической материи, которая удовлетворяет нарастающую потребность человека-зрителя в некоем особом внетактильном взаимодействии, в умоглядных переживаниях контакта с различными пространствами, средами, фактурами. К отображению действительности кино подмешивает фантомную реальность, способную зримо воплощать наши идеалы и фобии.

В XX и уж тем более в XXI веках физическое восприятие реальности в режиме повседневной цивилизованной жизни становится более скудным, излишне комфортным, сглаженным и предсказуемым. Человек меньше занимается физическим трудом и, соответственно, часто даже не подозревает о некоторых физических свойствах предметов или явлений природного мира. Он меньше соприкасается с неприятным, придумывает резиновые перчатки, маски, полиэтиленовые шапочки, кучу бытовой техники, взаимодействующей с вещами вместо него. Человек меньше взаимодействует с дикой и даже цивилизованной природой, стараясь защититься от ее невзгод и оставить себя в доступе лишь для светлых ее сторон. Культ безопасности и комфорта, тактильной изоляции от неприятного, делает физико-осязательное бытие в лоне цивилизации несколько постным, односторонним. Разнообразие же визуального опыта неуклонно растет.

Трудно найти нечто такое, что не могло бы отобразить кино. Оно ведет нас по огромным пространствам, позволяет увидеть океанические глубины и космические просторы, мельчайшие движения, неистовство действия, преображения самых удивительных и недостижимых для лицезрения в реальности метаморфоз. Особо кинематограф интересуется динамичными материальными массами, некими монолитными, хотя и внутренне многосоставными объемами, текущими сквозь кадр, передвигающимися через кадр.

Наличие внятных, крупных объемов придает кадру формальную наполненность, подобно пенящемуся у краев бокалу, который смотрится гораздо лучше, нежели пустой или почти пустой бокал. Наполненное – более гармоничное, создающее иллюзию жизненной активности, обжитости кадра. С этой изначально гармоничной динамикой работает Андрей Тарковский, долго показывая разливающееся молоко, растекающееся во все стороны, словно растущее и готовое объять бесконечность, побуждая задумываться и о сущности конечного.

Кино акцентирует все формы внешней динамики, гарантирующей пространственный захват территории кадров. Зритель при этом может переживать саму скорость как некое энергетическое тело, имеющее пластику того или иного транспортного средства, лошади, запряженной кареты, поезда, автомобиля, фургона, моторной лодки, вертолета, воздушного шара, космического корабля и т. д.

Или же кадр щедро заполняется густым дымом, клубящимися огненными массами, потоками ливней. Дожди в кино идут более плотной стеной и, кажется, сами капли воды тяжелее, нежели в реальности. А огонь подобен конвульсиям некоего полыхающего орга-

низма. Кино будто маниакально пишет картину «Дождь, пар и скорость», только в отличие от Уильяма Тернера оно заинтересовано более в уплотнении фактуры стихий, в воплощении бесплотного, в создании иллюзии вещного объема, пребывающего в бесконечном становлении. Нередко экранная реальность создает пластические формы того, что невозможно пережить и испробовать в жизни в непосредственном контакте, с чем нельзя соприкоснуться или, напротив, соприкосновение – это опасно и мучительно. Кино же показывает грозные стихии как прежде всего визуальную жизнь пластической формы, приглушая даже умозрительное понимание ее реальных свойств.

Иного рода массой, чудесно избавляющей от пустоты, является гигантская толпа, бескрайняя многофигурная масса людская, образы которой регулярно появляются в самых разных картинах немого периода. Толпа предстает то как гигантское хтоническое тело, то как стройная цепочка процессии, бесконечно движущаяся в одном направлении, а потому уподобляющая кадр воротам, арке, некоему перевалочному пространству, ведущему в закадровую реальность, помогая смириться с разомкнутостью и необозримостью отображаемого мира.

Объекты повышенной пластической выразительности обожаемы кинематографом во всей их самоценности и неотягченности сложными семантическими напластованиями (что не исключает наличия таковых). Так что скрупулезные выяснения Михаилом Ямпольским причин, по которым Дэвиду Уорку Гриффиту в «Нетерпимости» (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) очень хотелось ввести статуи слонов в эпизоды линии Вавилона¹, и весьма содержательны, и в то же время несколько излишни.



«Нетерпимость», 1916. Авторы: режиссер и сценарист Дэвид Уорк Гриффит; сценаристы Анита Лус, Хетти Грэй Бэйкер, Тод Браунинг, Мэри Х. О'Коннор, Фрэнк Э. Вудс, Уолт Уитман; композитор Карл Дэвис, Джозеф Карл Брейл, Феликс Гюнтер

Вернее, каким бы насыщенным не было смысловое поле, связанное с мотивом слона, не оно служит для кино главной мотивацией приверженности этому мотиву, а сам эстетизм формы данного животного, усиливающий и выразительность всего, что будет показано рядом со слонем, вокруг слона, в соотношении со слонем.

Большие животные вообще входят в число любимых кинематографом объектов повышенной пластической выразительности – наряду со статуями, манекенами, монстрами, занятыми предметами и замысловатыми механизмами, само движение вокруг которых

¹ Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность кинематографа. М.: РИК Культура. 1993.

может стать долгим процессом узнавания особенностей формы, как бы ее визуальным осязанием.

Но кто или, вернее, какая сила творит сию иллюзорно-пластическую картину мира, производит столь активную селекцию запечатлеваемых форм и столь властно разворачивает их композиции во времени?

В данной статье мы рассмотрим основные фазы трансформаций, которые претерпевает эстетика запечатления, в той ее составляющей, которая во многом связана с техническими параметрами кинематографа. Но, забегая вперед, отметим, что сами технические параметры кино сращены с мифологическим сознанием: их работа представляет скорее поэтику, нежели «технику» ремесла.

Подразумеваемая пластика киноглаза

Кинематерия столь многообразна и динамична благодаря особой пластике самого киноглаза – в большинстве случаев невидимого, но подразумеваемого субъекта запечатления-отображения картины мира. Рефлексия о сущности и пластике киноглаза имперсональна, перманентна, заряжена готовностью к вечному отсутствию определенных и окончательных выводов и определений.

Термин «киноглаз» (Кино-Глаз) родился в теоретических работах Дзиги Вертова, однако воплотил не только его индивидуальное, глубоко авторское понимание кино, но ухватил и некую объективную данность.

«... Я Кино-Глаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении...»²



«Человек с киноаппаратом», 1929. Автор: режиссер и сценарист Дзига Вертов

Самоотожествление себя-режиссера с оператором и камерой весьма показательно – видение одухотворено и насыщено волевыми импульсами. Однако никаких видимых признаков механического начала, очевидных со стороны, в таком видении нет. Восприятие же мира может быть и свежим, оригинальным, и отсылающим к старинным архетипическим мотивам. И сам киноглаз, если выйти за пределы культа машины 1920-х годов, тоже есть часть архетипического.

Функция показа отображаемой реальности, которую берет на себя техника кино вместе с управляющим ею человеком, произвольно связывается в нашем сознании со способностью именно зримо восприятия, видения. Технический аппарат и его активатор неразрывны, их взаимодействие не читается как дуализм, конфликт или хотя бы двусоставная система. Наоборот, они сливаются в некое единое существо – человек плюс нечто его дополняющее, сообщающее те возможности, которых нет у человека неоснащенного. К тому же

² Вертов Д. Киноки. Переворот. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр. 2008. Т.2. С. 40—41.

видеть может лишь некто живой – тот, у кого есть особый глаз, именно глаз в единственном числе, ассоциирующийся со строением киноаппарата. Но глаз, по человеческой логике, должен быть частью некоего организма, в свою очередь, обладающего некоей формой и принципами движения – пластическими свойствами.

Так какова же пластика и статус организма киноглаза? Вернее, как может мыслиться эта пластика? Ведь пластическое в данном случае именно мыслится, полагается, интуитивно представляется и «нащупывается» потенциальным зрителем, вернее даже, зрительским сознанием и подсознанием. Человеческое зрение, воспринимающее фильм, получает такую многосложную и разнообразную пищу, что начинает в какой-то степени замещать функции тактильного восприятия, обоняния, слуха, начинает работать как осязательный инструмент, чутко прислушивающийся к тем ощущениям, которые вызывает опосредованное общение с субъектом кинозапечатления.

То, что киноглаз именно один и мощный, придает ему некоторое гипотетическое родство с циклопом. Характер дикого, не знающего законов, циклопа обнаруживается в тотальной экспансии киноглаза, не признающей никаких границ и правовых ограничений. Пластика зрелого киноглаза – пластика тотального визуального мировзятия. Свободное передвижение киноглаза определяется его волей к наблюдению, запечатлению, визуальному публикациию.

Киноглазу не интересно ориентироваться на границы возможностей человеческого начала, иногда именуемые «здравым смыслом». Поэтому он заставляет мир перемоделироваться в соответствии с его миропониманием, родственным хтоническим стихиям. Персонажи на экране обнаруживают удивительную живучесть тогда, когда это необходимо киноглазу, вопреки всем доводам здравого смысла. Так происходит, к примеру, в «Выжившем» (The Revenant, 2015), герой которого запросто плывет в ледяной реке, и тяжелая намокающая шуба не тянет его ко дну. Он падает со всего маха с горы и напарывается на огромную ель, но это не приводит даже к переломам. Во множестве картин персонажи остаются живы в совершенно несовместимых с человеческими возможностями обстоятельствах или очень долго умирают, ровно в том ритме, который предпочитает киноглаз. Его воля – закон, и закон наполовину жестокий, наполовину нелепый и даже наивный, стоит нам лишь стряхнуть с себя морок киноусловности и вспомнить о наличии «реальной реальности» за пределами экрана.

Однако вместе с наивным и жестоким взглядом на мир кино дарит зрителю слишком много приятных потрясений, мечтаемых переживаний – и таких переживаний, о которых мы даже не могли помыслить. Мифология циклопического невольно синтезируется с мифом о невидимости прекрасного божества, контакт с которым дарует человеку нечто уникальное. Сверхчеловеческий киноглаз странным образом бестелесен, его тело во всяком случае никак напрямую себя не обнаруживает и не мешает ему то и дело мгновенно переноситься из одного места действия в другое, проходить сквозь замочные скважины и стены, лететь над горами и легко передвигаться под водой, под землей, в вакууме и где угодно, в любых средах и мирах.

Мы прислушиваемся к своим ощущениям от невидимого киноглаза, как бы выступая в роли Психеи, которая может лишь догадываться и представлять своего невидимого супруга. Сама данная ситуация подразумевает погруженность зрителя в процесс открытия особого и, в идеале, нового мира, каким является кинопроизведение, или же такого мира, в который мы готовы погружаться еще и еще раз, не утрачивая счастье его восприятия. Это процесс, в котором невидимый, но властный киноглаз активно формирует умозрительные переживания зрителя, определяет правила и ритмы движения по запечатленному миру, как и практически все свойства этого нового экранного мира.

Конечно, авторский голос в литературном повествовании тоже мог выполнять функции, аналогичные функциям киноглаза. Однако литература представляет более умозрительную условную реальность, сплошь сотканную из знаков, полностью оторванных от эмпирического начала. Кинематограф же претендует на большую иллюзийность своей условной реальности, представляющей уже готовые «живые картины».

Вовлеченный в процесс познания и переживания зритель получает экстраординарные ощущения, невозможные вне деятельности киноглаза. Во всем этом кроется латентный дистанционный эротизм, который основан на изначальном и абсолютном доминировании воли киноглаза, ведущего зрителя по визуальному пространству страданий и наслаждений, включающих страх, отвращение, гнев, умиление, изумление, предвкушение, экстаз.

Невидимый и вездесущий киноглаз зрелого киноискусства, обретший абсолютную подвижность и ощущение безграничности собственных прав и возможностей, подобен прекрасному и могущественному сверхчеловеческому существу, божественному дарителю беспрецедентного опыта.

Синтезированная мифология циклопизма и невидимости, в своем развитии на протяжении десятилетий XX века образовала пластические абрисы киноэстетики, с помощью которой в принципе возможно создание самых разных картин по уровню содержательной глубины и художественности.

Такое кино мы видим благодаря божественно могущественному существу без зримой телесности, однако, судя по всему, наделенному прекрасным невидимым телом и влюбленному в пластическое формотворчество, как из бесплотного, так и из материального.

Но главными свойствами киноглаза являются не только обожание пластического фантомотворчества, не только вездесущее всесилие движения и не только стремление не быть выявленным, разоблаченным, схваченным и визуализированным, пусть даже и косвенно, с помощью направленного в камеру взгляда персонажа-актера. Карой за это было бы разрушение иллюзии достоверности происходящего в кадре, погруженности в переживание кино-материи как квинтэссенции безальтернативной реальности. Эта иллюзия тем более необходима, чем более далека от реалистичности реальность киноповествования.

Важным пластическим свойством божественного киноглаза с ранних лет жизни является его неуязвимость. К примеру, в «Падении Трои» (*La caduta di Troia*, 1910) Джованни Пастроне наивная аттракционность в духе ярмарочного кино – допустим, перенесение по воздуху Елены и Париса в Трою – соседствует со сценами битв, решенными в жизнеподобном духе.



«Падение Трои», 1911. Авторы: режиссер и сценарист Джованни Пастроне; режиссер Луиджи Борнетто; сценаристы, Гомер и Публий Вергилий Марон

В таких сценах нет ощущения сделанности кадра и искусственно сдерживаемого, эстетизированного движения. Воины в агрессивном аффекте бегут прямо «на зрителя», лишая спокойного комфорта наше наблюдение за экранной битвой. Подразумеваемое местонахождение киноглаза – в месиве сражения греков и троянцев. При наблюдении битвы изнутри самой ее гущи живому человеку вряд ли удалось бы выжить. А киноглазу, вероятно, это под силу, раз фильм продолжается. Киноглаз присутствует, свидетельствует, приобщает аудиторию к своему видению. Но не вмешивается в происходящее. А оно весьма драматично, если не ужасающе.

Принцип наблюдения киноглаза за бушующей реальностью несет в себе отголоски античного представления о богах, наблюдающих с Олимпа за распрями людей, что является для них естественным препровождением времени. Но если греческие боги многократно вмешивались в ход сражений и при этом бывали уязвлены и даже страдали от ран, нанесенных смертными, киноглаз выдерживает позицию прямого невмешательства и не терпит физических страданий.

При этом киноглаз далеко не всегда хранит эмоциональную нейтральность. Он, напротив, чаще всего заражает нас теми или иными настроениями, что подразумевает и наличие его собственных переживаний. Представляется напряжение мускулов его невидимого лица и эмоционально изменчивый взгляд, ожидающий каждой новой секунды жизни и умирания героев.

Также киноглаз может сколь угодно вмешиваться в события дистанционно, незримо управляя их ходом. Он как будто производит волевые внушения киноматерии, дарует счастливое везение и спасение своим любимым героям, гневно карает ненавистных и подстраивает нелепые комические ситуации для тех, кого желает осмеять или сделать любимыми посредством придания им забавных черт. Мы называем жанровостью чрезмерно очевидное, волевое и своевольное вмешательство сверхавторского начала в жизнь киноматерии и ее героев. Нас часто коробит излишняя жанровость в том числе потому, что в ней мы почти физически ощущаем невидимые, но мощные руки, производящие «лепку» формы киноматерии. В этой лепке мы прочитываем слишком мелкую суету и душевную слабость киноглаза, не способного дать событиям и лицам свободу стихийного развития, желающего всюду и всегда настаивать на своем и управлять судьбами, вместо того чтобы лишь созерцать и духовно переживать их.

В более зрелой киноматерии, лишенной явных признаков сверхавторской воли, ощущаются отголоски христианского понимания деятельности Бога, сотворившего мир и человека, однако с некоторых пор переставшего хронически руководить всем происходящим или вмешиваться в него, но наделившего смертных людей свободой воли. Grimаса скорби или печали, сомкнутые губы, вздохи в#дения-знания, стоическая решимость незримо идти с героями до конца прочитываются в пластических контурах лица такого киноглаза, мучительно сопresentствующего происходящим драмам и катастрофам.

Так или иначе, пластика традиционного киноглаза проистекает из его родства с мифопоэтическим пониманием сверхчеловеческого начала, формировавшимся в античности и в христианскую эру.

Разволшебствление киноглаза и открытая экранная форма

Однако экранные искусства живут в эпоху Новейшего времени, переосмысляющего сущность сверхчеловеческого начала и самого порыва к сверхчеловеческому, которое становится все более и более достигаемым. Согласно мифу научно-технического могущества, невидимость является не только вполне достижимым для человека свойством, но проклятием человека-ученого, человека-исследователя, то есть Человека Познающего. Это сво-

его рода кара за сверхчеловеческие амбиции, жажду опасных экспериментов, погружение в неведомое. Обратной стороной научно-технических прорывов оказываются страдания и вынужденное самопожертвование ученого, переставшего управлять стихией непознанного. В романе Герберта Уэллса «Человек-невидимка» (неоднократно экранизированном) герой утрачивал видимую пластику своего тела, но продолжал быть существом телесным, испытывающим холод и жару, боль и потребность в отдыхе. Однако невидимость тела отторгала героя от людей, обнаруживала несовместимость экспериментатора со зримым миром повседневности.

В середине XX века, параллельно с традиционной жизнью сверхчеловеческого магического киноглаза, начинается эпоха обнаружения и визуальной публикации процесса съемки – рождается телевидение с его культом документальности и работой камеры или человека с камерой в кадре. Документальность, как нам кажется, будет справедливо мыслить в качестве разновидности художественного кинематографа, а не противопоставлять ему всецело.



«Человек-невидимка», 1933. Авторы: режиссер Джеймс Уэйл; сценаристы Р. С. Шеррифф, Престон Стёрджес, Филип Вайли, Герберт Джордж Уэллс; композитор Хайнц Рёмхельд

В документальных опытах начала XX века, от фильмов братьев Люмьер до творчества Дзиги Вертова, Роберта Флаэрти и др., уже закладывались альтернативные традиции понимания киноглаза. Однако волна активного влияния документализма на пластическое киномышление стала заметно нарастать тогда, когда в массовый обиход вошло телевидение. Тогда документальное кино, телевизионные документальные жанры, делаясь стабильной составляющей визуальной повседневной культуры, начинали производить периодическую десакрализацию киноглаза.

Данный процесс воспринимался некоторыми кинематографистами как необходимая борьба с кризисом традиционной художественности кино. Позже адепт кинореформы, синтезирующий традиционную художественность с документальностью, с телевизионными формами, Питер Уоткинс напишет о том, что постоянное быстрое мелькание обрывочных фрагментов реальности под аккомпанемент звуковой атаки, образующих целое благодаря нарративу, начисто лишает зрителя возможности успевать думать, вопрошать и вообще быть на равных с фильмом³.

Кинематерия, даруемая нам посредством деятельности сакрального божественного киноглаза, являет собой абсолютно герметичную, замкнутую форму, или, как сказал бы Уот-

³ Watkins P. Notes on The Media Crisis. Режим обращения http://www.macba.cat/uploads/20100526/QP_23_Watkins.pdf
Дата обращения 12.08.2016.

кинс, «моноформу». Эта форма обращена внутрь себя самой, как будто не подозревая о наличии зрителей и действительности за пределами экрана, поскольку претендует на замещение реального мира. Ее пластика самодостаточна.

Визитной же карточкой документальных киносъемок и телевидения становятся кадры, закрываемые руками противников съемки и тем самым обнаруживающие наличие объектива камеры, реального материального предмета-аппарата, служащего визуальному запечатлению. Демонстрация в кадре агрессии, направленной на киноаппарат, как и деятельность на камеру, обращенность к аудитории посредством обращения к камере, моделируют особый режим визуального бытия в теперь уже разомкнутой экранной реальности. Она обращена к зрителю, апеллирует к большим аудиториям. Киноглаз, преобразуемый в телевизионный глаз, утрачивает божественную неприступность и неуязвимость, загадочную независимость, сверхчеловеческую свободу, но обнаруживает свою встроенность в человеческую деятельность в реальном социуме.

Парадокс иллюзорной самодостаточности экранного мира при его моделировании техническими, отнюдь не сверхчеловеческими средствами, увлекает кинематограф второй половины XX века. На фоне развития телевидения нарастают рефлексии о возможностях размыкания пластически замкнутой и самодостаточной киноматерии. Ее качества откровенно обсуждаются и обыгрываются в кадре.

Так, в «Пурпурной розе Каира» (The Purple Rose of Cairo, 1985) Вуди Аллена рефлексии подверглось само соотношение суровой социальной действительности и идеализированной кинореальности, а также моделировалась фантастическая ситуация диффузии двух миров. Персонаж фильма отслаивался от экрана и даже от актера, его играющего, и выходил в настоящую Америку эпохи великой депрессии. Несчастливая девушка, работавшая в забегаловке, попадала в экранное пространство и отмечала его специфику, буквально пробуя ее на вкус, – шампанское в бокалах экранного мира оказывалось лимонадом.



«Пурпурная роза Каира», 1985. Авторы: режиссер и сценарист Вуди Аллен; композитор Дик Хаймен

Прочие экранные персонажи разворачивались фронтально к залу и переругивались со зрителями и дельцами кинопроката из-за невозможности воспроизведения сюжета, заданного сценарием. А реальная девушка между тем целовалась с киногероем, объясняющим ей в любви.

Вуди Аллен создавал сюжетные обстоятельства возникновения транзитной зоны, пластической возможности перехода «туда и обратно», предшествуя более поздним сюжетам о фланировании персонажей между экранной или виртуальной реальностью и достоверной действительностью. Такие сюжеты не разрушают традиции сверхчеловеческого бытия киноглаза, но создают дискуссионное поле, допускающее другие формы бытия киноглаза, а также подвергают рефлексии переходность и двоемирие.

При этом статус киноматерии изменяется или, во всяком случае, утрачивает иллюзорную необсуждаемую ясность. В процессе внутрикадровых дискуссий о сущности кинореальности и реальной реальности обе они «ощупываются» посредством их мысленного сопоставления, наблюдения, а иногда и прямого физического воздействия персонажей. Происходит демонстративная перекодировка реального и условного по принципу «это не трубка»⁴.

Особенно драматична эта многократная перекодировка в картине Анжея Вайды «Все на продажу» (*Wszystko na przedaz*, 1968). Актриса отчаянно мечется на богемной вечеринке, переживая исчезновение мужа, наконец обращается к режиссеру с бессвязным монологом. Помощник режиссера в это время сидит в шкафу, подслушивает и записывает разговор, а потом начинает уговаривать режиссера вставить его в фильм. Позже, когда начнутся съемки нового фильма, будет полностью повторен эпизод, в котором три женщины – жена, бывшая любовница и мимолетная знакомая главного героя, актера, – бегут по шпалам к месту катастрофы, где работают медэксперты. Только недавно таковы были реальные события – и вот уже это очередной дубль на съемочной площадке.

Внешний вид событий и даже лиц, вроде бы, тот же самый, однако передает ли он пресловутую правду жизни? Придает ли он большую достоверность киноматерии? Пластика киноматерии оказывается обманчивой, неидентифицируемой, многократно зависимой от наших штампов восприятия, повествовательных клише, ремесла съемки. Вайда ощущает бессмысленность погони за реальностью с помощью поиска максимально иллюзорной, максимально реалистической фактуры, улавливания и повторения отдельных жестов, реплик, даже целых мизансцен и ситуаций. Внешняя реалистичность, пластическое воспроизведение реальности «один в один» вызывает недоверие. Копирование заведомо означает фальшь. Включается мотив бессилия физического зрения, фактической слепоты человека, верящего лишь во внешние, материальные, пластически воспроизводимые параметры жизненной правды⁵. Не пластика жизнеподобной формы, а что-то совсем другое отвечает за правду в кадре. И вот этого-то «другого» нет у режиссера и всей съемочной группы.

Вторая половина XX века ознаменована периодическими попытками навести мосты между сверхчеловеческим статусом киноглаза и его постбожественной ипостасью, актуальной для телевизионной эпохи. Эта линия включает финал «Царя Эдипа» (*Edipo re*, 1967) Пьера Паоло Пазолини и многочисленные мотивы телевидения в картинах Федерико Феллини, экспериментальный документализм ВВС, в том числе ранние картины Кена Лоуча и творчество Уоткинса, уже цитированного выше адепта десакрализованного киноглаза.

Поздний опыт Уоткинса «Коммуна (Париж, 1871)» (*La Commune (Paris 1871)*, 2000) вырастает из культа телевидения 1960—1970-х годов. Фильм предлагает по сути не столько реконструкцию событий 1871 года во Франции, сколько встречу современных людей с реконструированными переживаниями французов конца позапрошлого века, разделившихся на враждующие стороны в ходе гражданского конфликта. Снятая в искусственной среде телестудии, с костюмированными непрофессиональными актерами, «Коммуна» ста-

⁴ На картине художника-сюрреалиста Рене Магритта «Вероломство образов» (1928—29) была изображена курительная трубка с надписью под ней «Это не трубка». Так художник продвигал идею того, что на картинах демонстрируется не сам предмет, а лишь его образ.

⁵ Мотив слепоты, беспомощности физического зрения снова отсылает к античности, в частности, некоторым образом корреспондирует с действием «Царя Эдипа» Софокла. Эдип стремится узнать правду о причинах негодования богов, наславших мор на город. Долгое время он ведет расспросы, не осознавая, что сам является причиной бед, пока к нему не приводят слепого старца Тиресия, не обладающего физическим зрением, но несущего в себе истинное знание всей цепочки событий. Поиски достоверности киноматерии и правды об уникальности личности погибшего актера в «Все на продажу» чем-то аналогичны расследованию Эдипа. Однако внутренне прозреть в отличие от Эдипа героям Вайды не дано. Эту подлинную драму их творчества и их жизни видит лишь невидимый киноглаз, в то время как десакрализованная киноаппаратура в кадрах фильма – плоть от плоти мира внутренней слепоты творцов кино.

вит в центр двух журналистов, одетых в одежду конца XIX века, но с самыми настоящими микрофонами.



«Коммуна», 2000. Авторы: режиссер и сценарист Питер Уоткинс; сценарист Агат Блюйсен

«Народ» же кричит в камеру все, что он думает о правительстве и своих правах, ничуть не дивясь самой камере. Действует условное допущение существования телевидения в конце XIX века. Массовые сцены и интервью прерываются выпусками новостей «Версальского телевидения», в кадре возникает лощеный господин с галстуком-бабочкой... Весь этот абсурд не кажется абсурдом или пародией на документальность, поскольку режиссер задает тон святой веры в правомерность происходящего. Все средства хороши, если они способствуют постижению драмы исторического момента.

Правда киноповествования трактуется Уоткинсом не как иллюзорная достоверность, фактурная похожесть на историческую эпоху, но как искренность рефлексии, погружения в историческую ситуацию и отображение этого в кадре – ради углубления современного понимания прошлого, не замкнутого и завершенного, но во всех смыслах активно взаимодействующего с настоящим. Уоткинс строит свое произведение как симбиоз кино, телевидения и театра. Он делает зримым процесс моделирования экранной действительности, обнаруживая условность всего действия. Но он же создает сцены, такие как сцена обзора груды трупов после уличных боев, где доминирует переживание исторического прошлого как достоверной реальности, в которую киноглаз окунает нас магическим образом.

Учитывая концепцию открытой формы, воплощенную в монографии С. С. Ступина⁶, уместно назвать открытой экранной формой документальные киножанры и телевизионный тип экранной формы, в особенности с элементами интерактивности. Открытые экранные формы могут быть как сугубо массовыми и нехудожественными (например, новостные репортажи, телемосты, ток-шоу), так и относящимися к развлекательному искусству, например, телесериал Клода Бармы «Проклятые короли» (*Les Rois Maudits*, 1972), герои которого то и дело обращаются к зрителю, рассказывая о событиях французской истории. Открытая форма не препятствует появлению серьезного авторского искусства, такого как «Данте. Ад» (*A TV Dante. The Inferno. Cantos I – VIII*, 1989) или тетралогия «Чемоданы Тульса Лупера» (*The Tulse Luper Suitcases*, 2003—2004) Питера Гринуэя. Полиэкранные композиции Гринуэя зримо вопиют о доминанте авторской воли, моделирующей экранную форму, вторгающейся в бытие сочиненных героев и как бы курирующей их существование в кадре.

⁶ Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012.

Устные и письменные комментарии, добавление к традиционной жизнеподобной картинке всевозможных графиков, схем, рисунков, письменных фрагментов, титров, указывающих на личность комментирующего, – все это превращает киноматерию в авторское пост-телевидение. Оно одновременно созидает условную реальность и анализирует собственные образные модели, претендующие как на документальность, так и на повышенный эстетизм и философичность. Впрочем, и на просветительскую общедоступность, «разжеванность» символов, объясненность происхождения образов, что роднит подобные произведения с научно-популярным кино, хотя и не чуждо иронии по отношению к ним.

Если в «Чемоданах» есть элемент аналитического эссе-портрета, уместного в каком-нибудь журнале, слегка претендующем на интеллектуальность, то в «Данте» сильны признаки учебного фильма по истории культуры, стремящегося сделать произведение XIV века более понятным и близким современному восприятию. Гринуэй играет в функциональность тела экранного произведения, которое служит зрительскому вторжению в тот или иной закрытый и непонятный мир – якобы ради его аналитической деконструкции, нужной, в свою очередь, для освоения, постижения этого мира. В «Чемоданах» кадр мыслится корпусом, который необходимо вскрывать, распаковывать, а содержимое – как бы брать в руки, подносить ближе к глазам, вертеть и ощупывать.

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.

Складывается картинка, насыщенная всеми оттенками постмодернистской иронии, отрицающая все градации и антиномии. Противопоставление элитарного и массового, условного и жизнеподобного, психологизма и остранения здесь не работают. Гринуэй создает кино-теле-видео-вещь компьютерной эпохи.

Телевизионные приемы, как правило, ведут к размыканию закрытой формы, признанию прозрачности и звуковой проницаемости «четвертой стены», то есть экрана (что весьма актуально для прямого эфира, телемостов), а главное, откровенной ориентации реальности экранного мира на посясторонний мир зрителей.

Открытый режим бытия экранной формы подразумевает ее знание о «реальной реальности». Происходит умозрительная пластическая диффузия двух миров, подразумевается их пластическое сосуществование и внутренняя соотнесенность, эти процессы приводят к разгерметизации экранной реальности и замыканию всей актуальной для нас вселенной в некую двухчастную, но пластически целостную форму, объединяющую внеэкранное и экранное пространства, с прозрачной и аудиовизуально преодолимой перегородкой в виде самой плоскости экрана.

Десакрализованный киноглаз с его реальной пластикой человека и технического аппарата, чье присутствие обнаружено, показано в кадре, нередко отрефлексовано в экранном повествовании, не отменяет сакрального и невидимого киноглаза, который «видит и показывает» все происходящее. Два пластических кода существования киноглаза и, соответственно, экранной реальности могут объединяться в едином произведении, что мы классифицировали бы как гибридную (закрытую-открытую) экранную форму.

Особенно сильные эффекты возникают при объединении в кадре объектов повышенной пластической выразительности и образа разволшебственного обнаруженного киноглаза, как то происходит в «Человеке из мрамора» (Czlowiek z marmuru, 1976) Анжея Вайды. За сетчатой железной дверью лежит на полу запасника музея не слишком удачная скульптура, когда-то призванная увековечить трудовой подвиг рабочего Матеуша Биркута, позже

выпавшего из обоймы официально пропагандируемых персон. Чтобы успеть быстро про- извести нелегальную съемку, героиня садится верхом на скульптуру, отбирает у оператора тяжелую камеру и снимает, почти касаясь камерой лица изваяния. Фигура Биркута, запечатленного в каком-то неестественном, вымученном развороте, кажется вдвойне беспомощ- ной. Горизонтальное положение и предельно фамильярный, если не сказать, фривольный, «телесный» контакт с Агнешкой создают мизансцену почти глумления.



Агнешка (Кристина Янда), «Человек из мрамора», 1976. Авторы: режиссер Анджей Вайда; сценарист Александр Сцибор-Рыльский; композитор Анджей Кожиньский

Пластика мизансцены конфликтует с подлинным смыслом происходящего – героиня идет напролом, чтобы выяснить и опубликовать подлинную историю человека, превращен- ного в эффективный для власти миф и преданного забвению тогда, когда он перестал быть удобен и полезен.

Поза Агнешки инспирирована целью быстрого запечатления запретного «человека из мрамора» ради развенчания советского мифа, создания киноправды. Героиня выполняет роль штатива для камеры, производя не надругательство над советской святыней, но разру- шение инерционного пиетета к мифологизированному образу, как бы акцентируя в своей позе жажду прорваться к непарадной реальности. Лицо изваяния встречается с «лицом» киноглаза; в этой композиции проглядывает даже нечто геральдическое, что подчеркивает глобальный символизм ситуации. Камера и «человек из мрамора» смотрятся друг в друга как прошлое и настоящее, старый миф и новое орудие, способное служить любым целям. Лицом к лицу возможно и увидеть, и запечатлеть, почти ощупать материю и форму совет- ской мифологии.

В целом же героиня с камерой и советское изваяние, на котором она восседает, обра- зуют своего рода скульптурную группу, в которой «человек из мрамора» становится опо- рой и платформой для человека с киноаппаратом. Возникает единый контур, единый объем скульптуры, живого человека и технического аппарата, словно выражая идею пластической триады, сращенности этих составляющих в новое тело, а точнее организм новой эпохи, кото- рая основывается и опирается на изучение «тела истории».

Магическая фактура «цифры» и пластика компьютерной картинки

Итак, демонстративное постбожественное присутствие киноглаза становится одним из актуальных пластических и концептуальных решений. Но, как и все прочие решения, оно не универсально. Как часто бывает в истории культуры, на смену потребности акцентиро-

вать процессы десакрализации и разволшебствления приходит потребность в новых методах ресакрализации киноматерии.

На сей раз основным звеном новой сакрализации выступает фактура визуальной материи. Современность «отбита» от всего предшествующего периода технической экранной культуры посредством тотального распространения цифровых технологий.

Снятое на «цифре» кино обладает совершенно особой визуальной фактурой, которая воплощает единую духовно-медийную фактуру современного культурного пространства. Различные тела и среды, организмы и модели, динамические структуры и статичные композиции, события и лица связаны и повязаны этой фактурой.

Цифровое изображение являет собой новую стадию визуального иллюзионизма. Оно делает отображаемую реальность «вопиющей», особенно выразительной, визуально явственной. Цифровая реальность некоторым кажется более реальной, более непреложно существующей и очевидной в своей зримости, нежели обычный окружающий мир, не запечатлеваемый ни на какие носители. Цифровое изображение претендует на то, что оно более чем жизнеподобно, оно сверхжизнеподобно. И в этом его отклонение от жизнеподобия.

Цифровая «картинка» сообщает всему запечатлеваемому некое свечение изнутри, мир обретает свойства волшебного кристалла, в котором все предметы как бы более нематериальны или одухотворены (поскольку пронизаны светом), чем в реальном обыденном мире. А воздух более фактурен, физически ощутим и в нем как будто больше сопротивления любому вторжению со стороны – потому что это не просто пустота, но пустота, заполненная некоей цветосветовой субстанцией. В цветосветовой активности цифрового изображения есть некоторое сходство с витражом, цвета которого сияют и изображения оживают при прохождении сквозь них светового потока.

Миру «на цифре» словно возвращается магическое начало. В него уже не верят современные интеллектуально ориентированные люди. Но и они в подсознании часто мечтают о том, чтобы такое начало существовало. Мечтают и представители «безмолвствующего большинства», как выразился бы Арон Гуревич. Впрочем, это большинство уже перестало быть молчаливым, оно активно заполняет своим общением и самовыражением интернет, активно присутствует на ТВ, и бывает равнодушно к понятию веры и доверия к эстетической материи. Для такого зрителя актуальнее понятия «желание верить» и «потребность в том, чего нет». Такому зрителю не слишком важно, каков мир в реальности. Важно, что эта реальность не совпадает с их мечтами и желаниями.

Фабрика грез на то и фабрика, чтобы создавать все более и более фантастические и в то же время иллюзорно жизнеподобные грезы. То, что они созидаются вполне техническими рациональными методами, не отпугивает зрителя. Он совершенно не желает обманываться по поводу происхождения экранных иллюзий. Напротив, очень любит смотреть и на то, как эти иллюзии делаются, какова «кухня» современной киноматерии. Каждый успешный кинопроект включает создание документальных фильмов о работе над этим проектом. Зрителю показывают, как образ-результат складывается из суммы образных и технических составляющих живого актера, компьютерных ухищрений, декорационных уловок, случайностей на съемочной площадке и многого прочего. Согласно нынешним вкусам, это отнюдь не разоблачение подлинной сконструированности и абсолютной нереалистичности киноматерии, но лишь увлекательная экскурсия на «кухню» кинопроцесса, в святое святых кинофабрики, оснащенной новейшими технологиями. Ракурс взгляда из рабочего заэкранья (или предэкранья) как бы дополняет иллюзорную экранную картину мира, расширяя его контуры, но не девальвируя его основного, иллюзорного сегмента.

Если есть какие-то средства, чтобы воплощать мечтаемое и желаемое, то этими средствами следует пользоваться, так считает современное большинство. Цифровое изображе-

ние – из разряда подобных средств, возвращающих иллюзию волшебности отображаемым телам и пространствам.

«Цифра» в очередной раз активизирует те эффекты, которых достигала живопись Ренессанса, создавая сфумато. М. И. Сви́дерская, характеризуя творчество Леонардо, пишет:

«все большее значение приобретает оптика, а в сфере живописной практики внимание к эффектам света приводит к открытию „сфумато“ – особо нежной, прозрачной светотени, смягчающей границы предметов, снимающей основополагающее значение сильных контуров, на чем настаивал Альберти, и обеспечивающей не только впечатление выпуклости, округлости объемов, но и их связи с окружающим пространством, связи, уже не только и не столько геометрической, структурной, сколько оптической. Открытие „сфумато“ в своем последовательном развитии привело Леонардо к достижению, оказавшемуся основополагающим для всей живописи Нового времени и вообще для истории европейской визуальной культуры: к воссозданию средствами живописи эффекта единой оптической среды.»⁷

Свойства единой оптической среды обретает и мир, запечатленный на цифровое устройство.

Вместе с цифровым изображением и вместе с компьютерным моделированием визуальных движущихся образов экранная реальность обретает пластику несуществующего в природе мира или, точнее, миров, существ, явлений. Проблема заведомой нереалистичности, недокументальности цифрового кино особенно остро проявляется тогда, когда необходимо создавать образы доцифровых эпох, и в особенности тех, которые ассоциируются с абсолютно иной визуальной фактурой⁸. «На цифре» любой самый реалистический и внежанровый исторический фильм кажется скорее фэнтези. Военная тема ассоциируется во многом с черно-белой фотографией и черно-белым кино, в любом случае – с доцифровыми возможностями, поэтому опять же любая цифровая версия войн XX века кажется менее настоящей и реалистической, нежели нецифровая. По этим же причинам столь популярны всевозможные стилизации под нецветное кино в надежде нейтрализовать ощущение «слишком современной» реальности или «слишком свежего» вымысла. К киносюжетам о войнах нашего времени это уже не относится. Снятые на цифру brutальные виды современных локальных конфликтов воспринимаются вполне достоверными и, можно предположить, даже единственно достоверными. Будь они сняты на пленку, нас преследовало бы ощущение, что события происходят не «в наши дни».

У доцифрового черно-белого киноизображения есть некоторое сходство с цифровой картинкой. И то и другое заряжено пафосом идеализации мира и сообщения всем его составляющим некоего универсального свойства, общепроницающего единства фактуры. Только в черно-белом изображении эти эффекты ведут к своего рода аскезе, изъятию некоторых свойств реальных вещей – вместе с настоящим документальным цветом уходит какая-то часть веса, разницы фактур предметов, мир становится чуть бесплотнее и целостнее. Цифровое же изображение, наоборот, всем предметам готово в равной степени добавить света, внутреннего сияния. Но и оно до известной степени нейтрализует разницу фактур и материалов и опять же прочнее объединяет предметы с воздушно-пространственной средой, нежели цветное нецифровое изображение.

Получается, что и визуальная революция, связанная с появлением фотографии и кино, и нынешняя цифровая революция ознаменованы усилением оптического единства среды,

⁷ Сви́дерская М. И. Караваджо. Первый современный художник. Спб.: Дмитрий Буланин. 2001. С. 34.

⁸ Некоторые исследователи вообще склонны полагать, что понятие документа применимо лишь к доцифровому изображению на пленке. См.: Мариевская Н. Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция. 2015. С. 64.

отображаемой техническими средствами. Если посмотреть на историю экранных искусств с этого ракурса, то следует признать, что культура в состоянии выдержать очень краткий период доминирования изображения, иллюзорная фактура и пластика которого стремится быть «равной», полностью соответствующей и документально вторящей пластике окружающей реальности. Потребность в трансформациях иллюзорности без разрушения самой иллюзии реалистичности активизируется волнообразно. И сейчас мы переживаем своего рода восстание цифровой идеализации фактуры «картинки».

«Цифра» меняет взаимоотношения создателя картинки и самой картинке. Ни сам человек, ни окружающая людей действительность не обладают свойствами, которые проявляются в цифровом изображении. Возникает эффект жестуальной дистанционности творческого акта, эффект «скрытого звена» – преобразования реальности в цифровое изображение. Где это звено, в чем оно – не видно и не ощутимо для профанного восприятия. Художник творит непонятно как, аппараты действуют тоже непонятно как, а только мир, запечатлеваясь на цифровой носитель, насыщается чем-то, чего в нем нет или что невозможно разглядеть.

Доцифровые поколения техники были более ограничены в своих возможностях, чем природа с ее богатством форм, игрой фактур, света и тени. Цифра начинает что-то добавлять отображаемому миру, она вживляет в него мощное богатство зримой энергии – предметы дышат и, кажется, позволяют зрителю проникать внутрь, за границы своей поверхности, приоткрывая наблюдателю свое внутреннее сияние. Пространство в цифровом отображении предстает заполненным приглушенным свечением.

Цифровое изображение не знает по-настоящему, что такое пыль и грязь, если только это не густые цветные массы, обладающие декоративными качествами. Поэтому мир «на цифре» может выглядеть абсолютно стерильным, что бывает катастрофично для чувства достоверности происходящего, как в случае «Всадника по имени смерть» (2004) Карена Шахназарова, «Солнечного удара» (2013) Никиты Михалкова или «Тихого Дона» (2015) Сергея Урсуляка, где степь и ее обитатели подобны картинке из глянцевого журнала.

Не только кровь в обеих частях «Убить Билла» (Kill Bill: Vol.1, 2003, Kill Bill: Vol.2, 2004), но и кровавые рвотные массы, извергаемые друг на друга персонажами «Омерзительной восьмерки» (Hateful Eight, 2015) Квентина Тарантино, выглядят как чисто декоративные пятна, полученные в процессе игры нефигуративными формами, не способными вызывать ни ужаса, ни отвращения.



Беатрикс Киддо (Ума Турман), «Убить Билла», 2003. *Авторы: режиссер и сценарист Квентин Тарантино; сценарист Ума Турман; композитор RZA*

Не только цифровая фактура «повинна» в подобных эффектах, но и современное мироощущение, предпочитающее концентрироваться на визуальности и пластике явлений, приглушая все остальные формы восприятия и не желая переживать их полноценной материальности, их реальных физических свойств и всего спектра психофизических ассоциаций.

Но этот магический мир может жить только как экранное изображение. Создать нечто подобное в трехмерном пространстве с реальными вещами можно лишь в том случае, если создавать очень сложное постановочное освещение или делать предметы из особых материалов. И все равно – не будет свободы движения в таком пространстве, легкости и неощутимости управления созданными эффектами.

Скорее цифровое изображение выйдет в пространство зрителя, нежели наоборот. Собственно, эффекты 3D подразумевают именно выход изображения в «нашу» трехмерную среду, поскольку мы в экранную реальность точно не войдем. Изображение выводится в пространство, сопредельное экранной плоскости, в ту самую среду, где находятся зрители. Гигантские же экраны современных кинотеатров работают на эффект вовлеченности зрителя в пространство экранной реальности. И вот уже по залу летают кусочки пепла, в который превращается умирающая душа Волан-де-Морта. И вот уже мимо зрителя пролетают астероиды и космические корабли различных галактик. Зрителя почти задевают крылом кошмарные ящеры, прямо в глаза выпархивают бабочки и прочие насекомые, в голову летят осколки всевозможных взрывных устройств...

Наступает эпоха пластической эмансипации отдельного визуального образа от целостной внутрикадровой среды. Формируется транзитная зона иллюзорного близкого, как будто на грани возможного контакта, соприсутствия зрителя и отдельных визуальных образов. Они будто проходят сквозь зрителя или касаются его, вызывая потребность уворачиваться, сторониться, замирать, сжиматься, чтобы избежать прямого столкновения с фрагментами экранной реальности, вырвавшимися за пределы своего традиционного экранного пространства. В целом новейшие технологии разрабатывают иллюзии объединенной реальности, где пространственная непрерывность и достигаемость для визуальных образов гораздо важнее, нежели какая-либо сегментация.

Однако не стоит объяснять сегодняшнюю популярность 3D эффектов исключительно недавней революцией в сфере технических возможностей. Уже в 1970-е годы (а быть может, и раньше, но мы в данном случае пишем о том, что нам известно по собственному опыту) в СССР можно было свободно посмотреть так называемое стереокино, для восприятия которого зрителям выдавали специальные очки. Показывали, к примеру, фрукты, словно вываливающиеся в зрительный зал из экранной реальности. Показывали подводные глубины с плавающими рыбами и колышущимися океаническими растениями. Ощущение при этом было такое, словно мы сидим впритык к гигантскому пузатому аквариуму.

Нельзя сказать, что увиденное производило грандиозное впечатление – во многом потому, что ни одна внешняя форма, ни одно техническое усовершенствование не является самоценным вне разработки неких содержательных объемов, органично существующих, в данном случае, в симбиозе с фактурой визуального ряда. В 1970-х массовая культура в нашем обществе еще не доминировала, не была тотальным громоотводом и источником огромного спектра наслаждений. Не происходило синтеза стереоэффектов с увлекательностью драматургии остросюжетного, фантазийного, повышено зрелищного киноповествования. А в качестве автономного свойства фактуры киноизображения повышенная объемность, иллюзорная пластичность визуального ряда не так уж действенна.

В наши дни синтез найден. 3D эффекты используются прежде всего для усиления иллюзорного присутствия фантазийного киномира, для создания иллюзии зоны прямого тактильного контакта зрителя с фантастическими образами, возможно, вообще не существующими в трехмерном мире даже в качестве декораций, реквизита и загримированных актеров, но являющихся компьютерной картинкой. И пользуется это успехом у массового зрителя потому, что создает новейшую, иллюзорно все более «посюстороннюю» и все более «настоящую» вторую реальность, служащую душевному переключению индивида с обычного мира на мир внеобыденный, полный мечтаемых кажимостей.

Чем сложнее социальная действительность, чем более формализованными становятся многие жизненно необходимые акции, чем стремительнее развивается дистанционная деятельность, тем сильнее потребность человека в иллюзорной пластичности нематериального, потребность в «как бы пластической» досягаемости, расположенности к контакту чисто визуальной образной материи, фантомной объемности экранных миров.

Пластика внеэкранного динамического бытия образа провоцирует фантомное тактильное восприятие или предощущение возможного физического контакта с визуальным образом.

Определенный сорт зрителей чувствует дополнительное напряжение, другой – получает повод сетовать на аттракционность, которая мешает «нормально смотреть» фильм. Так или иначе, а 3D эффекты создают ситуацию пребывания зрителя перед недосыгаемым и невозможным.

Но даже без 3D эффектов цифровая визуальная материя часто предрасположена к синтезу фантастического с элементами натуралистического и реалистического видения мира. В современном кино утрачивается ощущение визуальных отличий между тем, что мы в принципе способны видеть обычным человеческим зрением, и тем, что мы не в состоянии видеть без особых технических устройств. Пули, вылетающие из оружейного дула, летящие в воздухе по особой траектории и внедряющиеся в тела и предметы. Микрочипы, имплантированные в органическую материю живых людей и взаимодействующие с кровеносными сосудами, внутренними органами, с мозгом. Движение сквозь зрачок героя внутрь его черепной коробки, похожее на стремительное преодоление кровавых запутанных подземелий и тоннелей. Одним словом, цифровая реальность вкупе с компьютерными ухищрениями создает новую мифологию абсолютной пластической досягаемости для киноглаза – и с его помощью для зрителя – внутреннего строения живой и неживой материи, а также динамики ее процессов. По сути дела, игровое кино синтезируется с новейшими анимационными технологиями, решительно расширяя поле иллюзий.

Может не наблюдаться никакой фактурной разницы между фантастическим и реалистическим, например, между героем-человеком, которого играет живой актер, и героем-оборотнем, чей внешний вид был сконструирован с помощью долгой работы мастеров компьютерного моделирования динамического образа. Это приводит к тому, что в экранной реальности не чувствуется никаких «швов», никаких пластических и фактурных различий между реалистическими персонажами и фантазийными существами. Орки, тролли, гигантские пауки, гигантские инопланетяне, динозавры, чудо-муравьи и прочие несуществующие в природе существа и явления выглядят абсолютно достоверными, объемными и органичными персонажами, способными, к тому же, интенсивно физически взаимодействовать, вступать в тесный контакт. Бурный всплеск развития технологий аудиовизуальной культуры многократно умножил возможности создания убедительной пластической динамики самых разных существ. Оживающие скелеты, инопланетные монстры, мутанты, оборотни, вампиры всех мастей свободно носятся по воздуху, ходят по морскому дну, летают на космических просторах и выглядят на большом и малом экране как «настоящие», живые, полнокровные существа со своей мимикой, позами и напряжением мускулов всего тела,

со специфической фактурой чешуи, шерсти, панциря, костных тканей или кожных покровов различного окраса.

Многократно возросшая резкость изображения позволяет показывать гигантские множества – вооруженных воинов, насекомых, инопланетных жителей, боевых кораблей и т. д. Моделирование массовых сцен с помощью компьютера приводит к тому, что современный зритель привыкает лицезреть огромные рассеянные толпы и предметные композиции, в которых хорошо виден каждый индивид, каждый предмет. В реальности человеческий глаз не мог бы одновременно воспринимать такие количества пластических форм, да еще с такой значительной дистанции. А новейшие технологии приучают зрителя к тому, что эти возможности легки и органичны для него.

Компьютерная графика упрощает создание таких мест действия, как гигантские замки, горные цепи, поверхность других планет, морские пучины и космические просторы. На рубеже XX—XXI столетий в массовой культуре начинается новая волна увлечения жизнеподобными, впечатляюще фактурными образами хтонических стихий и их представителей. Образы магической вселенной прошлого срачиваются с образами техногенной цивилизации будущего, увлекая зрителя переживанием убедительной пластической достоверности этого грандиозного сочиненного универсума. Фантастическое должно выглядеть реалистично и претендовать на статус объективной реальности.

Однако если бы при этом массовое кино не улавливало современных настроений, оно не производило бы столь мощных эффектов. Излюбленные композиции сегодня – горстка героев, нередко разных рас, гражданств, пород и видов, но готовых отстаивать единую систему ценностей, пробирающаяся по горному хребту, по ущелью, или пребывающих в пустынном ландшафте, показанном с большой высоты. Такие сцены есть и в экранизациях романов Джоан Роулинг и Джона Толкина, в анимационных сериях «Ледникового периода» (Ice Age, 2002—2016), в «Игре престолов» (Game of Thrones, 2011—2016) в «Выжившем» и пр. В них передается ощущение ужаса и душевной мобилизованности человека, заброшенного в огромную внецивилизационную вселенную, на край света, туда, куда почти невозможно добраться и откуда еще труднее вернуться. Пластика движущихся точек по бескрайнему каменистому массиву как нельзя точнее характеризует самоощущение простого смертного XXI столетия в родной цивилизации, которая на самом деле воспринимается нередко как грозная враждебная сила. По сравнению с ней любой человек мал, беспомощен и почти невидим. Гигантские горные хребты, прихотливость форм каменистой поверхности и сумрачное недружелюбие пустыши стало устойчивым пластическим символом восприятия современного мира, ошетинившегося перед лицом всего человеческого, отторгающего одиночек и презирающего всех незащищенных.

Сериал «Игра престолов» завоевал высокую популярность не в последнюю очередь потому, что обновил пластический символ ужаса перед иррациональной агрессивной сущностью мироздания. «Зима близко» – девиз дома Старков, центральных героев сериала, воплощает требование жить в постоянной готовности к грозным испытаниям, всегда помнить о наличии глобальной непобежденной опасности. Гигантская ледяная стена отделяет мир цивилизации и живых людей от мира непознанной и недружелюбной природы. С высокой белой стены герои обзревают бескрайние заснеженные просторы, откуда ожидается нашествие «белых ходоков», встающих из земли нелюдей. Однако и по эту сторону стены происходят страшные войны, процветают коварство, подлость, предательство, нелепые предрассудки и безверие. Пластический образ отвесной ледяной стены не есть символ деления мира на ойкумену и непролазные дикие чащобы и пустыни. Скорее это символ деления на жестокий, но более привычный и легитимизированный мир, и тоже жестокий, но чужой и нелегитимизированный мир, чьей грубости и жестокости люди цивилизации не желают находить оправдание и в свое выживание на просторах которого не верят. Иными

словами, гигантская белая стена подспудно несет в себе идею относительности, мнимости любых абсолютных разграничений, невозможности обрести подлинное укрытие и безопасность. Данный образ закономерно актуален, как сказал бы Ульрих Бек, в «обществе риска»⁹, в эпоху локальных войн, терроризма, политической нестабильности, повышенного катастрофизма повседневной жизни.

Новейшие технологии поднимают на новую ступень и без того мощные возможности традиционного божественного киноглаза. Он дарит зрителю грандиозные картины обзора, что должно эстетически компенсировать тотальную дисгармонию образа мироздания.

Сращенность всех тел и предметов «на цифре» с пространственной средой, также обладает смысловой амбивалентностью. С одной стороны, можно усмотреть в этом явлении желание искусственно восполнить разобщенность и атомизированность лиц и явлений в современном мире, ставящем человека перед лицом бесконечного, непознанного, чужого и чуждого. Этот процесс также в чем-то продолжает логику развития потребностей пострессанского человека, стремящегося «преодолеть отчужденность предметного мира и мира природы, овладеть ими хотя бы идеально, посредством образа включив их в пределы человеческой действительности...»¹⁰.

С другой стороны, единая оптическая цифровая среда подчеркивает некоторую «связанность» всех предметов и персон со своей средой пребывания, лишает их внутренней автономности и особенности, намекая на внутреннюю зависимость от гигантского и мощного целого, законы которого невозможно обойти, не допустить до своего индивидуального пространства бытия. Такова плата за иллюзию оптической пропитанности всего и вся магическим светом и цветом. И это свойство тоже как нельзя точнее воплощает чувства несвободы индивида в современном мире, усиливающим и делающим все более очевидным прагматическую основу множества явлений, осуществляющего натиск на индивида с помощью уже сточения формальных операций социального пространства, диктующего обязанность все более динамично реагировать на усложняющуюся и ускоряющуюся динамику социальных отношений. Иллюстрацией к этим процессам может служить эпизод «Левиафана» (2014) Андрея Звягинцева, когда героиня понуро и молчаливо сидит в столовке местной гостиницы, на стульчике, на фоне «веселеньких» стен. Она почти растворяется в пестроте поверхностей, почти сливается воедино с убранством неказистого интерьера. Она плоть от плоти своих житейских обстоятельств, и ничего иного, кроме как быть их страдательным лицом, ей не сулит этот мир. У человека здесь словно бы и нет права на личную пластику, автономную от пространственной среды. Человек будто наделен камуфлирующей окраской, выработанной в ходе жизни поколений людей, приученных «не выделяться». И любые последующие попытки героини начертить какие-то непредвиденные, непредписанные жизненной ситуацией подробности бытия, обречены на плачевный финал.

Дело отнюдь не в том, что эффект описанной выше сцены «Левиафана» был бы невозможен вне цифровой фактуры. Он возможен в любых технических вариациях киноискусства. Однако в контексте эпохи цифрового бума такой эпизод спонтанно обретает смысл «обратной стороны» цифровой эпохи с ее «магической» идеализированной картинкой и жестокой картиной мира.

Пластика и характер «телоглаза»

Высокие идеализирующие возможности цифрового изображения во многом объясняют демонстративный жест Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга, сочинивших в сере-

⁹ Бек У. Общество риска – на пути к другому модерну. М.: Прогресс-Традиция. 2000.

¹⁰ Свидерская М. И. Караваджо. Первый современный художник. Спб.: Дмитрий Буланин. 2001. С. 49.

дине 1990-х жесточайший канон «Догма 95»¹¹ и сделавших из него долгоиграющую PR-акцию «элитарного», «настоящего» кино, противопоставляемого массовому, ненастоящему, голливудскому. Акция европейских режиссеров была адресована, конечно, прежде всего тем, кто не держит в поле своего сознания ни более ранние концептуальные высказывания кинематографистов вроде Дзиги Вертова, ни волны стремления киноискусства к обновлению ощущения реальности, подобные неореализму. Мы не будем сейчас вдаваться в парадоксы короткой памяти деятелей кино, не будем разбирать специфику «массового элитарного» и «элитарного массового» киноискусства, но поразмышляем о новой пластике киноглаза «Догмы 95» и ее роли в пластическом мышлении кинематографа начала XXI столетия.

Итак, новые технологии подняли магические возможности киноглаза на новую высокую ступень, что привело во множестве случаев к новой степени отдаления кино от реальности в ее неидеализированном, несакрализованном измерении, лишенном зримых магических свойств. Ощущая цифровую камеру неотъемлемой частью современного мира и экранной культуры, Триер и Винтерберг озаботились поисками тех опций, тех эстетических составляющих, которые вернули бы свежесть переживанию подлинной реальности окружающего мира, а быть может, даже сделали бы это переживание более пронзительным, более острым, почти физическим.

Для этого был избран путь возвращения киноглаза на грешную землю, благо новые технологии сделали доступной легкую ручную камеру. Съемка такой камерой способствует оформлению опосредованного образа «тела» у «киноглаза». Возникает ощущение, что нечто очень похожее на фигуру обычного человека, несет новый киноглаз через пространство. Поэтому камера то слегка подпрыгивает, то движется урывками, в сбивчивом ритме, как бы вместе с ее отнюдь не божественным носителем, преодолевающим неровности почвы, заграждения, трудности физической самоорганизации. Человек, несущий камеру, может поднять камеру выше и ниже, может в крайнем случае залезть с камерой на дерево или на крышу, но все-таки не способен совершать полеты на высоте птиц, самолетов и космических кораблей. Также человек с камерой не может проникнуть сквозь кожные покровы, прямо во внутренности и наблюдать их работу, никак не мешая и не нарушая телесной жизни запечатлеваемого субъекта. Человек – существо с ограниченными возможностями, человек с кинокамерой – тоже; и об этом свойстве «Догма» предлагает не забывать ни на секунду. Сверхчеловеческий всемогущественный киноглаз преобразуется в человеческий «телоглаз». Он добавляет экранной реальности ощущение близкого присутствия вполне реального, хотя и незримого человека, держащего камеру.

Да, телоглаз сохраняет свою невидимость и неуязвимость. Однако нет никаких признаков наслаждения и торжества телоглаза, пользующегося своей невидимостью и не вмешивающегося в запечатлеваемое происходящее. Пластика невидимого субъекта киносъемки подразумевает состояние, в чем-то корреспондирующее с состоянием Гриффина, героя «Человека-невидимки» Уэллса. Телоглаз вечно напряжен, вечно не удовлетворен реальностью, он не желает под нее подстраиваться и не в состоянии быть приятным в общении. Скорее, он создает ощущение дискомфорта у тех, кто переживает его незримое присутствие.

Телоглаз игнорирует интересы зрителя, то зависает в неподвижности над и без того статичным объектом, то хаотично мечется в пространстве, так что зритель не в состоянии рассмотреть все то, что попадает в поле зрения телоглаза (как, например, происходит в сцене в коровнике в «Последней песне Мифуне» (Mifunes sidste sang, 1999) Серена Краг-Якобсена. Телоглаз старается не служить никому и ничему, кроме своих целей. Он не стремится создавать приятное зрительскому глазу зрелище. Телоглаз как бы находится в позе независимого и даже вызывающего задиры, старающегося нарушить как можно больше ожидае-

¹¹ «Догма 95» // Искусство кино. М. 1998. №2. Перевод Н. Циркун.

мых принципов организации кинореальности. И в этом один из парадоксов телоглаза в духе «Догмы». Он так беспокоится о том, чтобы его пластика не была похожа на пластику привычного сверхчеловеческого киноглаза, что начинает отвлекать внимание зрителя от запечатлеваемой реальности. Фильм о «настоящей» реальности рискует обернуться фильмом про кино, когда рефлексия киноматерии о собственной пластике преобладает над всем остальным.

Телоглаз постоянно помнит не только о границах своей динамики, но и о строгой селекции самих зримых форм, попадающих в поле обзора. Поскольку «цифра» способна сделать красивую «картинку» из самой непрезентабельной картины объективного мира, реальность должна предстать в максимальном неглиже. Ведь если идеализирующие свойства новых технологий продолжать сочетать с гримировкой, костюмировкой, специальным освещением, постановочным движением актеров, то от внешней достоверности вообще ничего не останется.

Неприпудренная, непричесанная, специально не принаряженная человеческая фактура, с невыгодной светотенью и лишь с теми ракурсами, которые возможны в реальном пространстве, а не в декорациях, – все это должно как бы восполнить недостаток «крупного зерна» и нестерильной шероховатости кинофактуры. Запечатлеваемое тело реальности должно быть взъерошенным, колючим, пористым, бугристым, максимально ненапомаженным, неидеализированным, чтобы считаться подлинным при попадании в кадр.

Вообще оно должно производить впечатление большего пластического присутствия и меньше походить на прекрасные развоплотившие реальность тени, нежели это бывает свойственно киноматерии. Как известно, когда-то при съемках Греты Гарбо были выработаны особые ракурсы, особое освещение. Все должно было работать на превращение лица актрисы из «скульптурной» формы в некую эстетизированную световую маску, скрадывающую физиологические параметры лица, нейтрализующие присутствие пластического объема. Однако подобные приемы можно обнаружить в работе кинематографа не только с Гарбо, но и во множестве других случаев. Эти же принципы развоплощения «лишней», избыточной скульптурности бывают характерны и для кинематографа Тарковского, к примеру. Марианна Чугунова, работавшая в качестве помощника режиссера с Тарковским, может рассказать о том, как долго, по несколько часов выстраивалось освещение для Натальи Бондарчук или как сам Тарковский ходил с краской и кистью и подкрашивал стволы деревьев так, чтобы достигались ровно те эффекты, которые были необходимы в той или иной сцене.

Иными словами, потребность в повышенной выразительности изображения была и остается у кино, как и у всякого искусства, всегда. Но согласно «Догме» пластическая выразительность трактуется как неперемнная деэстетизация того, что в кино прежде было принято эстетизировать. К чему это приводит на самом деле? Как только обязанности быть достоверной, непарадной и остро выразительной закрепляются за снимаемой реальностью, «драматургия» и действующие лица оказываются обязанными не быть слишком благообразными и пластически нейтральными. Настоящие умалишенные и те, кто разыгрывает умалишенных, попадают в центр нового киноповествования чрезвычайно регулярно. Также все чаще появляются странные люди, люди в странной одежде и в странных, даже экстраординарных обстоятельствах и пространствах.

Так, в «Последней песне Мифуне» есть сцены забрызгивания и замазывания героев белилами и драки в запачканных комбинезонах. А ведь повышенная материальность, физическая грязь, чуть ли не тактильно ощущаемое загрязнение и бурное физическое взаимодействие в грязи – это один из любимых приемов оживления действия в американском постановочном кино и вообще в массовой культуре (возьмем, к примеру, бои в грязи). Такие сцены восполняют сенсорный голод, потребность виртуального переживания дискомфорта в эпоху повышенного комфорта и культа стерильности в повседневном мире. И тут эстетика

европейской «Догмы» тоже смыкается и с клише американской массовой кинопродукции, и с «открытиями» американского независимого кино, и с множеством эстетических преломлений мотива грязи, вплоть до «Трудно быть богом» (2013) Алексея Германа.

В другой сцене «Последней песни» подросток, преодолев страх и отвращение, ныряет в болото, в котором только что исчез безумный, вечный ребенок и почти наверняка утонул. Подростку удается вытащить не успевшего захлебнуться бедолагу, и они оба замирают на берегу, мокрые, грязные и потрясенные.

Много позже в заурядном фильме ужасов Джеймса Уоткинса «Женщина в черном» (The Woman in Black, 2012) главный герой в исполнении Дэниэла Рэдклиффа будет несколько раз нырять в черную болотную жижу, где покоится тело умершего мальчика, которое может успокоить злой дух женщины, поселившийся в старом особняке. Судя по визуальному ряду, этот эпизод мог быть навеян именно аналогичным эпизодом в «Последней песне Мифуне». Только сцена с болотом в фильме ужасов встроена в мистический сюжет, снятый в эстетике традиционного киноглаза. А сцена со спасением из болота в фильме «Догмы» подается как экстраординарное происшествие в реальной действительности. Общий контекст и режиссерские установки влияют на наше восприятие пластической образности фильма в гораздо большей степени, нежели нам может казаться. Если же искать более конкретные и частные различия пластической организации двух сцен, то они окажутся связаны прежде всего с ритмом происходящего и опять же работой киноглаза. В отличие от хоррора, сцена в фильме «Догмы» проходит быстро. Телоглаз не смакует пребывание героев в страшной трясине. Нет акцента на физической фактуре отвратительного. Но нет потому, что эта фактура и без того достаточно брутальна и не нуждается в утрировании.

«Догма 95» обозначает тот арсенал художественных средств и художественных табу, которые могут способствовать созданию более убедительной иллюзии документальности экранного или сценического зрелища. Однако реализация канона «Догмы» отнюдь не гарантирует возникновения такой иллюзии. К примеру, полностью выдержаны в стиле «Догмы» фильмы «Король жив» (The King Is Alive, 2000) Кристиана Левринга или «Итальянский для начинающих» (Italiensk for Begyndere, 2000) Лоне Шерфиг. Однако оба фильма несут в себе ощущение некоторой надуманности и даже неотрадиционализма.

В первом из названных действие происходит среди пустыни – заблудившиеся туристы, средства выживания которых оскудевают, решают заняться постановкой «Короля Лира». Вымученность сюжета отменяет достоверность психофизического существования действующих лиц. Но главная неожиданность заключается в том, что естественное солнечное освещение и песчаный ландшафт кажутся искусственными, излишне живописными и хорошо знакомыми по многим научно-фантастическим картинам об инопланетных приключениях. Иллюзия документальности, пластической достоверности – это именно иллюзия. Она включает в себя не столько знание зрителя о съемках в настоящей пустыне, но индивидуальные спонтанные ощущения, что изображаемое очень похоже на правду, на реальную пластику ландшафта, к примеру. Однако эти ощущения формируются на основе индивидуального жизненного опыта и опыта восприятия искусства. И если зрителя внезапно посещает чувство неестественности пластических образов, никакие сертификаты «Догмы» его не отменят.

«Итальянский для начинающих» показывает незатейливую историю приватной жизни нескольких человек, каждый из которых под конец либо примиряется с судьбой, либо даже находит свое счастье. И при всей честной «догматичности» эстетики, в этой истории есть привкус жанровости, намеренного освобождения мира от бездонного драматизма и неразрешимых сложностей, вскрываемых обычно в ходе полноценного реалистического повествования.

Мы попытались начертить портрет «догматического» телоглаза, замешанный на стремлении к технической аскезе съемки. В манифесте Триера и Винтерберга свод канонических правил нового кино именуется «обетом целомудрия». Некоторые его аспекты особенно значимы для обрисовки мышления «Догмы», поскольку помогают точнее определить, какая, собственно, роль отводится пластике изображения не только в фильмах «Догмы», но и вообще в современном серьезном кино, стремящемся к «правде жизни». Принципы «Догмы» оказывают существенное влияние на современное кино в целом, хотя большинство кинематографистов не следует канону напрямую, но использует отдельные его элементы, ориентируясь на его критерии достоверности.

В «Догме» отрицается право подлинного кино на нереальные, постановочные действия вроде убийств и драк – в чем проявляется попытка защититься от жанрового кино криминальной тематики, традиционно главенствующего в масштабном коммерческом кинематографе. Попутно реализуется представление о мире высоко цивилизованного человека, обитающего в благополучной мирной реальности и не считающего возможным (и как бы даже вероятным) свое соприкосновение с миром войны, вооруженного насилия. Тем самым, отрицается, к примеру, возможность создания полноценного кино о терроризме, о вооруженных конфликтах современности. А ведь и терроризм, и локальные войны являются существенной составляющей драматической картины мира. Драматической в своей сути, а не во внешней фактурной непрезентабельности, непарадности.

Тем самым, косвенно, «Догма» отводит пластике «картинки» роль заместителя масштабной реалистичности, заместителя общественно-исторического осмысления конфликтов, разворачиваемых в фильме. Отрицается право создавать сцены ретроспекций, вводить эпизоды воспоминаний, видений, вообще работать с прошлым и, особенно, историческим прошлым. Все должно быть классифицировано как происходящее здесь и сейчас, в современности, в настоящем времени жизни персонажей. Остается добавить к этому требование укладывать происходящее в 24 часа, и забрезжут очертания классицистского канона.

Суровые ограничения приближают телоглаз к очертаниям фигуры юродствующего диктатора, монашествующего контролера, страшящегося свободы воли и фантазии режиссера как полноправного автора кино. Авторство, как написано в манифесте, не есть составляющая кинематографа. Опять же, фактурность изображения обретает обязанность восполнять дефицит активного авторского жеста, авторских решений, воплощаемых посредством всех выразительных средств, данных кинематографу его сложной технической природой.

Постдогма

Конечно, ни до ни после манифеста авторское начало не исчезло из киноискусства. Тем не менее идеи «Догмы» влияли и продолжают влиять на современную эстетику кино. Почерк авторской режиссуры на рубеже столетий принципиально изменился по сравнению с расцветом авторской режиссуры в 1950—1980-х годах. И в этом читаются гораздо более глубокие причины, нежели стремление пересмотреть формальные параметры кинематографического иллюзионизма или отгородиться от конкуренции с высокобюджетным кино голливудского типа.

В еще более высокой степени «Догма» и новая эстетика телоглаза рождены стремлением защититься от тех параметров быстроменяющегося мира, которые не удастся тут же осмыслить, художественно «переварить» и преобразовать в содержательно полноценную киноматерию. Пластика неавторской и антиглянцевой «картинки» предлагает искать подступы к улавливанию драматизма современного мироздания и неидеальности его законов с помощью переживания внешнего вида явлений. Как относиться к этому сложному миру, как его понимать и интерпретировать, кино часто не знает. И делать вид, что киноглаз наделен абсолютным знанием, было бы заведомой ложью.

Так, фильм братьев Дарденнов «Мальчик с велосипедом» (*Le Gamin au velo*, 2011) не отвечает ни на один большой вопрос, возникающий по мере развития сюжета. Почему отец мальчика внезапно бросил его, отправил в интернат и живет автономной, но вполне обычной жизнью, работая поваром? Как так получилось, что ребенок привязан к отцу, а у отца, похоже, нет со своим сыном никаких отношений? Почему посторонняя молодая женщина сразу же готова принимать участие в судьбе мальчика и даже выплачивать значительную сумму компенсации за ущерб, причиненный ее подопечным другим лицам? Но фильм замечательно убедителен в фиксации состояния брошенного ребенка и «работы» воспитателей, в отображении жизни города. Вроде бы происходит скольжение исключительно по поверхности событий и явлений, остающихся закрытыми. Однако вместе с тем возникает и ощущение невербализуемой, не превращаемой в стройную логическую систему того, что иногда называют банальной жизнью, «просто жизнью». Дарденны ощущают в этом экзистенциальный конфликт человека с внешним миром как таковым, лишенным логики и самопонимания. Такой мир невозможно постичь, просто наблюдая со стороны происходящее. И, в то же время, наблюдать можно только со стороны, и передавать нужно именно то, что есть внешний мир, а не его усложнение, смысловое наполнение и гуманизация посредством сверхавторского киноглаза. Режиссура жаждет зафиксировать именно позицию стороннего наблюдения, без внедрения в чей-либо внутренний мир, без сообщения этому внутреннему миру сверхзнания всемогущего автора.

Любая картина социопсихологических кризисов, обрисованная в кино XX века, будь то «Похитители велосипедов» (*Ladri di biciclette*, 1948) или «Вокзал Термини» (*Stazione Termini*, 1953) Витторио де Сика, «Красная пустыня» (*Il deserto rosso*, 1964) Микеланджело Антониони, «Охота на лис» (1980), «Поворот» (1978) или «Остановился поезд» (1982) Вадима Абдрашитова, гораздо более внятно и связно представляла отображаемый мир. Позиция тотального невмешательства киноглаза в отображаемую картину бытия уравнивалась внутренним знанием авторов фильма, а стало быть и киноглаза, о жизни внутреннего мира героев. Режиссер вместе с киноглазом был словно растворен в пространстве души героев, ощущал их тончайшие эмоциональные движения, представлял во всех подробностях обстоятельства их жизни, логику их поведения и самочувствия. Принята была позиция посвященного, который и зрителя посвящает, приобщает к изображаемому миру. Фильм позволял нам не только визуально «осознать» пластику бытия, но и досконально понимать пережитую и переживаемую жизнь героев экрана. И в этом фильмы Антониони и Феллини, Бергмана и Тарковского, Бертолуччи и Параджанова, Райзмана и Калатозова являлись продолжением традиций критического реализма XIX и начала XX века в его высших проявлениях.

Сегодня нам больше дают ощупывать поверхность картины мира, не слишком активно приглашая проникать вглубь, внедряться в смысловое поле по ту сторону ее поверхности, поскольку нет сильной веры в наличие «там» именно смыслового поля. Кинематограф более уверенно показывает, какова пластика вещей и тел, какова их фактура, каков вкус переживаемых событий. Но философствовать по этому поводу, превращать опыт эмпирического восприятия в метафорический текст, выявлять логику сложных внутренних сочленений – увольте. К этому нет доверия, как в свое время Эрнест Хемингуэй отменил доверие писателя к многословному философствованию и наворачиванию литературности.

Открытые метафоры, открытая символизация оказывается неприемлемой не только в творчестве адептов «Догмы». В «Любви» (*Amour*, 2012) Михаэля Ханеке весьма показательна сцена с голубем, случайно залетевшим в квартиру, где болеет и медленно умирает пожилая дама. Ее муж прилагает усилия для того, чтобы поймать птицу и выпустить ее обратно на улицу, освободить из невольного заточения. Герой берет плед, пытается набросить на голубя. Движения старика абсолютно бытовые, прозаические, в них читается

и старческая затрудненность движения, и осторожность, рожденная пониманием того, что голубь может испугаться и что ловить его трудно. Ханеке как бы всеми средствами говорит: «Голубь – это не символ, это несчастная глупая птица».

В контексте киноповествования «Любви» появление голубя перекодируется в ненужный, несвоевременный символ, бытовое осложнение и без того тяжелой ситуации. Здесь умирает человек, жизнь строится по непреложным законам материи, и никакие философские напластования, никакая многосложная семантизация образов не нужна для отображения боли человеческого существования, мучений ухода и близящейся утраты. Фигура голубя воплощает невозможность человека жить «высокой» духовной жизнью. Состояние тела отменяет классические культурные смыслы, десемантизирует символические образы, разрушает духовную материю.

Если «Догма» настаивала на присутствии в фильме лишь сюжетно оправданной, или «внутрикадровой» музыки, то есть музыки, звучащей в самом мире героев, то современное кино склонно к такому же «бытовому» закреплению элементов метафоризации или философствования в мире повседневного взаимодействия героев. В «Комнате сына» (La stanza del figlio, 2001) Нанни Моретти подчеркнуто, прозаически показано то, как недавно счастливая и благополучная семья переживает внезапную гибель сына. Он утонул на одном из занятий подводным плаванием, не найдя в себе сил бороться с технической неисправностью экипировки. Сестра погибшего мальчика заказывает мессу, на которой священник произносит весьма неудачную речь. После нее Джованни, отец утонувшего, сидит у себя на кухне с женой, даже не пытаясь скрыть своего раздражения и отчаяния – тяжело услышать нелепости и банальности вместо слов утешения. Будучи вне себя, Джованни начинает пристально разглядывать посуду. Отмечает, что у пепельницы отбит край – «Надо ее убрать». А вот красивая ваза, но у нее перекошено горлышко. А вот чайник, любимый чайник Джованни. Он был разбит, потом его склеили, но он все равно остается разбитым. Джованни расхаживает по кухне, берет в руки то одну вещь, то другую. В отчаянии он отмечает, что у них много красивой посуды. Но у каждого предмета есть трещинка или выщербленный край.



«Комната сына», 2001. Авторы: режиссер и сценарист Нанни Моретти; сценаристы Линда Ферри и Хайдрун Шлеф; композитор Никола Пьовани

В состоянии красивой посуды Джованни видит аналогию с состоянием членов своей семьи и говорит об этом вслух. Да, они все здесь хорошие, милые, добрые, умные, но в них есть какой-то изъян, какая-то опасная проблема, лишаящая их жизнеспособности, сопротивления трудностям. Речь эта вполне органична для героя, ведь он психоаналитик, следовательно, способен к рефлексии о себе и своих проблемах.

Еще более символично то, что в другом эпизоде, во время приготовления еды, стеклянная емкость для тушения овощей просто разламывается на плите пополам. Как будто посуда услышала речи Джованни и решила и далее воплощать состояние семьи. Герой видит

разломившуюся миску, выключает газ, немного поправляет одну из половинок посуды – и больше ничего не делает. Как и в жизни, он не способен изменить ход событий, преодолеть свои или чужие психологические сложности.

Символически выглядит и то, что Джованни решает оставить свою работу, чувствуя, что не в силах помочь никому из своих пациентов. Также весьма показательно и то, что не крупные планы каких-либо объектов и вообще не повышенное внимание телоглаза к чему-либо в поле его зрения создают символическое поле картины, а драматические ситуации, диалоги героев. Визуально же ничего не акцентируется, сохраняется визуальная нейтральность.

Вера в правомерность сверхчеловеческой свободы киноглаза всего лишь поколебалась и стала неабсолютной в последние несколько десятилетий. Вера в эмоционально-интеллектуальную мощь авторского видения, способного выдать вызывающую доверие картину мира, разрушилась гораздо радикальнее. В открытой метафоричности и ретроспекциях сегодня кино склонно подозревать склонность автора к самолюбанию, к благодушной увлеченности творчеством, к опасному отрыву от «тела реальности» и чрезмерной заикленности на своем личном мире. А кто сказал, что этот мир должен быть всем априори интересен? У современного кино нет веры в то, что внутренний мир автора-режиссера имеет высокую ценность, несет в себе незаурядную значимость, как-то корреспондирующую с мирами героев и зрителей.

Кроме того, слишком выпуклое, пластически определенное авторство делало бы пластически непреложной грань между реальной действительностью и ее экранным существованием. Было бы очевидно и почти тактильно ощутимо наличие некоего промежуточного звена, умалчиваемой стадии преобразования. Пластика авторского символизма и метафоричности стала бы почти осязаемым свидетельством присутствия авторской воли, руки и интеллекта. Но иллюзия невмешательства в спонтанно развивающуюся реальность, фиксируемую телоглазом, ценится сегодня очень высоко¹².

И эта иллюзия подразумевает, что телоглаз сам по себе есть достаточно прозаическая и материальная фигура. У него не может быть духовного измерения, всепроникающего, объемлющего собой мир героев, пронизывающего его и транслирующего свое переживание этого чужого мира так, словно он родной и досконально знакомый. Скорее, телоглаз являет собой фигуру незнакомца, стороннего наблюдателя, подобного официальному наблюдателю политических и общественных событий. Или – тело камеры наблюдения, фиксирующей все происходящее в поле обзора. Телоглаз, конечно, подвижнее такой камеры и эмоциональнее официального наблюдателя, понятого или свидетеля. Однако в идеале в его духовно-пластическом мышлении должно быть нечто от этих двух «персонажей» нашей эпохи.

Такой телоглаз считает неприемлемым для себя «лезть в душу» героям киноповествования, стремиться постичь сложные противоречия их душевной активности, больше фиксируя их жизнь во внешних измерениях, в пластической ипостаси и уважая право личности на внутреннюю неприкосновенность, на «непрочтение» ее духовного нутра. Спасти от этого непрочтения может лишь внешняя фабульная провокация, когда события, обрисованные в фильме, либо сами же и объясняют суть неразрешимых противоречий и переживаний героев, как, например, в «Лиаме» (Liam, 2000) Стивена Фрирза или «71» (2014) Жана Деманжа, фильмах, посвященных «ирландскому вопросу». Либо – события выбивают героев из колеи настолько, что те утрачивают нейтральность манеры поведения, невольно

¹² По тем же причинам все менее приемлема, или, во всяком случае, не в моде, визуальная фиксация граней между изображением реальности объективного мира и реальностью мира внутреннего, будь то сон, воспоминание, галлюцинация, мечта персонажа. Единообразие прозаического вида реальности, отсутствие «швов» между внешним видом действительности и внутренним видением индивида, определяет сегодняшний язык того кино. Но это слишком большая отдельная тема, требующая долгого отступления, что в данном случае неуместно.

впадают в состояние повышенной эмоциональности, теряют контроль над своими чувствами и поведением, как то происходит в «Как я провел прошлым летом» (2010) Алексея Попогребского или в «Пыли» (2005) Сергея Лобана.

Кстати, «Пыль» по ряду внешних параметров вполне вписывается в эстетическую линию «Догмы» несмотря на то, что в этом фильме активную роль играют нереалистические обстоятельства. Герой участвует в фантастическом научном эксперименте. Однако весь антураж и сама тональность этой драмы обычного индивида совершенно чужды традиционным параметрам научно-фантастического кино. Среда обитания персонажей до боли знакома, обыденна, документально запечатлевает рутину российских дворикив и улиц, малых коммерческих предприятий, обшарпанных подвалов, странных контор и малогабаритных квартир с телевизором старого образца.

Устремленность серьезного и чисто развлекательного кино навстречу друг другу в наши дни создает удивительную ситуацию, когда стилистика человеческого «телоглаза» применяется и в случаях фантастического или исторического экранного повествования. Причем, создатели коммерческого, богато постановочного кино пользуются наработками «Догмы» не менее интенсивно, нежели серьезный некоммерческий арт-хаус. Так, в «Девятом районе» (District 9, 2009) Нила Бломкампа предлагаемым обстоятельством оказывается вынужденная посадка на Землю инопланетного корабля с его беспомощными обитателями, а также возможность человека мутировать и превращаться в инопланетянина, похожего на креветку человеческого роста. При всем отрыве сюжета от социально-бытовой достоверности, фильм принципиально выдержан в стилистике документальной съемки, симулирует работу телерепортеров и камер видеонаблюдения, настаивая на иллюзии тотальной достоверности экранного зрелища. Все делается для того, чтобы зритель мог воскликнуть: «Верю! Верю, что именно так бы и было, если бы...».

Эффекты работы ручной камеры, столь принципиальные для канона «Догмы», парадоксально синтезируются со временем действия, которое можно определить как «задолго до появления ручной камеры». В последней серии «Шерлока Холмса» (2013) режиссера Андрея Кавуна в эпизоде гибели Ирэн Адлер Шерлок и Уотсон бегут к скамейке сквера, где сидит Ирэн, и камера движется сзади, вплотную к шумно дышащим и топающим ногами героям. Телоглаз бежит, движется неровно, и, кажется, тоже взволнованно дышит, повторяя ритм и даже эмоциональное состояние героев рубежа XIX—XX столетий, когда едва успели изобрести кино. Возникает новое условное «объединенное время», историческое-и-современное, отображающее формы прошлого, но с пластическим рисунком телоглаза, типичного именно для нынешней эпохи цифровых технологий, мобильной электроники и телесного раскрепощения индивида, все менее склонного стесняться своего тела, каким бы несовершенным оно ни было. Движение телоглаза отображает пластику современного человека – и этот человеческий субъект съемки преследует людей конца позапрошлого столетия.

В подобной стилистике есть новая степень допускаемой условности, когда иллюзия достоверности и явная игра в достоверность сосуществуют в материи фильма и не мешают вживанию зрителя в конфликтные ситуации экранного повествования. Само физическое присутствие камеры становится все более и более «легальным». Капли крови брызжут на стекло объектива в «Капитане Филлипсе» (Captain Phillips, 2013) Пола Гринграсса, посвященном захвату американского танкера сомалийскими пиратами. Фильм, как написано в титрах, основан на реальных событиях, очевидно, относится к современному периоду и, стало быть, элементы документалистского обнаружения камеры могут полноправно возникать в экранной материи.

Но жанр фэнтэзи, с его бытием вне исторического времени, ничего не должен, вроде бы, вообще ничего знать про кино и нуждаться в камерах. Однако снежинки ударяются о стекло объектива в «Гарри Поттере и узнике Аскабана» (Harry Potter and the Prisoner

of Azkaban, 2004) Альфонсо Куарона – и это не жест иронии, не стремление рассеять магическую ауру поттерианы и намекнуть на условность мира волшебников. Подразумевается, что камера была, есть и будет всегда и везде, не надо обращать на это внимание, не надо и стыдливо прятать ее «глаз».

В конце XX века Триер и Винтерберг скандализировали старт ультрадокументальной, псевдолюбительской манеры съемок, тем самым создав вокруг обновленного кинореализма ауру моды и престижа. Это обеспечило более активную популяризацию идей «Догмы». Но главной причиной распространения элементов эстетики «Догмы» стало то, что на рубеже XX—XXI веков назрела всеобщая потребность в очередном сокращении дистанции между экранным образом и фрагментом необработанной материи бытия, потребность обновления видения и понимания жизни.

Идеи «Догмы» эффективно работают тогда, когда они не являются эстетической самоцелью, а служат созданию экранной драмы жизни, осмыслению конфликтов, составляющих суть современности, какой-либо исторической эпохи или «мира вообще». Итак, сегодняшняя камера зачастую являет Глаз Протея, склонный к композитной эстетике, различные элементы которой свободно перетекают друг в друга. Современное кино свободно синтезирует демонстративную постановочность и иллюзии документальности, соответствия историческим свидетельствам и фантазийный антураж, игровые выпадения из реалистического жизнеподобия, эффекты телевизионных программ или интернет видео, многократно меняя правила своего функционирования в соответствии с художественными потребностями момента. Сверхчеловеческое видение «киноглаза» и сугубо человеческое видение-присутствие «телоглаза» обнаруживают себя нередко в одном и том же художественном кинофильме. Повышенный динамизм, текучесть и неоднородность современного пространства бытия опосредованно отображаются в киновидении рубежа XX—XXI столетий.

Александра Василькова

•

Новые формы и смыслы в современной отечественной анимации



Василькова Александра Николаевна – выпускница Школы-студии МХАТ, художник-технолог сцены. Научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ. Литературный и кинопереводчик с французского и литовского языков, художник по куклам.

Об авторе

Монографии: «Душа и тело куклы», «Мир фильмов Ивана Максимова», «Феномен виртуальности».

Сфера интересов: анимационное кино и кукольный театр.

«Я впервые попала на съемочную площадку в таком раннем детстве, что и сама этого не помню, мой отец был кинооператором, но анимацию люблю все же, пожалуй, больше, чем все прочие виды экранных искусств, и уж точно намного дольше. Когда это началось, тоже не помню, первый из запомнившихся и сегодня любимых фильмов – „Каникулы Бонифация“. А немного позже появились „Клубок“ и „Варежка“, которые много лет спустя проросли второй профессией – художника по куклам».

Ключевые слова: #анимация #мультипликация #аниматор #Союзмультфильм #Дисней #Сказка сказок

Вся история отечественной анимации насчитывает чуть более столетия: дата ее рождения, 1912 год, совпадает с премьерой первого фильма Владислава Старевича «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей».



Владислав Старевич за работой над мультфильмом, 1911. *Автор неизвестен*

Первые российские мультфильмы (правда, тогда их так еще не называли, слова «мультипликация», «мультипликационный» появились намного позже), в отличие от ранних европейских и американских, рисованных и ведущих свое происхождение от комиксов, от неподвижных картинок, а кроме того – от игрушек и приборов, создающих иллюзию движения (фенакистископ, зоотроп) были объемными, кукольными.

В картинах Старевича, как в сказках или баснях, действовали не люди, а насекомые; «Стрекоза и муравей» (1913), одна из самых известных его работ, и представляет собой экранизацию басни. И хотя зрители первых российских анимационных фильмов были, скорее всего, знакомы с кукольным театром, поверить в то, что на экране оживают фигурки, созданные руками человека, они не могли: легче было представить себе, что Старевич каким-то образом сумел выдрессировать жуков и заставить их играть придуманные для них роли.

Почти одновременно со Старевичем кукольные фильмы начал снимать балетмейстер Александр Ширяев, и несколько лет назад киноведы всерьез спорили о том, кто из этих двоих был «истинным отцом» не только российской анимации, но и мировой кукольной анимации. Но все же анимация Ширяева была прикладной, он не ставил перед собой цели создавать фильмы – он просто нашел замечательный способ записывать хореографию, снимая на пленку объемные фигурки, раз уж в театре ему не дали возможности снимать живых танцовщиков.

История российской дореволюционной анимации оказалась короткой, а вскоре после революции, в 1919 году, Старевич уехал во Францию и продолжал работать там. А история отечественной, теперь уже советской мультипликации, в следующем десятилетии началась заново.

Ожившие игрушки

Самый первый мультфильм, «Советские игрушки», был снят в 1924 году режиссером-документалистом Дзигой Вертовым. Сюжет его примитивен, персонажи не отличаются выразительностью, «само движение их скачкообразно; композиция кадра не на высоте, а антураж упрощен до предела»¹³ и, если бы он не был первым в истории советской мультипликации, о нем и упоминать бы, наверное, не стоило.

Но в том же 1924 году при Государственном техникуме кинематографии была создана экспериментальная мультипликационная мастерская; недавние выпускники ВХУТЕМАСа заинтересовались возможностью оживить рисунок – как незадолго до них Старевич искал способ оживить кукол. Мастерская просуществовала всего год, первый фильм, над которым начали работать молодые авторы, – «Межпланетная революция» – так и не вышел в прокат, но именно этот «небольшой коллектив заложил практические основы советской мультипликации. Именно здесь были открыты и разработаны методы создания рисованных кадров, шарнирных фигур, фазовых рисунков и так далее»¹⁴. Начинающие мультипликаторы, искавшие способ преодолеть ограниченность движения шарнирной марионетки, придумали бумажную перекладку: фигурки, состоявшие из отдельных, ничем между собой не скрепленных частей, могли не только двигаться параллельно плоскости экрана, но и уходить в глубину кадра, и приближаться к зрителю. Именно эту технологию, развив ее и усовершенствовав, несколько десятилетий спустя использовал в своих фильмах Юрий Норштейн. И персонажи «Ежика в тумане» (1975)¹⁵, и Волчок из «Сказки сказок» (1979), и Акакий Акакиевич из незаконченной «Шинели» – все они созданы по тому же принципу.



«Ежик в тумане», 1975. Авторы: режиссер Юрий Норштейн; сценарист Сергей Козлов; композитор Михаил Меерович; художник Франческа Ярбусова

¹³ Елизаров Г. К. Кино и время №5. Советская мультипликация. Справочник. М., 1966. С. 138.

¹⁴ Меркулов Ю. Советская мультипликация начиналась так // Сб. Жизнь в кино. М., 1971. С. 124.

¹⁵ ⁴ Режиссер – Юрий Норштейн

После того как экспериментальная мастерская прекратила свое существование, один из ее руководителей, Юрий Меркулов, получив предложение работать на кинофабрике «Межрабпом-Русь», привел туда с собой двух молодых художников, Ивана Иванова-Вано и Даниила Черкеса. Начать им пришлось с учебных фильмов, но они мечтали снимать фильмы для детей, и уже в 1927 году был сделан первый детский фильм – «Сенька-африканец». Съёмочная группа была мала, и технические возможности ее были невелики, а потому авторам фильма пришлось соединить мультипликацию с натурными съёмками – этот способ много раз будет использоваться впоследствии.

В том же 1927 году на экраны вышел «Каток» Ю. Желябужского, художниками фильма были Иванов-Вано и Черкес. Рисованные персонажи «Катка» – истории про мальчишку, который пробирается на каток без билета, случайно попадает на соревнования конькобежцев и выигрывает их, были предельно условными, лаконичными, с минимумом деталей. У главного героя, мальчишки в буденовке и валенках, и конькобежцев, с которыми он состязается, «проволочные» туловища, руки и ноги; другие персонажи, в том числе зрители на соревнованиях, проработаны чуть более подробно, это уже не линейный рисунок, а плоские фигуры на плоскости; художники «стремились добиться лаконичности, чтобы в рисунке не было ничего лишнего»¹⁶.

Совсем по-другому был решен «Самоедский мальчик» – фильм, сделанный годом позже Н. и О. Ходатаевыми совместно с сестрами Брумберг и именно благодаря изобразительному решению ставший одним из самых значительных в советской мультипликации двадцатых годов.

Фильм, разумеется, был черно-белым, но и черный, и белый здесь – цвета, а не пустой фон, это цвет снега и оттеняющий, подчеркивающий его белизну цвет темного неба. Персонажи условны, но у зрителя не остается впечатления ограниченности выразительных средств; у каждого из персонажей движение не отличается разнообразием, но оно неизменно точное, всегда оправдано сюжетом и подчинено общему ритму фильма. Размеренно бегущие олени в упряжке, неторопливо идущий белый медведь, кружащийся в танце шаман – все они, словно инструменты в оркестре, ведут каждый свою партию.

Искусство анимации было еще очень молодым, не было традиций и разработанных технологий, и потому эксперименты следовали один за другим. В конце двадцатых годов Наталья Сац, создавшая первый театр для детей, попробовала использовать мультипликацию в своих спектаклях. В одном из них, «Негритенок и обезьяна», действие перемещалось между сценой и экраном (над мультипликационной частью спектакля работала та же группа, что и над фильмом «Самоедский мальчик»), в другом – «Про Дзюбу» – рисованное изображение проецировалось непосредственно на декорации, дробилось и преломлялось. В то время звука в мультфильмах еще не было, а в спектакле рисованное изображение двигалось под музыку, и мультипликаторы впервые осознали, какие перед ними открываются перспективы, что может дать синтез музыки и изображения. Десять лет спустя Иванов-Вано хотел снять фильм «Про Дзюбу», но от замысла пришлось отказаться из-за того, что не получилось сократить сценарий без художественных потерь.

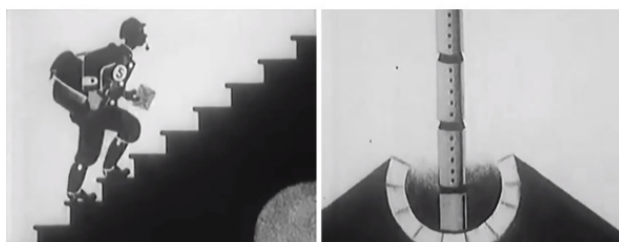
Следующим этапом для российской и советской анимации фильмом стала «Почта» Михаила Цехановского (1929, звуковой вариант появился в 1930 году), «динамический вариант» (по определению Н. Изволова¹⁷) ранее созданных этим художником иллюстраций к стихотворению Маршака. Цехановский, талантливый художник-график, об экранном искусстве знал немного (кружок при Центральном доме работников искусств – вот и все его образование в этой области), но понял самую суть искусства анимации:

¹⁶ Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром. М., 1980. С. 40.

¹⁷ Изволов Н. Мультипликационное кино в России. В кн.: Наши мультфильмы. М., 2006. С. 8.

«Нужно провести линию не только в пространстве, но и во времени. Важна линия, образующаяся при проекции, линия, не существующая на бумаге, а появляющаяся как результат чередования сотни линий. Реально она не существует, она появляется лишь в глазу зрителя во время проекции. Поэтому нарисовать ее труднее, чем линию на холсте»¹⁸.

В двадцатые и тридцатые годы прошлого века у наших аниматоров еще не было целлулоида, они работали с бумагой, а о технологиях, которые использовались на зарубежных студиях, в лучшем случае знали понаслышке. Например, Г. Александров, побывавший на студии Диснея, рассказывал об этом Иванову-Вано, который работал тогда над мультипликационной интермедией для фильма «Веселые ребята». Несколько десятилетий спустя Иванов-Вано по просьбе организаторов ретроспективы старых мультфильмов в рамках Всемирной выставки ЭКСПО в Монреале привез туда ранние советские картины, в том числе и «Каток», имевший огромный успех. Мастера мировой мультипликации, присутствовавшие на просмотре, стали расспрашивать, как это сделано, и Иванову-Вано «пришлось тут же на листах бумаги рисовать, объяснять принцип нашего метода съемок без целлулоида на бумаге... „А мы до этого не дошли“, – удивлялись они. – „А зачем вам было до этого доходить? – отвечал я. – Ведь у вас был целлулоид, которого мы не имели“»¹⁹. Мультипликаторы работали с непрозрачной бумагой, используя альбомный метод, вырезную перекладку на штифтах, иногда в одном фильме соединяли несколько приемов – к примеру, «Почта» 1929 года была сделана методом шарнирной марионетки в сочетании с вырезной бумажной перекладкой. Но в следующем десятилетии от всех этих находок отказались, и фильмы в технике перекладки снова появятся не скоро.



«Почта», 1929. Авторы: режиссер и художник Михаил Цехановский; режиссер Н. Тимофеев; сценарист Самуил Маршак; композитор Владимир Дешевов

Не будет продолжаться и работа с куклами. В 1935 году на экраны вышел полнометражный комбинированный фильм А. Птушко «Новый Гулливер», где вместе с живым актером играли куклы, но вскоре Птушко, оставив мультипликацию, полностью переключился на игровые фильмы. Кукольное объединение студии «Союзмультфильм», где будут снимать не только собственно кукольные фильмы, но и фильмы в технике перекладки, и работать с предметами, будет создано только в 1953 году.

Советский Микки Маус

Событием, определившим развитие отечественной мультипликации на ближайшие десятилетия, стал фестиваль американских мультфильмов в московском кинотеатре «Ударник». Фильмы Диснея так всем понравились, что было решено: отныне советская мультипликация должна уподобиться американской; надо создать такую же студию, как у Диснея,

¹⁸ Цит. по: Наши мультфильмы. М., 2006. С. 34.

¹⁹ Иванов-Вано И. Указ. соч. С. 81.

с такой же структурой производства, чтобы снимать такие же фильмы; на первом всесоюзном совещании по вопросам комедии в том же 1933 году был даже выдвинут лозунг: «Создадим своего, советского Микки Мауса».

И уже в июне 1936 года была основана студия рисованных фильмов «Союзмультфильм» (в первый год своего существования – «Союздетмультфильм»). Изменились методы работы, покончено было с экспериментами, появился новый материал – целлулоид, а вместе с ним и новая технология работы, и новая организация производства, и разделение труда, и новые анимационные профессии. Теперь над каждым фильмом работала большая группа (всего на «Союзмультфильме» образовалось десять режиссерских групп), основные фазы движения выполнял художник-мультипликатор, промежуточные – фазовщик; дальше к работе над фильмом подключались прорисовщики, контуровщики, заливщики. Но людей, владевших этими специальностями, было очень мало, и в том же году (также перенимая опыт Диснея) при студии открыли курсы. В программу обучения входили академический рисунок, карикатура, режиссура, ритмика, пластика движения, основы музыкальной грамоты, актерское мастерство; вместе с курсантами учились и работавшие на студии режиссеры. Своих учебных пособий не было, занимались по тем, которые были созданы Диснеем для своих мультипликаторов, перенимая вместе с технологией и внешность персонажей, и их психологию, реакции, стиль поведения.

Впрочем, влияние Диснея продержалось не так уж долго, да и не все ему подражали – если на «Союзмультфильме» производство фильмов было поставлено на поток, а переход к целлулоиду сопровождался и полной реорганизацией производства, то ленинградская студия от поточной технологии отказалась. Персонажи фильма «Джябжа»²⁰ были совсем не похожи на диснеевских, они были, по словам Иванова-Вано, «яркими, красочными, самобытными», «впечатляли своей образностью», в их построении «не было диснеевской системы шариков, кругов, мягких сочленений», но при этом они «выразительно двигались, играли». Да и сам Иванов-Вано вскоре ушел от прямого подражания Диснею, персонажи фильма «Мойдодыр» (1939, художник-постановщик А. Трусков) ближе к иллюстрациям Лебедева и Конашевича. Но что не менялось – фильмы на главной мультипликационной студии страны должны были делаться (как понятно было по первому ее названию), в первую очередь, для детей. Основной задачей, поставленной перед новой студией, было «идейно-эстетическое воспитание детского и юношеского зрителя», мультипликацию признали «одной из важнейших форм воспитания подрастающего поколения».

Об истории советской анимации, о создателях фильмов на сегодняшний день написано довольно много, в том числе и мной, и не хотелось бы здесь в который уже раз напоминать об этапах этой истории, о «диснеевщине» и методе «эклера», о перевороте в рисованной мультипликации, который совершился в начале шестидесятых, когда вышли на экраны сначала «Большие неприятности» сестер Брумберг (1961), а затем «История одного преступления» Хитрука (1962).



²⁰ Фильм 1938 года, рисованный, автор сценария и режиссер М. Пашенко, художник-постановщик Н. Верещагина.

«Большие неприятности», 1961 (слева). Авторы: режиссеры Валентина и Зинаида Брумберг; сценарист Морис Слободской; композитор Александр Варламов; художник Лана Азарх

«История одного преступления», 1962 (справа). Авторы: режиссер Федор Хитрук; сценарист Михаил Вольпин; композитор Андрей Бабаев; художник Сергей Алимов

Часто пишут и говорят о том, какое ошеломляющее впечатление произвел фильм Хитрука, фильм сестер Брумберг вспоминают реже; меня же сейчас в первую очередь интересует именно он. Здесь, кажется, впервые в анимационном кино рассказ идет от лица и с точки зрения маленькой девочки, которая слышит разговоры взрослых и, воспринимая все буквально, истолковывает события и действия по-своему (например, брат «хлещет водку» – значит, нахлестывает кнутом запряженную в повозку бутылку). Непривычным после фильмов пятидесятых с их реалистическими персонажами и подробно разработанным движением был и изобразительный ряд, персонажи, стилизованные под детский рисунок, и условное, лаконичное движение.

Глазами ребёнка

Понятия «для детей» и «про детей» не всегда совпадают, хотя часто считается, что детям про детей интереснее и понятнее, и тогда в круг детского чтения и в школьную программу попадает не только чеховский Ванька Жуков, но и Варька из страшного рассказа того же автора «Спать хочется». Книга, написанная от имени ребенка, нередко адресована взрослым; воспоминания о детстве могут стать и детской книгой, и взрослой, различия проявятся, скорее всего, в интонации и в пояснениях, которые автор сочтет необходимым дать читателю. Можно вспомнить фильмы, где автор обращается к собственному детству, – и первыми здесь на память приходят «Зеркало» Тарковского и «Амаркорд» Феллини. Но в анимационном кино ничего подобного долго не было, лишь в девяностые годы стали появляться фильмы, рассказывающие о событиях, увиденных глазами ребенка, а еще десятилетие спустя и фильмы откровенно автобиографические (иногда это совпадает). Но где же истоки этого явления, с чего все началось?

Для меня, а начиная с этого момента, я пишу о той истории анимации, свидетелем которой была и остаюсь сама, – эта ниточка потянулась от режиссерского дебюта Зои Киреевой «Девочка дура»²¹, фильма о первой детсадовской любви и первых любовных страданиях, который мы увидели на суздальском²² фестивале в 2006 году. В Википедии о нем говорится: « (...) мультипликационный фильм-зарисовка. (...) Авторская работа. Своеобразный взгляд на мир со стороны ребенка советского времени. Тут и познание мира, и первые разочарования, и безразличная глупость взрослого мира. Искренний, проникновенный мультфильм, отражающий бытие детских садов советского периода». Как мы видим, даже в этом, не самом профессиональном источнике отмечен «взгляд со стороны ребенка». Едва ли не все тогдашние фестивальницы немедленно узнали себя в главной героине: «девочка дура – это я». При этом сходство главной героини с автором фильма было настолько явным, что на другом, уже международном, фестивале (КРОК, 2008) Зое Киреевой был вручен (хотя и не всерьез) приз «За лучшую женскую роль».

С этого для меня и начала раскручиваться тема. Когда смотришь фильм, не знаю, у всех ли зрителей так же, а у тех, кто со мной вместе смотрел его впервые, по собственным их признаниям, было именно так, – мгновенно всеми пятью чувствами окунаешься в дет-

²¹ «Девочка дура», режиссёр – Зоя Киреева, Свердловская студия анимации «А-фильм», 2006

²² Открытый Российский фестиваль анимационного кино (ОРФАК) с 1996 по 2001 год проходил в Тарусе, с 2002 проходит в Суздале.

садовскую обстановку, даже запах мокрых варежек вспоминается, хотя фильм «летний». И хочется понять, как же режиссеру это удалось.

И вот тут я вспомнила и осознала, что только на этой студии, – название ее несколько раз менялось, но речь идет все о той же свердловской киностудии, – за десять лет появилось несколько совершенно особенных фильмов, не похожих один на другой, но явно состоящих в родстве.

В программе тарусского фестиваля 1997 года были два режиссерских дебюта – «Бабушка» Андрея Золотухина и «Розовая кукла» Валентина Ольшванга, оба по сценариям Надежды Кожушаной; в том и в другом случае режиссер был и художником-постановщиком, и аниматором (или одним из нескольких аниматоров). Приведу здесь аннотации из каталога. «Бабушка» изложена так: «История семьи. О том, как Бабка научила мальчика спасать. Спасая другое существо, мальчик начинает жить. Происходит становление личности (а мальчик, может быть, об этом и не догадывается). У Бабки все получилось, только она устала». «Розовая кукла»: «У мамы появился поклонник... Он дарит маминной дочке дорогую куклу. Розовая кукла очень красивая, но кажется опасной. Ревность маленькой девочки порождает самые невероятные фантазии»²³

И почти тогда же – снят в 1997 году, показан в Тарусе в 1998 – появился фильм Люси Ли «Птица становится птицей», «о девочке, которая учится принимать самостоятельные решения».

Фильмы – особенно первые два – были замечены и отмечены, о них много говорили и писали, и уже тогда Лариса Малюкова в статье «Золушка „Таруса“»²⁴ назвала то, чем занимались их авторы, «микropsихоанализом», но материала для обобщений тогда было мало-вато, а потом тема надолго пропала, но все же успела обозначиться, и я попыталась объяснить – для начала хотя бы себе – что это за тема.

Конечно, детей среди анимационных персонажей всегда было видимо-невидимо, но раньше автор фильма смотрел на ребенка со стороны – со стороны взрослого, и иногда такого взрослого, который не вспоминает себя ребенком. На одном из суздальских фестивалей, во время круглого стола, где как раз и шла речь о взрослых и детях, меня удивило, что о детях говорится так, будто это другая порода, будто сидящие сейчас в конференц-зале взрослые никогда не были детьми или напрочь забыли свое детство. Дети – «они», а не «мы несколько десятилетий назад».

Хотя если взять все анимационные фильмы за несколько десятилетий и посмотреть на них именно под таким углом, можно найти еще что-то близкое к теме, и не придется даже особенно далеко искать. Первое, что приходит на память, – «Варежка»²⁵, «Кот в колпаке»²⁶ с визуализацией фантазий, наконец, «Сказка сказок» с детскими воспоминаниями...

Пожалуй, именно со «Сказки сказок» все по-настоящему и началось.



²³ Каталог Открытого Российского фестиваля анимационного кино, 1997.

²⁴ Каталог-альманах ОРФАК, 1998. С. 90—92.

²⁵ Кукольный фильм 1967 года, «Союзмультфильм», режиссер Р. Качанов, художник Л. Шварцман.

²⁶ Рисованный, Свердловская киностудия, 1984, режиссер А. Караев, художник Ал. Петров.

«Кот в колпаке», 1984 (слева). Авторы: режиссер и сценарист Алексей Караев; сценарист Доктор Сюзс; композитор Анатолий Нименский; художник Александр Петров

«Сказка сказок», 1979 (справа). Авторы: режиссер и сценарист Юрий Норштейн; сценарист Людмила Петрушевская; композитор Михаил Меерович; художник Франческа Ярбусова

Правда, и фильмы Хитрука были очень личными, он всегда рассказывал только о том, что его задевало, волновало, трогало, мучило, и рассказывал об этом чисто анимационными средствами, но они не были автобиографическими, и он никогда не стал бы напрямую говорить о себе. Для того чтобы говорить о себе, о том, что волнует, трогает, задевает, обращаться к собственной биографии совсем не обязательно. Почти каждый из режиссеров-аниматоров, рассказывая о своей работе, вспоминает о том, как увидел в литературном произведении или в готовом сценарии что-то свое, то, о чем бы ему хотелось рассказать, а следом за ним и зрители узнают себя в Бонифации, цирковом льве, который и на каникулах занимается любимым делом, или в паровозике со станции Ромашково, который никогда не приходил по расписанию, зато помогал тем, кого вез, увидеть или услышать что-нибудь прекрасное и благодаря этому не опоздать на все лето или всю весну.

Больше того, чем более условным и обобщенным будет персонаж, чем менее рассказанная автором история будет привязана к определенному месту и времени, тем легче любому узнать в персонаже себя, отождествить себя с ним, тем меньше будет препятствий для сопереживания. Это касается не только анимации, то же самое мы можем увидеть и в других видах искусства, в театре кукол или пантомиме. Не только предельно условные, почти абстрактные персонажи таких фильмов как «Нити» Ивана Максимова (1996) или «Привет из Кисловодска» Дмитрия Геллера (2000), но и кубы из давнего спектакля Филиппа Жанти вступают между собой в понятные зрителю отношения. Движение одушевляет любой предмет, любую геометрическую форму. Конечно, это не единственное направление в анимации, и уж тем более – не единственно верное, но, поскольку такая степень обобщения доступна лишь анимации, начинает казаться, что это ближе всего к ее сути. Персонажи фильма «Нити» – предельно условные «он» и «она», очень наглядно и не менее условно соединенные ниточкой-хвостиком. Ниточка цепляется за опять же условное препятствие и рвется – и к этому можно свести бесконечное множество историй, происходящих с самыми разными людьми.

И вот, когда анимация доходит до, казалось бы, самой своей сути, самого для себя естественного способа высказывания, появляются новые, неожиданные направления – например, документальная анимация, фильмы, в которых рассказывается иногда история конкретного человека. Или – пока еще не очень заметная автобиографическая анимация. Действительно ли автор рассказывает о себе, на самом ли деле все происходило именно так, как в фильме, – не так уж важно; главное – автор полностью отождествляет себя с героем фильма, открыто об этом говорит. И каждый раз автор обращается к своему детству – так что можно задуматься, не представляет ли собой автобиографическая анимация своего рода психоанализ, где фильму отводится роль аналитика.

Я уже говорила выше, что эту линию следовало бы вести от фильма Юрия Норштейна «Сказка сказок» (1979). В самом фильме автор нигде не говорит, что рассказывает о себе, да там и вообще текста нет, но в многочисленных интервью и статьях упоминает о том, что все это – его детские воспоминания, его Марьяна Роца; и на посвященных фильму выставках мы видели фотографии той же Марьиной Роци, сделанные оператором Александром Жуковским. Приметы времени в «исторических» эпизодах узнаваемы, это – общая память поколения: длинный стол, составленный во дворе из многих столов, треугольнички фрон-

товых писем, танцы под фонарем; и в то же время это – личные воспоминания, это время, увиденное глазами ребенка.

Именно после «Сказки сказок», в начале восьмидесятых, в анимации произошли заметные перемены. Именно тогда, собственно, и появилось принятое сегодня название этого вида искусства – анимация, сменившее прежнее – мультипликация, внимание сместилось с технологии на суть, на одушевление рисунка или куклы.

В своей книге «Профессия – аниматор» Ф. Хитрук, который был не только режиссером, но и педагогом, и теоретиком анимации, пишет, рассуждая о движении и проводя аналогию между живой природой и анимацией:

«В природе – сперва хаос, движение неживой материи, затем появление жизни в примитивной форме, затем формирование индивидуума, души.

В анимации:

– от умножения (смена большого количества рисунков) к иллюзии движения (механической формы).

– дальше к оживлению (биологическая форма).

– дальше к одушевлению (психология)».²⁷

Повзрослевшая, осознавшая свои возможности анимация именно психологией в первую очередь и увлеклась, все дальше уходя от «искусства для детей», которым ее считали еще совсем недавно. Фильмы становятся подчеркнута серьезными, нередко сложными для восприятия, и лишь через некоторое время, утвердившись как настоящее, самостоятельное искусство, анимация перестает бояться быть простой и понятной, авторы уже не так стремятся выразить себя, как в себя всматриваются. И постепенно в авторской анимации становится заметно новое направление – автобиографические фильмы. Фильмы-автопортреты, фильмы-дневники, фильмы-воспоминания. И, хотя эта линия, несомненно, идет от «Сказки сказок» Норштейна, нынешних режиссеров занимают не столько события, увиденные ребенком и запомнившиеся ребенку, сколько сам этот ребенок. Не обязательно автор, может быть (и даже чаще) это бывает лирический герой. Главное здесь интерес в первую очередь не к внешнему действию, но к чувству, взгляд «изнутри», попытка «вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека», так, чтобы душа «легла в чужую душу»²⁸ или же сегодняшняя душа в прежнюю, детскую.

Картины девяностых, о которых я говорила выше («Бабушка», «Розовая кукла») меньше всего походили на ностальгические воспоминания о детстве; те, что появились десятилетие спустя, уже не вызывают в памяти кушетку психоаналитика.

Фильм Дмитрия Геллера «Признание в любви»²⁹ в фестивальном каталоге описан одной, довольно странной (с точки зрения грамматики) фразой: «Мы сейчас такие, насколько бережно храним себя из детства». Несмотря на странность, смысл ее вполне понятен. Эта, как сказано в другой аннотации, «посвященная Бунюэлю эстетская миниатюра из наплывающих друг на друга воспоминаний автора», все же не взгляд на главного героя со стороны, хотя зритель именно со стороны его и видит; здесь, как и в других фильмах такого рода, создается ощущение детского взгляда, и достигается это разными средствами – от точки зрения, соответствующей росту ребенка, до выбора объекта, на который направлен взгляд, от передачи событий в детском понимании до детского восприятия времени, медленно текущего, вмещающего в себя множество явлений, которые успеваешь рассмотреть не спеша.

²⁷ Хитрук Ф. Профессия – аниматор. М., 2007. Т. II. С. 170.

²⁸ Набоков В. Дар. М., 1990. С. 45.

²⁹ Перекладка, Свердловская студия анимации «А-фильм», 2006 г.

В том же году, на том же фестивале, что и «Признание в любви» Геллера, мы увидели дебютную работу Нины Бисяриной «Воробьи – дети голубей»³⁰ – фильм о том, как «в воображении маленького человека обыденная жизнь превращается в волшебную сказку. Но в этой удивительной стране малыш часто бывает одинок. И только мама – по тонкой ниточке любви – может войти в этот чудесный мир... Малыш так ждет. Вот бы мама об этом догадалась!»³¹ Что происходит в фильме – если брать внешний, событийный ряд? Можно сказать, ничего не происходит. Вышел ребенок с мамой из дома, видел по дороге собачку, птичек и рыболова, приехал к бабушке, попил чаю, лег спать. Это мы видим, когда смотрим на ребенка со стороны. А «волшебная сказка», в которую все это превращается в его воображении, по-моему, тем и хороша, что в ней нет захватывающих приключений, то есть перед нами не менее обыденная для этого сказочного мира жизнь. Ребенок, заметим, в ней не участвует, только смотрит. Он одинок и в той, и в другой реальности. Только во сне он может поиграть с олененком – и только во сне он по-настоящему близок с матерью, а до того, в дневной действительности, оставался объектом, с которым надо что-то делать: перевезти из пункта А в пункт Б, накормить... И правда, беспредельное одиночество, но рассказывается об этом без надрыва, здесь нет желания жаловаться, а тем более – обвинять, есть только стремление понять, почувствовать то, что чувствует другой – другой ребенок сегодня или тот, кем был автор двадцать, тридцать или больше лет назад. И в более позднем, 2008 года, фильме того же режиссера «Поездка к морю» мы снова встречаемся со сплавом никому, кроме ребенка, не заметных мелких событий и его снов и фантазий, с рассказом не столько о внешней, сколько о душевной жизни.

Герои снятого немного раньше фильма Юлии Ароновой «Жук, корабль, абрикос»³² – два мальчика, аннотация в каталоге предельно лаконична – «Как я провел лето». И снова, хотя персонаж и автор не совпадают, но оттого, что создается ощущение увиденного глазами ребенка, остается и впечатление личного, собственного восприятия. Тем более что особенных биографических событий, которые подчеркнули бы различия между автором, лирическим героем и зрителем, в фильме нет. Общее, обычное и, пожалуй, вневременное детство. В фильме заметно влияние Норштейна, эпизодов вечности из «Сказки сказок», и поначалу это воспринималось как подражание; со временем же мне стало казаться, что здесь не столько внешнее подражание и заимствование, сколько осознание, что сюжет фильма может складываться не из событий, но из чувств, ощущений, чистого восприятия, что «не о чем особенно рассказывать» не тождественно «нечем поделиться». Более сложный ход в фильме того же режиссера «Мать и музыка» – по мотивам автобиографической прозы Марины Цветаевой (2006).

И, наконец, не так давно один за другим появились два откровенно автобиографических фильма, «Домашний романс» Ирины Литманович³³ и «Заснеженный всадник» Алексея Туркуса³⁴.

«Домашний романс» – не история советской девочки вообще и даже не история некоей советской девочки, которая росла в такие-то годы в таком-то городе, нет, это история Иры Литманович, это ее память, события из ее жизни, пейзаж ее детства, который так для нее важен, что она, начиная работу над фильмом, поехала в те места, где жила ребенком. Это ее родители, уклад ее дома, хотя, конечно же, зрители узнают здесь и что-то свое, общее для всех, например, вечный и неизменный детсадовский новогодний праздник. «Домашний

³⁰ Рисованный, кинокомпания «Снега», 2006

³¹ Каталог-альманах ОРФАК, 2006. С.24.

³² Перекладка, студия «Анимос», 2004

³³ Перекладка, «Аквариус-фильм», 2010

³⁴ Перекладка, рисованный, «Аквариус-фильм», 2011

романс» – ретроспективный автопортрет, классические воспоминания о детстве, к каким мы привыкли в литературе и с какими раньше не встречались в анимации. Рассказ о себе напрямую, без необходимости обращения к посреднику-актеру, попытка взглянуть на себя со стороны и рассказать о себе наиболее естественным для художника способом. Слова здесь – не для рассказа о себе тогдашней из сегодняшнего дня, слова здесь те, что запомнились, такой же материал, как изображение.

«Заснеженный всадник» – не столько рассказ о себе и воспоминания о детстве, сколько воспоминания об отце, которому фильм и посвящен. Собственно, от детства здесь один эпизод, но повторяющийся – маленький Леша, уложенный в постель, никак не засыпает, он смотрит на отца, который сам с собой играет в шахматы, и пристает к нему с вопросами. Отец, занятый своими мыслями, отвечает первое, что в голову придет («Пап, а ты кем работаешь? – Барабанщиком. – Пап, а раньше ты кем был? – Разбойником!») – и слово мгновенно материализуется, разворачивается в сценку. На этот раз мы видим не только то, что видел и запомнил выросший мальчик, но и то, что вставало в его воображении, что ему снилось, сон, явь и фантазия переплетаются, черный шахматный конь оборачивается настоящим вороным, на котором скачет папа-разбойник, – в эту подробность его биографии сын в детстве верил безоговорочно. Конь на всем скаку влетает на шахматную доску и ставит мат королю – а тот соглашается признать свое поражение при условии, что мальчик перестанет наконец сосать палец. Конь снова появится в самом конце фильма, в эпизоде похорон: отец – не тот немощный старик с седой бородой, каким был в последние годы или месяцы жизни, а снова ставший таким, каким сын помнил его с детства, – сядет на него верхом и ускачет навсегда.

Такое обращение к себе самому, к собственному детству, – не просто один из сюжетов и даже не просто новый для анимации жанр. Здесь есть, на мой взгляд, и другое отношение к себе, сознание того, что собственная жизнь достойна экранизации; и другие, более близкие, более тесные отношения со своей профессией. И в то же время – наиболее, наверное, полное использование возможностей анимации, позволяющей создать собственный мир от начала до конца, не подыскивая нечто более или менее похожее в окружающей действительности, а выстраивая реальность, какой она видится, представляется, запоминается. И, хотя автобиографическая анимация – само по себе направление для исследования новое и интересное, она все же представляет собой частный случай того, что я назвала бы лирической анимацией, если искать соответствия ей в литературе – не рассказа, не новеллы, но стихотворения; именно здесь анимация больше всего приближается к поэзии.

Людмила Сараскина

• Фантом раскаяния Родиона Раскольникова в киноадаптациях романа Достоевского «Преступление и наказание»



Сараскина Людмила Ивановна – историк литературы, доктор филологических наук, главный научный сотрудник ГИИ, член Союза российских писателей. Лауреат Литературной премии «Ясная Поляна», член Международного общества Ф. М. Достоевского. Автор около 500 статей и 20 книг.

Об авторе

Сфера интересов: история русской литературы и общественной мысли XVIII—XX веков, экранизации литературной классики, проблемы современных масс-медиа.

«В годы моей молодости колоссальное влияние оказал на меня „Гамлет“ Григория Козинцева с Иннокентием Смоктуновским. Мне даже кажется, что этот фильм меня пересоздал. Позже я узнала, что один из крупнейших актеров XX века, лауреат четырех премий „Оскар“ и 40 других кинематографических наград англичанин сэра Лоуренса Оливье, игравший Гамлета в своей картине (1948), назвал русскую экранизацию лучшим киновоплощением трагедии Шекспира, которое он когда-либо видел. На презентации фильма в Лондоне сэра Лоуренса в костюме елизаветинских времен на сцене встал на колени перед Смоктуновским и передал ему свою шпагу».

Ключевые слова: #Достоевский #кино #экранизации #адаптации #Брейвик #Бог #Петербург

Среди множества упоминаний в Священном Писании слова «раскаяние», в связи с заявленной темой доклада имеет смысл процитировать самое из них существенное – то, когда раскаивается сам Господь.

«И увидел Господь, что велико развращение человеков на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время.

И раскаялся Господь, что создал человека на земле и восскорбел в сердце Своем.

И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я сотворил, от человека до скота, и гадов и птиц небесных, ибо Я раскаялся, что создал их» (Быт. 6; 5—7).

Среди различных толкований этих строк из книги Бытия встречается недоверие к качеству перевода – точно ли речь идет о Божественном раскаянии, правильно ли употреблен термин. Однако именно так звучит это место в двуязычной Иерусалимской Библии, где перевод на современный английский язык с древнееврейского оригинала отражает понимание данного текста современным иудаизмом. В Библии «Короля Джеймса» (начало XVII века), то есть в классической англоязычной версии Библии, также стоит глагол прошедшего времени *repented* (раскаялся).

Нечто вроде раскаяния звучит и в другом отрывке из книги Бытия:

«И сказал Господь в сердце Своем: не буду больше проклинать землю за человека, потому что помышление сердца человеческого – зло от юности его; и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал...» (Быт. 8; 21).

Это Божественное «не буду больше» уточняет понимание Божественного раскаяния как особого способа изменения неизменяемого, высшего выражения мысли о крайнем Божественном сожалении. Смысл раскаяния, таким образом, – в беспредельном сожалении, в сердечном рыдании и скорби от невозможности что-либо поправить.

Отрекался и раскаивался «в прахе и пепле» многострадальный праведник Иов (Иов. 42; 6) – отрекался от прежних узких убеждений и былой праведности, раскаивался в том, что в ропоте своем не понимал плана Господа.

Грешники, как об этом пишет Откровение Иоанна Богослова, ведут себя иначе:

«И не раскаялись они в убийствах своих, ни в чародействах своих, ни в блудодеянии своем, ни в воровстве своем» (Отк. 9; 20—21).

То есть по-прежнему «мысли и помышления сердца их были зло во всякое время».

Роман

Обратимся к «Преступлению и наказанию». Этот роман часто называют главной книгой русской литературы, основополагающим текстом русской истории, в котором нет ничего случайного и произвольного. Если относится к «Преступлению и наказанию» именно так, трудно не увидеть центральное послание, которое содержится в романе, – о судьбе Родиона Раскольникова.

Известно, что замысел романа – о том, как студент решается убить и ограбить никчемную старуху, поправить тем свои семейные дела, после чего закончить университет, уехать за границу и всю жизнь быть честным человеком – этот замысел включал еще и мысль, что убийца с развитым сознанием непременно раскается и примет муки, «чтоб искупить свое дело»; и тогда «Божия правда, земной закон» возьмут свое³⁵.

³⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 28/2. 1985. С. 137. Далее все ссылки на тексты Достоевского приводятся по этому изданию. В скобках указаны том и страницы.

Нет оснований сомневаться в высоком намерении Достоевского дать Родиону Романовичу шанс возродиться – другое дело, удалось ли автору, метафорически говоря, вынуть из руки героя топор и вложить в нее крест³⁶. Кажется все же, что не удалось – и не потому, что случилась художественная неудача, а потому, что автор был исключительно честным художником: вменить убийце, пролившему «кровь по совести», библейское чувство огромного сожаления о содеянном, было как раз против правды и земного закона.

Глагол «каяться», общеславянского распространения, имеющий индоевропейские корни, в возвратной форме приобрел смысл «осуждать себя», «сожалеть о содеянном», «сознавать вину». Слова «КАяться» и «КАзнить себя» имеют общее древнее происхождение.

Казнит ли себя Раскольников за содеянное? Никак нет, никогда на протяжении всего повествования.

Накануне признания Раскольников кричит сестре «в каком-то внезапном бешенстве»:

«Преступление? Какое преступление?.. то, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю... Только теперь вижу ясно всю нелепость моего малодушия, теперь, как уж решился идти на этот ненужный стыд!.. Почему лупить в людей бомбами, правильной осадой, более почтенная форма?.. Никогда, никогда яснее не сознавал я этого, как теперь, и более чем когда-нибудь не понимаю моего преступления! Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!.. Если бы мне удалось, то меня бы увенчали, а теперь в капкан!» (6; 400).

На суде Раскольников ведет себя нарочито, с «грубой точностью», отвечая, что явиться с повинною его побудило «чистосердечное раскаяние». «Всё это было почти уже грубо...» (6; 411) – замечает автор, не веря браваде подсудимого, видя в ней издевку над судебным процессом. И только недалекие судейские чиновники могли предположить, что у преступника, который не воспользовался ограбленным, пробудилось раскаяние, а может быть, проявилось и «несовершенно здоровое состояние умственных способностей во время совершения преступления» (Там же).

И еще через полтора года, уже на каторге, он стыдится только того, что погиб «так слепо, безнадежно, глухо и глупо» (6; 417); его ожесточенная совесть не находит никакой особенно ужасной вины в происшедшем, кроме разве простого промаха.

«И хотя бы судьба послала ему раскаяние – жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы – ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении» (6; 417).

Он не раскаивался даже «для протокола», он признавал вину только в том, что не вынес своего шага, хотя ведь и заранее знал, что не вынесет. Он страдал от мысли, зачем после всего не убил себя, как Свидригайлов.

Даже и на последней странице романа, когда как будто «уже сияла заря обновленного будущего» (6; 421), «всё, даже преступление его, даже приговор и ссылка, казались ему теперь, в первом порыве, каким-то внешним, странным, как бы даже и не с ним случившимся фактом» (6; 422). Даже и как будто воскресший для любви к Соне, Раскольников не способен горько сожалеть о преступлении, не готов казнить себя, но готов простить себя; раскаяние для него недостижимо даже в фантомном усилии.

³⁶ Этой метафорой пользовался Ю. Ф. Карякин в своих размышлениях о судьбе Раскольникова.

В пространстве романа «Божия правда и земной закон» сознанием Раскольникова не овладели и «свое не взяли», обещанная же история про великий подвиг тоже никогда не была написана. Раскольников романа – убийца, и это пожизненное клеймо. Кроме того, мы видели, каким на пути «протокольной» явки с повинной он бывал высокомерным и заносчивым; как всех поучал, как готовился к боям с Порфирием, хитрил с Разумихиным, «всем дышлом въезжал в добродетель» (6; 370) перед Свидригайловым. Как говорит всё угадавший про Раскольникова Порфирий Петрович, «убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит» (6; 348).

И главное. Нет у Достоевского великих грешников, которые возродились и всё себе простили. Вспомним муки «таинственного посетителя» из рассказа Зосимы:

«Пошли дети: „Как я смею любить, учить и воспитать их, как буду про добродетель им говорить: я кровь пролил“. Дети растут прекрасные, хочется их ласкать: „А я не могу смотреть на их невинные, ясные лики; недостойн того“. Наконец начала ему грозно и горько мерещиться кровь убитой жертвы... кровь, вопиющая об отмщении. Стал он видеть ужасные сны» (14; 279).

Вот будущее Родиона в том случае, если совесть его напомнит о себе, и он потеряет покой и уверенность в своей правоте.

Убийство, даже и при раскаянии, и при наказании, необратимо – убитых не вернуть назад. Жертвы вычеркнуты из сознания Раскольникова: «старушонка вздор» (6; 211), о ней нет сожаления, к ней нет сострадания. Родя не видит в ней человека, а только принцип – и люто ненавидит ее. «Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!» (6; 212). И во сне он снова убивает ее, ударяя по темени раз и другой, а потом бешено колотит, изо всей силы. И почти не думает о Лизавете, «точно и не убивал» (Там же). И физически не выносит мать и сестру. И мечтает убить Порфирия или Свидригайлова, чувствует, что в состоянии это сделать «если не теперь, то впоследствии» (6; 342).

Раскольников, пытаясь объяснить Соне свое «предприятие», пытается вызвать сочувствие к себе:

«Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» (6; 322).

Но старушонку убил именно он, и именно убил. И Лизавету (про которую вовсе не помнит) убил тоже он. Но не в его привычках думать об убитых им людях, он себе важнее, чем убитые – и это главная улика его преступления, это – почерк убийства, это судьба убийцы, который не помнит своих жертв, не сожалеет о них, не молится о них. Раскольников прав только в одном – что он ухлопал себя навеки, и в какой-то миг ему дано осознать свою вечную гибель.

Надежда на искреннее раскаяние Раскольникова скорее характеризует Достоевского-христианина, чем его героя, отставного студента пусть и с высшими понятиями, но убившего свою душу и погубившего родную мать.

Теория на крови

Достоевский-христианин знал про кающихся убийц и их статус перед Богом, кажется, всё. Поэтому как художник он так и не смог переступить через кровь Раскольникова и сочинить вдохновенную историю о спасенном и воскресшем для земной жизни преступнике, не захотел поставить читателя перед выбором – познать добро, любовь и веру через зло, падение и грех. История постепенного обновления человека, обещанная Достоевским в конце романа, не случилась: через три года был написан «Идиот», где жестокое и безжа-

лостное убийство уже не нуждается в теории, а еще через три года – роман «Бесы», с его тринадцатью жертвами и цинизмом убийцы «по совести».

Судейские чиновники, изучив дело, недоумевали:

«Раскольников не совсем похож на обыкновенного убийцу, разбойника и грабителя... тут что-то другое» (6; 411).

Что же это – что-то другое?

А то, что путь Раскольниковых в XX веке пошел не в сторону личного воскресения, а в сторону массового террора. У Раскольникова было разрешение «по совести» всего лишь на одно убийство, которое в один момент увеличилось вдвое (а может, и втрое, если Лизавета была беременна), а сорви случившийся здесь закладчик Кох дверной замок, так увеличилось бы и вчетверо. Убийство – занятие заразное, оно затягивает, как наркотик, оно опасно для души убийцы даже больше, чем для жертвы.

Раскольников цепко держится за свою «теорию», оправдывает злодеяние, видя в нем едва ли не доброе дело. Московский студент А. М. Данилов, который в январе 1866 года убил и ограбил ростовщика и его служанку, был красивым салонным франтом, лишенным каких бы то ни было рефлексий и теорий. Достоевский же гордился тем, что своим романом предвосхитил реальные явления. «Мы нашим идеализмом пророчили даже факты» (28/2; 329), – писал он А. Н. Майкову: при этом идеализм относился к образу Раскольникова, который все же волновался по поводу содеянного, а факты относились к студенту Данилову, который этих волнений не испытывал. Дело студента Данилова показало к тому же, что случай Раскольникова вовсе не одиночный и не исключительный, как об этом писала тогдашняя революционно-демократическая пресса: делу Раскольникова предстояло стать типическим, массовым явлением.

Спустя почти столетие, в ноябре 1960-го, Анна Ахматова говорила Лидии Чуковской:

«Толстой и Достоевский верили, что мир можно исправить, что можно исправить людей. А мы уже не в силах верить. Достоевский знал, что убийца теряет способность жить. Раскольников, отняв жизнь у старухи и Лизаветы, сам лишился способности жить. Он не живет, он даже не ест, он только иногда бросается на кровать и спит одетый. А наши современники? Убивали – и жили всласть. Им это было нипочем. Вернутся домой утром – служба-то ночная, утомительная – вот и хочется, чтобы жена в новом халате, дочка с бантом в волосах... Они могут жить»³⁷.

Роман «Преступление и наказание» – именно об этом, и преступление студента Данилова, случившееся в те самые дни, когда рукопись романа Достоевского лежала в редакции «Русского вестника», тоже об этом. Революционеры, люди идейные, с обостренным чувством справедливости, которые шли на убийства по велению совести, так же, как Раскольников, не слишком мучились сожалениями и не казнили себя, ибо действовали согласно политической целесообразности.

«Их воскресила любовь» (6; 421), – сказано в эпилоге романа о Раскольникове и Соне. Но воскрешает ли преступника любовь к женщине до такой степени, чтобы направить его на путь подлинного, глубокого раскаяния? Ни Сергея Нечаева, влюбленного в дочь Герцена Тату и усиленно добивавшегося ее благосклонности, ни Андрея Желябова, нежно любившего свою гражданскую жену террористку Софью Перовскую (их отношения называли «романом-на-крови»), ни любвеобильного и трижды женатого фанатика террора Бориса Савинкова, ни многих других, проливавших «кровь по совести», любовь к женщинам не воскрешала, они не отказывались от терактов, тщательно планировали убийства и царевбий-

³⁷ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В трех томах. М.: Согласие, 1997. Т. 2. С. 442.

ства, порой вместе со своими возлюбленными, считали свои злодеяния подвигами и умирали на эшафотах несломленными. Отечественная история показывает, что бомбист гораздо успешнее вовлекал любимую женщину в свое дело, чем любимая женщина отвлекала бомбиста от его преступного намерения³⁸.

«Раскольников, убивая старушку, совершает парадигматический жест, осуществляет Дело, к которому архетипически сводится Праксис, как его понимает марксизм. Дело Родиона Раскольникова – это акт русской Революции, резюме всех социал-демократических, народнических и большевистских текстов. Это фундаментальный жест русской истории, который лишь развертывался во времени после Достоевского, уготовляясь задолго до него, в загадочных первоузлах национальной судьбы. Вся наша история делится на две части – до убийства Раскольниковым старухи-процентщицы и после убийства. Но будучи мгновением призрачным, сверхвременным, оно отбрасывает свои сполохи вперед и назад во время. Оно проглядывает в крестьянских бунтах, в ересьях, в восстании Пугачева, Разина, в церковном расколе, в смуте, во всей стихии, сложной, многоплановой, насыщенной метафизикой Русского Убийства, которая растянулась от глубин славянских первородов до красного террора и ГУЛАГа. Всякая занесенная над черепом жертвы рука была движима страстным, темным, глубоким порывом. Это было соучастие в Общем Деле, в его философии».³⁹ **Александр Дугин**

Герой романа Достоевского полон презрения к древней заповеди «Не убий», он ее решительно отвергает, провозглашая революционный принцип «крови по совести».

«Родион заносит две руки, два угловатых знака, два сплетения сухожилий, две руны над зимним ссохшимся черепом Капитала. В его руках грубый, непристойно грубый, аляповатый предмет. Этим предметом совершается центральный ритуал русской истории, русской тайны. Призрак объективируется, мгновение выпадает из ткани земного времени. (Гете немедленно сошел бы с ума, увидев, какое мгновение на самом деле остановилось...). Две теологии, два завета, два откровения сходятся в волшебной точке. Эта точка абсолютна. Имя ее Топор».⁴⁰ **Александр Дугин**

В современных философских интерпретациях Раскольников предстает как эпический герой, принесший в Россию новое слово и новое знамя. Он раскалывает голову капиталистической старухе, которая есть паук, плетущий сеть процентного рабства. Раскольников несет топор Свободы и Новой Зари.

Процитирую одно из наиболее радикальных высказываний:

«Роман должен был бы закончиться триумфально, полным оправданием Родиона; преступление Раскольникова является наказанием для процентщицы. Объявлена эра Топора и пролетарской Революции.

³⁸ См.: «В противоположность официальной политике революционные воззвания пропагандировали принцип равенства мужчин и женщин, что в большей степени относилось к мотиву самоутверждения. Лидеры революционных организаций старались использовать принцип равенства, следуя ему неукоснительно: женщины участвовали в подготовке террористических актов наравне с мужчинами. Подтверждение этому удалось найти в процессе нечаевцев. Особенность процесса заключалась в том, что перед судом предстали восемь женщин» (Бодунова О. Г. Идеино-психологические мотивы преступлений террористической направленности в России // http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_02/07_02_03.pdf).

³⁹ Дугин А. Г. Достоевский и метафизика Петербурга // <http://www.rossia3.ru/ideolog/nashi/dostoev>

⁴⁰ Там же.

Но ...В дело вступили дополнительные силы. Особенно коварным оказался следователь Порфирий. Этот представитель кафкианской юриспруденции и фарисействующий псевдогуманист начинает сложную интригу по дискредитации героя и его жеста в его собственных глазах. Порфирий подло подтасовывает факты и заводит Раскольникова в лабиринт сомнений, переживаний, душевных терзаний. Он не просто стремится засадить Родиона, но ищет подавить его духовно. С этой сволочью надо было бы поступить так же, как со старухой. «Проломи голову змею». Но силы оставили героя...⁴¹**Александр Дугин**

День сегодняшней трактуется философами-радикалами как эпоха выродившейся Революции, как время гуманистического фарисейского слюнтяйства.

«Порфирии проникли в партию и подточили основы эсхатологического царства советской страны. Отказались от перманентной революции, потом от чисток, потом Соня в лице позднесоветской интеллигенции опять заняла о своем глупейшем „не убий“». ⁴²**Александр Дугин**

Адаптируя пророческий роман Достоевского к современным реалиям, интерпретаторы изыскивают виртуальную версию «Преступления и наказания», с совершенно иным концом. И там будто бы речь идет о России Конца Времен, о стране, где убийцы не каются, не казнят себя, не сожалеют о своих преступлениях, пытаются выдать их за доблесть и геройство.

Впрочем, «Преступление и наказание» – это роман не только о России. В июне 2011 года норвежец Андерс Беринг Брейвик 32-х лет за несколько часов убил 77 человек: сначала заложил бомбу в автомобиль в правительственном квартале Осло (погибло 8 человек), а потом отправился на остров Утойя, где во имя борьбы за чистоту расы лишил жизни шестьдесят девять студентов. Брейвик имел высшее образование, был членом норвежской масонской ложи «Святой Олаф», членом секретной организации «рыцарей-тамплиеров». Накануне теракта опубликовал «Декларацию независимости Европы-2083», направленную против мультикультурализма и разослал ее в тысячу адресов.

Брейвик признался в убийствах, но отказался считать их преступлением. Он назвал свои действия ужасными, но необходимыми, и категорически потребовал признать его вменяемым. Он не только не каялся и не казнил себя, но, находясь в трехкомнатной камере с телевизором, тренажерами, видеоиграми, книгами и газетами, подал в суд на норвежское государство за негуманное отношение к себе: «садисты», дескать, подают ему холодный кофе, еду, разогретую в микроволновке, часто досматривают, не разрешают общаться с другими заключенными. Этот суд Брейвик выиграл. Норвегию стали называть раем для маньяков. Надо полагать, норвежские судейские тоже решили, что Брейвик не похож на обыкновенного убийцу и тут что-то другое.

Спустя пятнадцать месяцев, осенью 2012 года, в Москве появился мужчина 29 лет, которого назовут «русским Брейвиком» и который тоже, прежде чем расстрелять семерых коллег по фармацевтической компании, опубликовал в социальной сети «ВКонтакте» текст, названный им «Мой манифест».

«Я ненавижу человеческое общество и мне противно быть его частью!
Я ненавижу бессмысленность человеческой жизни! Я ненавижу саму эту жизнь! Я вижу только один способ ее оправдать: уничтожить как можно больше частиц человеческого компоста. Это единственно правильное и стоящее из всего того, что каждый из нас может сделать в своей жизни, это

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

единственный способ ее оправдать, это единственный способ сделать мир лучше... Поймите, что вы здесь лишние, вы – генетический мусор, которого здесь быть не должно, мусор, который возник случайно, в результате ошибки в эволюции, мусор, который должен быть уничтожен».⁴³ **Дмитрий Виноградов**

За сутки на страницу Виноградова подписались более 1300 человек, а текст о ненависти к человечеству получил почти пять тысяч «лайков». Психиатр-криминалист, общавшийся с киллером, утверждал, что тот «давно вынашивал идеи, похожие на те, что вынашивал Раскольников, идеи, созвучные тем, что Брейвик вынашивал в Европе»⁴⁴. Школьные учителя Виноградова рассказывали, как он любил природу, как спасал птиц, пострадавших от разлива нефти, как писал гениальные сочинения об экологии и окружающем мире, которые они читали со слезами на глазах⁴⁵.

Достоевский много раз повторял: хочешь переделать мир – начни с себя. Кажется, самое время переиначить формулу: хочешь уничтожить ненавистный мир – смело начинай с себя. Признай, что ты подлое насекомое, заяви своеволие и освободи от своего присутствия мир – как это сделали Свидригайлов, Кириллов и Ставрогин. Герой-бунтарь, возвращающий Богу билет на проживание в этом заблудшем мире, мог бы сказать себе с подобающим отчаянием: я – здесь лишний, я – генетический мусор, который возник случайно, в результате ошибки в эволюции, и потому должен быть сметен с лица земли. Вместо этого он говорит миру – вы здесь лишние, вы – генетический мусор. Про себя как частицу мусора он почему-то трусливо и малодушно забывает...

Схема крови по убеждению всегда одна и та же: сначала «теория» – манифест или декларация, потом акт, потом самооправдания и самореклама.

Осужденный к пожизненному заключению «московский стрелок», признанный вменяемым, отбывает заключение в колонии особого режима для пожизненно осужденных в городе Соликамск Пермского края, в трехместной камере, под присмотром психиатра, иногда жалуется, что в камере холодно.

«Родя, мы с тобой!» – пишут сегодня посетители на стене петербургской «каморки» Раскольникова. Число почитателей норвежского и русского киллеров перевалило уже за многие тысячи. В Дании, Швеции и Нидерландах были поставлены три пьесы по мотивам манифеста Брейвика. В Германии премьерный показ прошел в Веймарском национальном театре, его речь на судебном процессе была переведена на немецкий язык и вставлена в спектакль. Постановка пьес везде была сочтена оскорбительной и вызвала негодование среди родственников жертв, но к ним не прислушались... В очередь на интервью к террористу выстроились солидные издания Америки, Европы и России, и он сам отбирает себе собеседников.

Как видим, герой романа «Преступление и наказание» архетипичен и обладает собственной мощной энергетикой. Он архетипичен и в преступлении, и в наказании, и в нераскаянии, и в том, насколько заразителен его пример, и в том, как опасно его героизировать. Как архетип он содержит символы, положенные в основу культуры и переходящие из поколения в поколение. Самый главный из них можно найти у М. А. Булгакова в «Собачьем сердце»: на преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Вот и Порфирий Петрович говорит об истории Раскольникова: «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с» (6; 348).

Таким оно было прежде, таким оно остается и сегодня.

⁴³ См.: Сибиряков С. Московский убийца-юрист – «русский Брейвик» или просто сумасшедший? // <http://maxpark.com/community/129/content/1648419>

⁴⁴ См.: Шесть жертв и одна возлюбленная «московского Брейвика» // <https://ria.ru/incidents/20121108/910031688.html>

⁴⁵ См.: Полозова И. Русский Брейвик писал в школе гениальные сочинения // <http://su0.ru/TltV>

Экранизации

О судьбе Раскольниковова не мог не задуматься и кинематограф – с первых лет своего существования. Обсуждение экранизаций и киноадаптаций «Преступления и наказания» важно с нескольких принципиальных позиций.

– Какие страны и в какое время XX столетия проявили интерес к этому роману и чем он был вызван.

– В какое время переносилось действие романа или оно оставалось в своем историческом времени.

– В случае переноса действия в современность менялся ли сюжет картины и если менялся, то как он приспособлялся к современности.

– Менялись ли имена героев, место действия романа и другие реалии картины в случае ее экранизации не в России, а в других странах.

– Как обставлялось убийство или убийства, что есть убийство для жертвы и убийцы. Что есть раскаяние и как оно показано (или не показано) в экранизации.

– Как решался вопрос с эпилогом романа, то есть с перспективой обновления и возрождения Раскольниковова в связи с возникшим чувством между ним и Соней Мармеладовой.

Первые немые картины-экранизации «Преступления и наказания» (из них шесть русских, две американские, одна итальянская) не сохранились, сведения о них крайне скудны. Первым, кто поставил фильм по знаменитому роману Достоевского, был русский режиссер Василий Михайлович Гончаров (1861—1915), один из пионеров российского кинематографа. О его «Преступлении и наказании» (1909) известно только то, что этот немой фильм существовал и был, по всей вероятности, черно-белым, короткометражным, и что экранизировались наиболее выигрышные моменты романа – в расчете на то, что зритель не может не знать его содержания. Как сообщают «Очерки истории кино», первое «Преступление и наказание» было втиснуто в 197 м. и шло на экране неполные восемь минут⁴⁶.

Сведения об остальных немых не сохранившихся (или ненайденных) картинах столь же отрывочны. Пять картин носили название оригинала, другие назывались: «Рассказ Мармеладова» (Россия, 1913), «Родион Раскольников» (Россия, 1919, реж. Иосиф Сойфер), «Раскольников (обитатель чердака)» (Россия, 1910-е годы), Режиссерами американских экранизаций были Лоуренс МакГилл и Петер Лорре, роль Раскольниковова в экранизации 1913 года (реж. Иван Вронский) сыграл Павел Орленев, который в 1898 году играл ее на сцене русских театров.

Отдельно следует сказать о немой картине «Раскольников», созданной основоположником экспрессионизма немецким режиссером Робертом Вине (1873—1938) (Германия, 1923). Она была снята в той же стилистике, что и его знаменитый «Кабинет доктора Калигари», вышедший на экраны тремя годами раньше – в 1920 году. То же пространство «кафкианского» стиля (хотя по содержанию и смыслу понятно, что место действия – Петербург): изломанные линии, кривые углы, гротескные декорации, искаженные пропорции. Такой город с его зловещей, пугающей атмосферой не мог не породить героя с искривленным сознанием и надорванной психикой. «Кабинет доктора Калигара» принято считать первым в истории кинематографа фильмом, где экран запечатлел измененное сознание героя, и можно понять режиссера, который вслед за убийцами-сомнамбулами взялся за Раскольниковова с его экспрессивными метаниями и размахиванием топора. В результате эксперимента Роберта Вине экранизация романа Достоевского превратилась в фильм ужасов в исполнении мхатовских актеров – Григория Хмары (Раскольников), Аллы Тарасовой (Дуня), Михаила

⁴⁶ См.: «Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918—1934 годы // http://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm

Тарханова (Мармеладов), Марии Крыжановской (Соня), Андрея Жилинского (Разумихин), Марии Германовой (Катерина Ивановна), Павла Павлова (Порфирий Петрович), Иван Берсенев (мещанин) и др.

Из биографии Роберта Вине известно, что замысел картины возник у него в связи с огромным впечатлением от спектакля МХАТ во время гастролей этого театра в Германии. Потому Вине и пригласил в свой фильм мхатовцев – так в «Раскольникове» соединились традиции русской реалистической актерской игры с изобразительной стилистикой немецкого экспрессионизма.



Раскольников (Григорий Хмара), «Раскольников», 1923. Авторы: режиссер и сценарист Роберт Вине; сценарист Федор Достоевский

Покосившийся, кривой дом №15, в котором живет Раскольников, окружающие его скобочившиеся люди и их гротескные, уродливые гримасы, тьма, едва прорезаемая лунным светом или чахлыми фонарями, деформация везде и во всем – в этом мире, где царствует и правит зло, нет никакой надежды на спасение. В таких декорациях (художник Андрей Андреев) герой обречен на тяжелую интеллектуальную истерику, душевный хаос, моральную деградацию. Общую картину упадка дополняют выразительные титры: «Со вчерашнего дня бедному студенту есть не давали», «Он ничего не делает, целыми днями лежит на диване. Пусть и не ест»; «Раскольников был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию».

В картине много нарочитого, театрального: мимика актеров утрирована, подведенные черной краской глаза расширены, и порой кажется, что они вылезают из орбит, жесты аффектированы и избыточны. Раскольников, которому в романе 23 года, в картине выглядит значительно старше: изможден, лицо изрезано глубокими морщинами (артисту Георгию Хмаре в момент съемок было уже за сорок). Однако этот факт только усиливает экспрессию в поведении героя. Одна из самых впечатляющих сцен фильма – сон Раскольникова, в котором он снова и снова, с яростью и бешенством, ударяет старуху-процентщицу топором по голове, но топор ее не берет, удары – как с гуся вода, она нагло хохочет, и уродливое лицо ее двоятся, множится, и вот уже старух пять и больше, и все хохочут, и все безобразны, и все непобедимы. В этом поединке Раскольников бездарно проиграл и себя погубил – выбежав от хохочущей старухи (сон все еще длится), он с ужасом видит, что его окружает злобная толпа, люди тычут в него пальцами, уличая в убийстве. Он изобличен, но сам еще не верит в это.

Тотальный проигрыш Раскольникова показан и во всех сценах с Порфирием Петровичем – подследственный, которого следователь усадил в центр полукруглого окна, оказыва-

ется будто в сотканной для него паутине, и выпутаться из нее шансов нет. Но желания признаться в содеянном тоже нет.

Сцены и линии, связанные со Свидригайловым, Лужиным, Разумихиным, и даже Соней сокращены до предела и присутствуют минимально – только ради Раскольникова и в слабой связи с ним; он – господин происходящего и один творит вселенную картины.

Итоговая сцена: Соня со скорбным лицом, в полуобмороке, закатывая глаза, стоит напротив здания полиции, куда в прострации, на ватных ногах входит Раскольников и тут же выходит; однако, увидев Соню, возвращается и выдавливает из себя признание. У него подкашиваются ноги, дрожат губы, голова клонится набок, он вот-вот грохнется в обморок. Наконец, из последних сил, говорит: «Это я... убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». Лицо запрокинуто, рот открыт, с огромным усилием он поднимает правую руку и крестится – жест, которого в романе нет. Быть может, символический жест должен был заменить эпилог, который в картине отсутствует. В полицейском участке, на фоне обморочного Раскольникова, она и заканчивается. Раскаяние и обновление героя-убийцы оставлены на усмотрение зрителя.

На этом фильме закончилась эпоха немого кино для экранизаций «Преступления и наказания».

Но еще до появления первых звуковых картин по самому известному роману Достоевского российский кинематограф напомнил о нем – весьма оригинально.

Заголовок «Преступление и наказание» был использован М. Зощенко для комедии-водевиля, написанной в 1933 году, по которому в 1940 году режиссером Павлом Коломийцевым, племянником писателя, был снят короткометражный (26 мин.) черно-белый звуковой фильм. «Преступление и наказание» – и пьеса, и ее киноадаптация – не имели никакого отношения к истории Раскольникова: название иронически обыгрывало совсем другие сюжетные события – горестную историю ворюги и спекулянта, который вмиг, буквально за пару часов, лишился всего имущества, двухкомнатной квартиры и даже жены.

Итак, некий заведующий кооперативом Григорий Иванович Горбушкин (артист Игорь Ильинский), хорошо сознавая, сколько всего он натащил в дом, сколько раз преступал закон, смертельно боится уголовного кодекса, согласно которому за воровство дают «высшую меру» с конфискацией. Об этом он как раз накануне прочитал в газете: «высшая мера наказания за расхищение народного имущества». Он буквально трясется от страха и за свою жизнь, и за свое добро. Жена Анна Васильевна (актриса Мария Миронова) возражает:

«А чего ты расхищаешь-то? Подумаешь! Раз в год какое-нибудь гнилье принесет и после этого газеты читать не может – ему высшая мера снится... Другие заведующие несут, несут, несут – ставить некуда... Немного домой принес – в этом пороку нету. Другие на сторону продают и то без криков газеты читают...»⁴⁷

Что любопытно – домочадцы Горбушкина тоже ожидают для него ареста и конфискации, поэтому когда за ним пришел красноармеец из прокуратуры, супругов охватила паника и замешательство. Пришедший боец тем не менее ведет себя вежливо, предъявляет повестку и объясняет, что она от следователя: «Срочно. Гражданину Горбушкину... Прошу вас явиться для дачи свидетельского показания по делу Щукина. Следователь Кемин». Однако то обстоятельство, что хозяина вызывают как свидетеля и что это не арест, ни он сам, ни его жена усвоить не в состоянии – на воре шапка горит.

Горбушкин надевает на себя зимнее пальто (хотя дело происходит летом), жена Нюша собрала ему полную авоську снеди, и как только мужа увели, в ужасе звонит своему

⁴⁷ Зощенко М. Преступление и наказание. Комедия в одном действии // <http://vikhome.narod.ru/bibl/zosen/prest.htm>. Далее текст комедии цитируется по этому источнику, полностью воспроизведенном в картине.

брату (актер Владимир Лепко). Всполошился и сосед Горбушкиных (актер Федор Курихин), зашедший в квартиру запросто, чтобы прикупить что-нибудь из вещей и заодно как-нибудь утешить соседку. Двое мужчин, алчных и нечистых на руку, начинают срочную операцию по распродаже всего имущества арестованного, как они предполагают, Горбушкина, и, поскольку судьба его им неизвестна, оба называют бедную Нюшу «вдовой». Та не возражает. Тем временем Горбушкин приглашен в прокуратуру всего только как свидетель, и лично ему пока ничего не грозит: преступление (воровство) пока что остается без наказания от государства.

О культурном и образовательном уровне персонажей ярче всего свидетельствует сцена продажи картин, которыми увешаны стены квартиры.

«Брат (в телефон). Але. Федор Палыч? Да, это я... Чего? Именно так. Кругом все продается. Полная спешная распродажа. Ну да, разная обстановка. Да, и шкапы. И картины, и картины. Чего? Чьих кистей? Каких кистей? Кистей? Кистей, кажись, нет. (Смотрит на картину.) Нету, картина без кистей. Ну, обыкновенная рама, и кистей, знаете, нету. Чего? А, это. (К сестре.) Он говорит: какие-то кисти.

Жена (сердито). Какие кисти? Нет у меня кистей.

Брат. Але. Кистей у вдовы нету. Чего? Ах, это. А-а. (К сестре.) Он говорит: чьих кистей? Ну, какие мастера?

Жена. Да какие кисти? Без кистей!

Сосед. Нет, это так прежние буржуазные классы гуманно выражались: чьи кисти. Кто, одним словом, картины красил? Смех, ей-богу.

Жена. А пес их знает, кто их красил.

Брат. Фамильи. Он фамильи спрашивает. Только быстро отвечайте.

Жена. Ай, я не могу про это думать... Этот, как его, на «ой» фамилия. Или, погоди, на «ух»...

Сосед. Ахов? Чехов?

Брат (в телефон). На «ух» фамилия начинается.

Жена. Или, погоди, – на «ай».

Брат. На «ай» начинается. Айвазовский? Ну да, этот, Айвазовский. Одним словом, на одной картине чудная сухая березовая роща – метров сорок сухих березовых дров, а на другой, извиняюсь, простая вода. За рощу не меньше трехсот, а за воду – сговоримся. Значит, ждем вас, Федор Палыч».

«Враги человеку – домашние его» (Мф. 10; 36). Эта евангельская истина торжествует в комедии, правда, в совершенно ином, сугубо бытовом контексте и безотносительно к вере. Шурин Горбушкина действует исходя из своих соображений, как надо спасти сестру, зятя и их имущество.

«Вы, сестра, не можете много понимать. Человек засыпавшись по такому важному делу. Неисчислимы убытки, может быть, государству нанесены. Тут нам с вами одной минуты зевать нельзя. Тут надо совершенно ударно повернуть. А которые придут – у вас и нет ничего. Жена в полной нищете на койке сидит... Да вы одеты-то как! Одеты-то вы как? Накрутили на себя, ну, ровно верблюдов. А ну, оденьте темненькое платьице победней. Остальное все продавайте...».

Нюша послушно надевает темненькое платьице, похожее на вдовье, бедное и незавидное. Но надежды на брата нет никакой – распродав все имущество сестры, он отрекается от родства.

«Меня не упоминайте. Прямо, меня забудьте. Прямо, нет меня. Ай, ей-богу... Ах ты черт! Какое, скажут, родство, да пятое-десятое. Может быть, вам, сестра, замуж выйти? Слушайте, не можете ли вы быстро жениться, замуж выйти, а? Только быстро».

Ни с того ни с сего возникает новый конфликт: сосед, которого почти что силком заставили жениться на «вдове», протестует против продажи мебели, посуды и прочих вещей на сторону: ведь добро должно бы достаться ему даром, как приданое жены-соседки. Кроме того, ему, как он считает, должны вернуть деньги, которые он уплатил за купленные до женитьбы предметы обихода.

В этот щекотливый момент Горбушкин, полагая, что благополучно избежал и ареста, и конфискации, и высшей меры, возвращается с авоськой домой, радостно напевая: «Колокольчики-бубенчики звенят, звенят. / Про ошибки моей юности твердят...». В квартире разгром, которого он в первые минуты не замечает. Шурина как ветром сдуло, и расхититель вдруг обнаруживает, что конфискация-таки произошла: он разорен, опустошен, обманут. Наказание свершилось; наказаны все – и Горбушкин, и его глупая безвольная жена, и их сосед, новоиспеченный «муж жены», которого обвели вокруг пальца, и теперь им троим предстоят долгие разборки, ссоры, скандалы.

«Трое стоят, раскрывши рты», – так заканчивается пьеса, так заканчивается и фильм. Можно видеть, что оцепенение героев продлится недолго, и все трое пойдут к виновнику несчастья, брату Анны Васильевны, проныре и подлецу, как аттестует его Горбушкин; начнется длительный процесс – может быть, суд, может быть, мордобой, может быть, еще что-нибудь столь же нерадостное, но только не раскаяние, но только не горькое сожаление: у Горбушкина – что он ворует у государства, у его жены – что она поощряет мужа к хищениям и даже ставит ему в пример других, более оборотистых и удачливых приобретателей («Жена. Другие заведующие несут, несут, несут – ставить некуда. Горбушкин. А я не несу – я, по-вашему, розы нюхаю? Дура какая»), у соседа, что он падок на чужое добро и в безволии позволяет себя околпачить. Психология дремучих мешчан-обывателей чужда таким высоким переживаниям, как раскаяние, как сознание своей вины, как жалость и сочувствие к близким. Они испытывают более простые чувства: Горбушкин Ильинского испытывает самодовольство у себя дома, в окружении своей мебели, картин, самовара, висячей лампы под шелковым абажуром, и жуткий страх в прокуратуре при допросе; ликование при выходе оттуда (все обошлось!) и бешенство, когда обнаружил дома «конфискацию». Анна Васильевна Мироновой очень женственна, криклива, хитра, расчетлива и испуганна. Брат в исполнении Лепко – проходимец из проходимцев, сосед (Курихин) одновременно и наивен, и глуп, и себе на уме, и тоже падок до чужого добра.

Стоит отметить, что в картине слегка изменен финал: она завершается не только ремаркой о раскрытых ртах трех героев, а утверждением брата, что такого проходимца, как Горбушкин, все равно скоро «заберут».

Картина, сколь бы идеологически невинной она ни казалась, на экраны в 1940 году так и не вышла: свободная сатира в СССР не одобрялась, поощрялись лишь развлекательные, а не обличительные фильмы; отсутствие в центре картины положительного героя лишало ее прокатной перспективы, самому Зощенко грозила опала и травля, которая нашла свое завершение в 1946 году выходом постановления ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором писатель был назван «трусом», «пошляком», «подонком от литературы» и которое надолго поставило крест на его литературной жизни.

Метафорически фильм 1940 года по пьесе М. Зощенко можно условно интерпретировать и как «преступление» писателя против ожиданий власти и как «наказание» его этой властью за политическую нечуткость к социальному заказу.

Голос «Преступления и наказания»

Только спустя 33 года после последней немой картины немецкого режиссера по роману Достоевского «Преступление и наказание», в декабре 1956 года на экраны вышел французский черно-белый звуковой полнометражный (107 мин.) художественный фильм-экранизация режиссера Жоржа Лампена по мотивам романа «Преступление и наказание» («Crime et Chatiment»)⁴⁸. Действие романа перенесено во Францию конца 1940-х годов, все действующие лица картины – французы с французскими именами. В главных ролях были заняты: студент Рене Брюнель (Родион Раскольников) – Робер Оссейн, Лили Марселин (Соня Мармеладова) – восемнадцатилетняя красавица Марина Влади, комиссар Галле (следователь Порфирий Петрович) – Жан Габен. Образ Петра Лужина авторы картины соединили с образом Аркадия Свидригайлова – персонажа по имени Антуан Монестье (в картине он пожилой хозяин антикварной лавки и плотоядный любитель молоденьких девушек) сыграл артист Бернар Блие.

С точки зрения тяжести преступления студенту-французцу Рене Брюнелю вышло «ослабление» и «облегчение» – авторами картины он был избавлен от тройного убийства: в руки ему дали не топор, а выкидной нож с длинным лезвием; он держит его в своей комнате, под матрацем, в салфетке из ткани. Этим ножом он и пырнул мадам Орвэ (ростовщица Алена Ивановна, 83-летняя актриса Габриэль Фонтан) спереди в грудь одним точным ударом, а не дважды по темени обухом топора, держа его двумя руками, как в романе. Зритель видит крупный план: недоверчивая и малоприятная старая дама (впрочем, очень аккуратно, с особым старомодным шиком одетая, живущая в нарядной, хорошо меблированной квартире) пытается открыть туго перевязанную коробочку с закладом и спрашивает, не украл ли он золотой крестик, который принес, а Рене сообщает мадам, что студенты не воры, они, дескать, изучают сначала римское право, потом гражданское, общественное – и на этих словах вынимает из кармана нож, тот легко раскрывается лезвием вперед и направляет его на мадам. Она заслоняет рукой лоб, но Рене идет с ножом прямо на нее и, видя ее искаженное лицо с открывшимся от ужаса ртом, вонзает оружие убийства по самую, видимо, рукоятку. Отвратительное зрелище ее смертельного ранения зрителю показывают скупой, только ручеек темной крови вытекает из-под тела, которое убийца сразу же накрывает скатертью, сдернутой со стола; худые ноги мадам торчат из-под скатерти. Беременной же сестры у мадам нет, и убивать ее Брюнелю – по черепу, острием, прорубив всю верхнюю часть лба, почти до темени, как в романе, – к счастью, не пришлось.

Да и комната у Рене Брюнеля вовсе не похожа на гроб, подобно каморке Родиона Раскольникова: у парижского студента вполне сносное, приличное жилье, с широкой кроватью, чистым постельным бельем и легким светлым покрывалом, с тумбочкой, комодом, шкафом, письменным столом, а на нем тетради и книги; на окне белая тюлевая занавеска, по стенам – книжные полки, шкафчики с посудой и разнообразной утварью, раковина-умывальник, фотографии матери и сестры в рамочке на столе и портрет Наполеона на стене – символ успеха в достижении поставленной цели. Рене опрятно и прилично одет: классическое английское пальто (дафл-кот) с капюшоном и накладными застежками по моде своего времени, черные кожаные перчатки (испачкав их кровью мадам, он потом завернет опасную улику в бумагу и выбросит в реку), темный твидовый пиджак в мелкую клетку с водолазкой, аккуратная стрижка... Впечатления оборванца-бедняка он никак не производит, напротив, с виду – это ухоженный и благопристойный французский студент. При этом Брюнель отказывается от предложения приятеля, Жана Фарго (Размихин, артист Жерар Блен), тоже студента, который раздобыл выгодную подработку на двоих – перевод английского детек-

⁴⁸ Цитаты из фильма в этом и в следующих случаях приводятся по экранной версии.

тива. Возражение Брюнеля принципиально: ему грезится, что есть другое, настоящее дело – преступление. Но преступление, особенно убийство, – это палка о двух концах, возражает Фарго. Однако Рене непреклонен: в Париже полно богатых и одиноких старух, а горбатиться над переводом не хочется. «Очнись», – советует ему приятель, – просто посмотри на фотографию матери и сестры».

Помимо стремления добыть одним махом много денег, у французского Раскольникова тоже есть своя особая теория, опубликованная в виде статьи в парижском журнале и подписанная первым инициалом – буквой Б. Опытный сыщик месье Галле, успевший прочесть статью и узнать, кто ее автор, полон догадок – и они становятся почти уверенностью, когда Брюнель приходит к квартире мадам Орвэ, дергает звонок, осматривается, заглядывает в квартиру этажом ниже, где в день убийства он прятался, – его непреодолимо тянет на место преступления. Здесь его и настигает комиссар Галле, здесь он и начинает разговор о пресловутой статье.

« – Автор делит людей на две группы; цель толпы, огромного числа людей – подчиняться. Зато гениальных людей, избранных не касаются никакие законы.

– Это я написал.

– Я знаю, поэтому рад нашей встрече. Мне очень хотелось бы знать, какие законы наш гений может игнорировать.

– Его миссия – восстать против законов, чтобы создать новые. Многие великие навязывали свои законы, чтобы пролилась кровь.

– А как распознать гениальность?..»

На вопрос комиссара у Брюнеля ответа нет.

Начинаются «угрызения совести» – Брюнелю действительно сильно не по себе, он жаждет выговориться, объяснить кому-нибудь свой поступок. Он открывает мучительную тайну молоденькой проститутке Лили Марселин – она каждую ночь стоит в ожидании клиентов на набережной, последняя на линии, дальше никого нет, порой простаивает всю ночь зря. Лили готова выслушать. В его путаных объяснениях много справедливого и честного:

«Убил старуху одним ударом, при этом убил себя... Бог покинул меня... Убил в знак протеста против несправедливости... сделал это из малодушия. Как все, мог бы продолжать учебу, но из-за лени захотел вдруг всего сразу... Мог бы сказать, что хотел спасти сестру, которую люблю, но это тоже ложь. Может, я сумасшедший? Я всегда был безумцем, но теперь мое воображение вышло за пределы разума... Я убивал ее по очень ясным причинам, неопровержимым, но теперь я не знаю... Убил старуху, но не знаю, почему... Для преступления нужны двое – кто убивает и кто погибает... Но я буду бороться, буду отрицать... я выпутаюсь».

Лили полна решимости противостоять ему. «Ты потерял свою жизнь, Рене... Мы умерли еще при жизни». В двух словах она напоминает ему историю, слышанную в детстве, как Лазарь лежал в могиле и как пришел Иисус. «У каждого своя вера, – отвечает ей Рене. – Не хочу страдать из-за твоих идей».

Нет сомнения, что он действительно испытывает угрызения совести. Но так же очевидно, что совесть его молчит по поводу гибели мадам Орвэ – никаких сожалений. «Крыса, – говорит о ней Брюнель комиссару полиции, впервые встретив его в кафе по соседству. – Вчера жила, а сегодня сдохла». Ничего не шевельнулось в нем, когда молодой маляр после многочасового допроса четверьмя следователями признался в убийстве, которого не совершал, и теперь сидит в тюрьме. Брюнель почувствовал облегчение и обрадовался только тогда, когда Лили принесла ему пять тысяч долларов (крупная сумма по тем временам), кото-

рые подарил ей Лужин-Свидригайлов перед тем как застрелиться: теперь, полагает Рене, они с Лили могут ехать в Швейцарию, начать новую жизнь. Деньги – это и есть та удача, которой так не хватало Брюнелю: он хочет жить в полную силу, он обещает Лили, что не будет мешать ее вере в Лазаря и Иисуса, что если она не хочет с ним ехать, он уедет один, ибо Бог ничего хорошего для него не сделал.

Но – два соображения останавливают его. Первое Брюнель услышал от Лужина-Свидригайлова, когда тот приходил «подводить итоги»: «Мы выиграли, но оба убили ни за что... Угрызения совести для тех, кто потерпел крах». Он потерпел крах: «помогал» умереть своей жене, чтобы жениться на сестре Рене Николь (актриса Улла Якобсон), но та отвергла его.

Брюнель сознает, что дерзнул убить, но при этом тоже потерпел крах, то есть не добился поставленной цели обогатиться, не смог воспользоваться ситуацией (10 миллионов франков мадам Орвэ так и остались лежать под матрасом и не дались ему в руки). Он понимает, что вел себя как дилетант, любитель, человек из толпы, а не как гений, избранник судьбы, кто привык не подчиняться общечеловеческому закону «не убий». Второе соображение он слышит от Лили: «Ты можешь уехать, но куда ты денешь старуху?.. Выбирай между мной и старухой».

Он выбирает Лили, хотя об убитой старухе не думает вовсе. Сопровождаемый девушкой, куда бы он ни шел, Брюнель приходит в полицейский участок к комиссару Галле и признается, что убил он, а не маляр, и показывает главную улику – отцовские часы, заклад, которые забрал у мадам Орвэ, когда пришел к ней во второй раз (то есть когда убил ее). На него надевают наручники, сажают в тюремную машину, вслед смотрит Лили, счастливо крестится и роняет две крупные (глицериновые, как замечают скептические зрители, отмечавшие, насколько неестественно она выглядит в своей роли⁴⁹) слезы. Жалкая и едва заметная улыбка тронула и губы Рене. Конец фильма.

Картина, как видим, освобождена от романного эпилога: неизвестно, как поведет себя и что будет чувствовать Брюнель на судебном процессе и в заключении, какой получит срок, поедет ли за ним в ссылку Лили, что будет с матерью Рене (актриса Габи Морле), когда она узнает истинную причину загадочного поведения сына и его ареста, воскресит ли Рене и Лили их любовь, если она действительно случится («как мертвецы могут начать все сначала?» – прежде задумывалась Лили) и будет ли дарована им новая жизнь.

Картина, благодаря яркой игре Жана Габена, получилась не столько экранизацией романа-трагедии Достоевского, сколько типичным полицейским французским боевиком. К тому же французские авторы, начиная с режиссера и заканчивая гримерами и костюмерами, осовременившие русского Родиона Раскольникова, переместившие его из России во Францию и из XIX столетия в век XX, показали, какими благополучными («евростандарт») они видят студента, вроде бы задавленного бедностью, с его сосредоточенной тоской и мрачным возбуждением, а также молоденькую уличную проститутку из недавних, старуху-процентщицу, полицейского комиссара, каморку, которая находится под самой крышей.

Имеет смысл найти «десять отличий» между романом и фильмом, и найдя их, окажется, что в России всё совсем не так благообразно и всё гораздо тяжелее... Бедность по-русски имеет мало общего с бедностью по-французски, равно как и почерк преступления, обстоятельства и мотивы убийства.

Вот всего один пример такого отличия:

Наш Раскольников «был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посоветился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу... Трудно было более опуститься

⁴⁹ См.: Рецензия: Похвала и четверть разочарования // <http://www.kinopoisk.ru/film/158905/ord/date/>

и обнеряшиться; но Раскольникову это было даже приятно в его теперешнем состоянии духа» (6; 6, 25). Про Рене Брюнеля, одетого в модный даффл-кот, так не скажешь.

Напомню и то, как выглядела каморка Раскольникова:

«Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стен обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашеный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; уже по тому одному, как они были запылены, видно было, что до них давно уже не касалась ничья рука; и, наконец, неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях и служившая постелью Раскольникову. Часто он спал на ней так, как был, не раздеваясь, без простыни, покрываясь своим старым, ветхим, студенческим пальто и с одною маленькою подушкой в головах, под которую подкладывал все, что имел белья, чистого и заношенного, чтобы было повыше изголовье. Перед софой стоял маленький столик» (6; 25).

Советское кино

Первый советский полнометражный (221 мин.) художественный черно-белый двухсерийный фильм-драма (режиссер Л. А. Кулиджанов, 1969) зафиксировал эти реалии в полной мере. Режиссер, авторы сценария (Л. Кулиджанов и Н. Фигуровский), оператор (В. Шумский), художник (П. Пашкевич) максимально сблизили киноизображение с описаниями интерьеров и пейзажей в романе.



Раскольников (Георгий Тараторкин), «Преступление и наказание», 1969. *Авторы: режиссер и сценарист Лев Кулиджанов; сценаристы Николай Фигуровский и Федор Достоевский; композитор Михаил Зив*

Так, каморка Раскольникова, показанная в картине, буква в букву совпадает с тем, какой она представлена в «Преступлении и наказании»: такая же крошечная, жалкая, грязная и закопченная, с отставшими от стен обоями, колченогими стульями, пыльным столом и неуклюжей софой, лохмотьями вместо постельного белья. Стопроцентным можно назвать и попадание в «Петербург Достоевского» – здесь он мрачный, душный, пыльный, сырой, тесный, темный, болезненный. Зритель видит не фасад столицы Российской империи, а мрачную изнанку «вымышленного» города – ветхие дома, темные переулки, грязные кабаки, нищету и человеческое падение. Этот город, кажется, способен убить в человеке все живое, довести его до крайности, даже до петли. Убогие, безжизненные питерские трущобы без красок и света, показанные в фильме, воспринимаются как точная рифма к «предприятию» Раскольникова – ничто так не способствует отвратительной «фантазии» Родиона Романовича и его роковой «пробе», как этот город, обитель сумасшедших и мертвых, город, нагоняющий тоску, бесконечную усталость, страх и безысходность.

Но неужели низкое качество жизни героя романа, его убогая каморка, действительно похожая на наспех сколоченный гроб, нищета городских трущоб и разлитая в них мрачная напряженность столь неотвратимо повлияли на жизненный выбор 23-летнего бывшего студента? Ведь бедных и несчастных в романе много, а убийца – только один он. Раскольников честен, когда признается Соне, что если бы убил чиновницу и ее сестру из-за мучительного голода, то был бы счастлив. «У меня сердце злое... Хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил...». И он уже сжимал топор в руке, когда стоял перед дверью изнутри прихожей, с ужасом смотрел на прыгающий в петле крюк и с тупым страхом ждал, что тот выскочит – дверь изо всех сил дергал снаружи посетитель, пришедший сюда к назначенному времени. Не выдержит крючок бешеного напора, распахнется дверь – как бы поступил Раскольников? Была бы следующая жертва топора? Их за дверью было уже двое. «Раскольников стоял и сжимал топор. Он был точно в бреду. Он готовился даже драться с ними, когда они войдут...» (6; 68).

Но те двое, что снаружи колотили в дверь, были безоружны. Пустил бы готовый драться Раскольников в ход свое несомненное преимущество – топор? Ведь деваться ему в тот момент было некуда. А если бы дверь распахнулась, и на пороге случайно оказалась Соня? Раскольников знал ее пока заочно, никогда не видел, слышал о ней от ее отца, зато она была знакома с Лизаветой, почти что дружила с ней и могла прийти сюда в гости или по делу – ведь как раз Лизавета принесла девушке Евангелие, то самое, которое позже Раскольников увидит в комнате Сони: она будет читать убийце главу о воскресшем Лазаре по книге, которую прежде получила от его жертвы... А Кох, первый из посетителей-закладчиков, кто дергал дверь, позже, когда опасность миновала (он, не дожидаясь дворника, сам отправился за ним), не сомневался: «Если б я там остался, он бы выскочил и меня убил топором» (6; 83). Спасшийся от неминуемой гибели Кох обеими руками крестился и русский молебн намерен был служить...

Вопросы о мотивах преступления Раскольникова и о том, как далеко он мог бы пойти в своем наполеоновском решении, – центральные в «Преступлении и наказании». На них пытались ответить лучшие актеры советского кино своего времени, по-настоящему звездный состав: Георгий Тараторкин (Раскольников), Иннокентий Смоктуновский (Порфирий Петрович), Ефим Копелян (Свидригайлов), Владимир Басов (Лужин), Евгений Лебедев (Мармеладов), Татьяна Бедова (Соня Мармеладова), Виктория Фёдорова (Дуня Расколь-

никова), Майя Булгакова (Катерина Ивановна Мармеладова), Инна Макарова (Настасья), Любовь Соколова (Лизавета).

Мотив угнетенной бедности как некоего рационального и социального оправдания преступления Раскольникова и в романе, и в картине Кулиджанова опровергается самым решительным образом. Единственный приятель Родиона Романовича, Дмитрий Разумихин (артист Александр Павлов) живет в такой же, как у Раскольникова, бедной, тесной съемной каморке под чердаком. Раскольников застаёт приятеля «в истрепанном до лохмотьев халате, в туфлях на богу ногу, небритого и неумытого» и в изнеможении валится «на клеенчатый турецкий диван, который был еще хуже его собственного» (6; 87). Но небритый и неумытый Разумихин, несмотря на истрепанный халат и продранный клеенчатый диван, сидел в своей душной каморке не праздно: он «занимался, писал».

Не имея родных, кто бы его содержал, Разумихин содержит себя сам, достает для себя заработок и готов поделиться им с другом-бедняком.

«Видишь ли, – говорит он Раскольникову, – уроков и у меня нет, да и наплевать, а есть на Толкучем книгопродавец Херувимов, это уж сам в своем роде урок. Я его теперь на пять купеческих уроков не променяю. Он этикие изданыца делает и естественнонаучные книжонки выпускает, – да как расходятся-то! Одни заглавия чего стоят! Вот ты всегда утверждал, что я глуп; ей-богу, брат, есть глупее меня! Теперь в направление тоже полез; сам ни бельмеса не чувствует, ну а я, разумеется, поощряю. Вот тут два с лишком листа немецкого текста, – по-моему, глупейшего шарлатанства: одним словом, рассматривается, человек ли женщина или не человек? Ну и, разумеется, торжественно доказывается, что человек. Херувимов это по части женского вопроса готовит; я перевожу; растянет он эти два с половиной листа листов на шесть, присочиним пышнейшее заглавие в полстраницы и пустим по полтиннику. Сойдет! За перевод мне по шести целковых с листа, значит, за все рублей пятнадцать достанется, и шесть рублей взял я вперед. Кончим это, начнем об китах переводить, потом из второй части „Confessions“ какие-то скучнейшие сплетни тоже отметили, переводить будем; Херувимову кто-то сказал, что будто бы Руссо в своем роде Радищев. Я, разумеется, не противоречу, черт с ним! Ну, хочешь второй лист „Человек ли женщина?“ переводить? Коли хочешь, так бери сейчас текст, перьев бери, бумаги – всё это казенное – и бери три рубля: так как я за весь перевод вперед взял, за первый и за второй лист, то, стало быть, три рубля прямо на твой пай и придутся. А кончишь лист – еще три целковых получишь. Да вот что еще, пожалуйста, за услугу какую-нибудь не считай с моей стороны. Напротив, только что ты вошел, я уж и рассчитал, чем ты мне будешь полезен. Во-первых, я в орфографии плох, а во-вторых, в немецком иногда просто швах, так что всё больше от себя сочиняю и только тем и утешаюсь, что от этого еще лучше выходит» (6; 88).

В картине Разумихин говорит об этой «литературной халтуре» коротко:

«На рынке у книгопродавца переводы с немецкого по шесть целковых за лист. Естественнонаучные изданыца – из „Исповеди“ Руссо какие-то сплетни...»

Раскольников молча возьмет немецкие листки и три рубля, да тут же их и вернет: его неподвижная идея, его фантазия – «сразу весь капитал», а не копейные заработки. В самом начале истории (фильм вполне добросовестно иллюстрирует самые значительные места романа) между Раскольниковым и кухаркой Настасьей происходит капитальный диалог:

« – А ты что, умник, лежишь как мешок, ничего от тебя не видать? Прежде, говоришь, детей учить ходил, а теперь пошто ничего не делаешь?

– Я делаю... – нехотя и сурово проговорил Раскольников.

– Что делаешь?

– Работу...

– Каку работу?

– Думаю, – серьезно отвечал он помолчав.

Настасья так и покатила со смеху. Она была из смешливых и, когда рассмешат, смеялась неслышно, колыхаясь и трясясь всем телом, до тех пор, что самой тошно уж становилось.

– Денег-то много, что ль, надумал? – смогла она наконец выговорить.

– Без сапог нельзя детей учить. Да и наплевать.

– А ты в колодезь не плюй.

– За детей медью платят. Что на копейки сделаешь? – продолжал он с неохотой, как бы отвечая собственным мыслям.

– А тебе бы сразу весь капитал?

Он странно посмотрел на нее.

– Да, весь капитал, – твердо отвечал он помолчав» (6; 26—27).

Случай Разумихина – это серьезнейший укор автора романа своему главному герою, радикальная жизненная альтернатива: вытащить себя из нищеты можно никого не убивая и не грабя. Но это же был и случай Достоевского. «Трудно было быть более в гибели, но работа меня вынесла» (28/1; 235), – писал он жене в 1867 году, в разгар своего игорного падения, познав на своем опыте и запредельное отчаяние, и даже тот самый раскольниковский «цинизм гибели» (6; 74).

Экранизация «Преступления и наказания» образца 1969 года была сделана с полным уважением к роману-трагедии Достоевского, с тщательным отбором материала для сценария, с максимальным сохранением текста первоисточника, который и звучал в репликах персонажей, а не «отсебятина» сценариста или режиссера. Спустя почти полвека фильм смотрится как остросовременный – так что сегодняшний зритель искренне и взволнованно размышляет о судьбе Раскольникова.

Есть по меньшей мере две точки зрения на его жизненный выбор – идти путем, условно говоря, Разумихина и Достоевского, то есть честно и много работать, выбираться из нищеты, получать образование и становиться уважаемым человеком, полезным для общества; тогда-то и перестанешь быть тварью дрожащей, ветошкой, дорожной пылью. Слово зрителю:

«Я прямо мечтала всегда, чтобы Разумихин или тот же Порфирий вlepил бы ему (Раскольникову. – Л. С.) наконец затрещину, чтобы вставить ума. О боги, невыносимо видеть, как этот сопляк много о себе воображает. „Работай, сволочь!“ – хочется ему сказать. Страха в нем много и озлобленности еще до убийства, а уж потом – одна сплошная истерика. И никакой ответственности ни за что, ни за мать, ни за сестру, ни за себя... да разве Разумихин в лучших условиях? Да в тех же. Но – небо и земля. Да, Тараторкин хорошо его сыграл. Эта его страстность, совершенно не томная, какая-то бестелесная, эти глаза... дикая, звериная зашуганность, метания слабой совести...»⁵⁰

Есть и другой путь – о нем тоже с пристрастием размышляет другой зритель:

⁵⁰ Фюльгья. «Как кто убил?... да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с» // <http://www.kinopoisk.ru/film/43239>

«Раскольников не хочет ни секунды оставаться в этом опустившемся и нравственно и материально – Петербурге, жить как нищий, считать копейки, видеть эту вечную клоаку жизни, в которую превратили Русь и Питер, как раз-таки полные противоположности Родиону Раскольникову – твари дрожащие, без высоких идеалов, без потребности сделать жизнь на Руси лучше! Эти господа не убивают ростовщиков, что вы, эти господа, и есть ростовщики! Те, кто вытягивает последнюю копейку из народа и погружают всех в нищету. А потом спокойно взирают на дела свои – как девушки идут на панель, а взрослые горбчатся за так, а молодых парней вся эта бесперспективность толкает на большую дорогу и братья за кистень! Раскольников же резко против! Ему невыносимо смотреть, как мучается народ от всех этих кровопийц! Он хочет остановить все это и вытащить народ из пропасти, даже если придется взяться за оружие и объявить войну тем, кто доводит до такого состояния его державу и превращает Россию в синоним к словам нищета, серость, безвыходность, убожество, зловония! В страну, о которой поэт написал так: „Немытая Россия, Страна рабов, страна господ“. Вот против чего боролся Раскольников и был готов пойти на крайний шаг – броситься с топором наперевес против тех, кто как он считал, загнал Россию в этот безвыходный тупик. Так что это фильм скорее не о том, как убийца страдал муками совести, а о том, как молодой человек, студент, искал выход из всероссийского тупика, а то, что его поиски ничем не увенчались и он оказался на каторге как обычный преступник, коих тысячи, – это уже другой вопрос. В этом и был риск – возможность провала! Именно страх провала отделяет тварь дрожащую от того, кто право имеет. Раскольников преодолел его, и стал чем-то средним между теми и теми, но то, что тварью дрожащей он быть перестал, – это точно. Потому как, в отличии от многих, он не смог равнодушно смотреть на беду народную и решил что-то предпринять, изменить, пусть даже так глупо. Вот почему мы все до сих пор возвращаемся к классике и к этому фильму! И почему многие сочувствуют этому бедному студенту! Потому что догадываются, что в действительности стояло за всем этим. И свести все к одному только убийству, это все равно что не знать истории России и не понимать классической литературы. О других персонажах не писал, потому что все они реакционеры, всех их устраивает такая убогая серая мрачная беспросветная жизнь, раз они ничего не делают, чтобы ее изменить, – от проститутки Сони до следователя Порфирия... И чему, собственно, все мы радуемся? Что единственный порядочный и нормальный человек во всем Питере – Раскольников – потерпел фиаско? И его погнали на каторгу? Так я не рад, что все так вышло! Не рад, что он стал убийцей. Я скорблю. Я радовался, если бы Раскольникову все-таки удалось спасти Россию от кровопийц и не стать при этом убийцей».⁵¹

Этот второй, альтернативный, путь развития судьбы петербургского студента, путь революционного насилия и террора, который отчетливо предвидел Достоевский и который так точно, хоть и простодушно обозначил зритель, – самое неприятное, почти запретное для совокупной российской филологической и кинематографической мысли. От этого альтернативного пути большинство критиков отшатывается, берет ее в толстые скобки, не желая

⁵¹ Голицын А. Преступление по-петербургски // Там же.

видеть пылающую красную стрелку, которая ведет от топора Раскольникова к топору всех русских революций. Потому слишком сильно порицать Раскольникова за двойное убийство, не хотеть замечать смягчающие и чуть ли не оправдательные обстоятельства, у нас как-то не принято – ибо это значит метить едва ли не в саму революцию и в революционеров, которых спустя несколько лет после «Преступления и наказания» под именем «бесов» покажет Достоевский в одноименном романе. Потому удобнее видеть в Раскольникове одиночную, исключительную фигуру, которая никак не может быть связана ни с русской революцией, ни с русскими революционерами, ни с массовым террором. Видеть в нем предтечу революционных бесов, опознавая их прародителя, – считается занятием ошибочным и предосудительным, почти что непристойным. Собственно, именно так и отнеслась к роману современная ему демократическая критика, увидевшая в Раскольникове вовсе не тип, а одиночное, исключительное или вовсе даже не существующее явление, а в его преступлении – банальное убийство с грабежом, частный случай.

Что же до советского кинематографа – как мог он обличать в Раскольникове революционера, а его наполеоновскую идею – как идею революционную, когда в течение десятилетий, с 1918 по 1996 годы, страна праздновала день 7 ноября как главный государственный праздник и слагала гимны героям революции, многие из которых как раз и были убийцами по убеждению.

Если попытаться сравнить пресловутую статью Раскольникова, где изложена его теория «крови по совести» (читатель знает о статье совсем немного и то только в изложении Порфирия Петровича), с меморандумом Сергея Нечаева «Катехизис революционера», можно обнаружить поразительное сходство. Раскольников, когда оставил университет, написал за полгода до убийства (и подписал первой буквой фамилии) статью для одной из петербургских газет с условным заголовком «О преступлении...»; публикация состоялась позднее, за два месяца до «пробы». Порфирий Петрович, случайно прочитав статью, узнал у редактора газеты фамилию автора. Содержание статьи Раскольников анонсирует как «психологическое состояние преступника в продолжение всего хода преступления» (6; 198). Но следователя интересует та часть статьи, где «приводится некоторый намек на то, что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан...» (6; 199).

Порфирий Петрович уточняет:

«Всё дело в том, что в ихней статье все люди как-то разделяются на „обыкновенных“ и „необыкновенных“. Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные. Так у вас, кажется...» (Там же).

Раскольников вынужден пояснить следователю свою позицию.

1. «Необыкновенный» человек имеет право разрешить своей совести перешагнуть через препятствия, если исполнение его идеи (быть может, спасительной для человечества) того потребует. Если бы, например, открытия Кеплера и Ньютона потребовали человеческих жертв ста и более людей, мешавших этому открытию, то Ньютон имел бы право и даже был бы обязан устранить этих сто человек.

2. Все великие люди, начиная с древнейших времен, были преступники, ибо, давая новый закон, нарушали древний и не останавливались перед кровью, если эта кровь могла им помочь.

3. Люди, по закону природы, разделяются на два разряда: на низший (обыкновенных) и на людей, имеющих талант сказать новое слово. Отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: люди первого разряда живут в послушании, люди второго разряда – разрушители настоящего во имя лучшего будущего.

4. Если разрушителям, во имя своей идеи, надо перешагнуть через труп, через кровь, то они могут, по совести, дать себе разрешение (смотря по размерам идеи).

5. Масса никогда не признает за ними этого права и казнит их. Однако эта же масса спустя поколения поставит казненным памятники и будет поклоняться им. «Первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели» (6; 200—201).

6. Людей с новой мыслью, способных сказать новое слово, рождается мало, а гениев – единицы.

Спустя три года после появления романа «Преступление и наказание», в 1869 году, в Женеве был опубликован «Катехизис революционера» – устав революционной организации «Народная расправа», составленный С. Г. Нечаевым. Впервые в русской истории русские радикальные мыслители-макиавеллисты (Нечаев, Бакунин, Ткачев) сформулировали программу широкомасштабного террора с огромными человеческими жертвами ради «светлого будущего всего человечества». Будто что-то подобное носилось в воздухе, когда Достоевский сочинял историю о Раскольникове. Как в его теории, так и в теории Нечаева, люди делятся на разряды, и высший разряд – это разрушители, цель которых – наискорейшее и наивернейшее разрушение поганого строя. Разрушитель не должен жалеть тех, кто-то стоит у него на пути («Он не революционер, если ему чего-нибудь жаль в этом мире»⁵²).

Любопытный диалог происходит между Раскольниковым и Разумихиным. Дмитрий Прокофьевич, возмущенный теорией приятеля, спрашивает:

«Вот те-то, которым резать-то право дано, те так уж и должны не страдать совсем, даже за кровь пролитую?»

Раскольников отвечает:

«Зачем тут слово: должны? Тут нет ни позволения, ни запрещения. Пусть страдает, если жаль жертву... Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца» (6; 203).

Как очевидно из текста романа, Раскольников страдает не от того, что ему жаль жертву, а от того, что он не тянет на стопроцентного разрушителя, не дорос до него, ошибся в себе. «Катехизис» будет смотреть на не доросших до кондиции как на стройматериал.

«У каждого товарища должно быть под рукою несколько революционеров второго и третьего разрядов, то есть не совсем посвященных. На них он должен смотреть, как на часть общего революционного капитала, отданного в его распоряжение. Он должен экономически тратить свою часть капитала, стараясь всегда извлечь из него наибольшую пользу. На себя он смотрит, как на капитал, обреченный на трату для торжества революционного дела. Только как на такой капитал, которым он сам и один, без согласия всего товарищества вполне посвященных, распоряжаться не может».⁵³ **Сергей Нечаев**

Быть может, в остроге, на каторге, Раскольников и обретет настоящего революционного гуру, как это обычно и происходило в истории русского революционного движения,

⁵² Нечаев С. Г. Катехизис революционера. Женева, 1869 // <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/nechaev.htm>

⁵³ Там же.

но пока что, оставаясь в одиночестве, без единомышленников и моральной поддержки, Раскольников предавался рефлексии.

«Я это должен был знать, – думал он с горькою усмешкой, – и как смел я, зная себя, предчувствуя себя, брать топор и кровавиться! Я обязан был заранее знать... Э! да ведь я же заранее и знал!.. Нет, – те люди не так сделаны; настоящий властелин, кому все разрешается, – громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры; – а стало быть, и все разрешается. Нет, на таких людях, видно, не тело, а бронза!» (6; 211).

Те люди, кто сделан из бронзы, кто уничтожит грань между революционными принципами и бытовой уголовщиной, подменят общечеловеческую мораль моралью революционной и появятся еще при жизни Достоевского. Они действительно не будут знать ни жалости, ни сострадания к своим жертвам, умышленным и случайным. Раскольников идет по этому же пути; сознавая свою слабость, горячо твердит про себя:

«Старушонка вздор! старуха, пожалуй что, и ошибка, не в ней и дело! Старуха была только болезнь... я переступить поскорее хотел... я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался... Только и сумел, что убить. Да и того не сумел, оказывается...» (6; 211).

Он не жалеет убитую старушонку, он люто злится на нее – за то, что «из всех вшей выбрал самую наименее полезную и, убив ее, положил взять у ней ровно столько, сколько... надо для первого шага, и ни больше ни меньше (а остальное, стало быть, так и пошло бы на монастырь, по духовному завещанию – ха-ха!)» (6; 211).

Он винит себя за слабость, презирает за убогий замысел, за мизерную фигуру жертвы, за все то, из-за чего остался «на этой стороне», то есть среди людей «обыкновенных», низшего сорта. Раскольникову, если ему повезет встретить революционного гуру высшего разряда, сделанного из бронзы, придется нелегко: такого, как он, «Катехизис» будет обламывать по своему лекалу: их, доктринеров-теоретиков, смелых на бумаге, «надо беспрестанно толкать и тянуть вперед, в практические головоломные заявления, результатом которых будет бесследная гибель большинства и настоящая революционная выработка немногих»⁵⁴.

Поддастся ли Раскольников настоящей революционной выработке, войдет ли в число немногих – вот вопрос послекаторжного будущего Роди, достойный обсуждения. Сходная судьба ждала бы и Соню – по классификации «Катехизиса», она – «горячая, преданная, способная, но не наша, потому что не доработалась еще до настоящего бесфразного и фактического революционного понимания». Такую женщину, с ее религиозностью и человечностью, «и должно употреблять, как мужчин пятой категории» – той самой, куда «Катехизис» отнес бы Раскольникова.

Возвращаясь к картине Л. Кулиджанова, стоит особо остановиться на ее концовке. Как и во французском фильме, где арест Рене Брюнеля после его признания в полицейском участке завершает киносюжет, так и советская экранизация не идет дальше – ни к эпилогу, ни к послекаторжной судьбе Раскольникова. Современные зрители, читавшие роман, недоумевают (речь идет о высказываниях двух-трехлетней давности):

«Упомянуть здесь стоит лишь о неожиданно обрезанной концовке, что, по-моему мнению, неоправданно. Ведь как же надежда Раскольникова

⁵⁴ Там же.

на светлое будущее, оставленная Достоевским? Как же Соня Мармеладова, которая должна поставить героя на путь истинный, светлый путь? Все-таки такое произведение, как „Преступление и наказание“, не стоит своевольно сокращать подобным образом. Впечатление выходит двусмысленное, и предпочтение, как ни крути, отдается автору-родоначальнику»⁵⁵.

«В фильме не показано до конца, что же будет с остальными героями, как сложатся их судьбы. Не сказано и что будет с Раскольниковым после его явки с повинной. Что будет после этого с матерью Родиона Романовича, с его сестрой. Как сложатся отношения Раскольникова и Сони. На всё это есть намеки, но право выбора остается за зрителем. А это очень, очень важно»⁵⁶.

«Единственное, чего не хватает фильму, это завершения, эпилога. У Достоевского эпилог имеет очень важную роль в романе – он как бы дарит надежду Раскольникову на искупление, исцеление его страдающей души, некий „свет в конце тоннеля“. В фильме финал словно обрывается, поэтому оставляет немного двойственное впечатление»⁵⁷.

Зрители, выступающие под невнятными никами на форуме «КиноПоиск», и в самом деле взволнованы старой картиной.

«Не должен был фильм заканчиваться там, где он заканчивается. У Достоевского „наказание“ – это далеко не сам факт преступления и признания. Главное, по-моему, здесь другое, и у Достоевского это прослеживается во всех его романах – „просветление павшего героя“, осознание своей роли в этом мире, путь к вере и спасение души через веру. В фильме, к сожалению, этого нет. А как же Сонечка, которая следует за Раскольниковым на каторгу и помогает ему в итоге встать на этот истинный путь? А как же ее подвиг самопожертвования ради другого? Хотя, конечно, для нее это не жертва, а единственно возможный способ существования. Но могу быть во всем этом не права, все-таки фильм снимался во время неусыпного контроля со стороны Госкино»⁵⁸.

Свои подозрения насчет цензурного решения обойтись без эпилога высказывает еще один зритель.

«Режиссер принял решение не отображать в сюжете фильма эпилог, который опять-таки воплощает идею о воскресении души. О любви Родиона Раскольникова к Сонечке не говорится напрямую, но блистательная игра Татьяны Бедовой и Георгия Тараторкина позволяет зрителю ощутить зарождающееся чувство на тонком, едва уловимом уровне – посредством взгляда, мимики, жестов, голоса... Любопытный зритель понимает, что в эпоху атеистических убеждений времен социализма реализация в произведениях массовой культуры идеи о воскресении души была бы недопустима»⁵⁹.

Зрительские вопросы озадачивают. Почему в картине Л. Кулиджанова нет эпилога, столь значимого для романа Достоевского? Почему, напомню, кстати, его нет и во француз-

⁵⁵ См.: Maime [Рецензия] // <http://www.kinopoisk.ru/film/43239>

⁵⁶ Miss Happiness [Рецензия] // Там же.

⁵⁷ T.B.25. «Тварь я дрожащая, или право имею?» // Там же.

⁵⁸ Luch7 // Там же.

⁵⁹ February_11 // Там же.

ской картине с Робером Оссейном и Мариной Влади? Ведь у французов не было Госкино, на них не давила советская идеология...

Есть ли здесь какая-то внутренняя причина?

Финский Петербург

Герой цветного полнометражного (93 мин.) дебютного фильма финского режиссера Аки Каурисмяки, поставленного по мотивам романа «Преступление и наказание» (1983), финский аналог Родиона Раскольникова по имени Антти Рахикайнен (артист Маркку Тоикка), высокий красивый юноша со светлыми глазами, одетый, как и все вокруг, в джинсы и замшевую куртку, живет в неопрятной съемной комнате столичного Хельсинки в начале 1980-х. Прежде он учился в университете на юридическом факультете, но оставил учебу после гибели своей невесты в автокатастрофе и теперь работает в разделочном цехе на бойне – ежедневно ворочает и кромсает огромные туши, созерцает тонны сырого мяса, костей и литры крови, к зрелищу которой стал уже совершенно безразличен. Так же безразлично (и для зрителя непонятно почему) он идет после работы к некоему бизнесмену в день его пятидесятилетнего юбилея – позже окажется, что тот был виновником аварии, в которой погибла невеста – и расстреливает его из пистолета. На лице юноши не дрогнул ни один мускул, он только растер между пальцев, будто попробовал наощупь, кровь с груди убитого. Никаких заявлений при этом он не сделал, никаких видимых эмоций не испытал, статей не писал, мыслей и теорий насчет убийства по убеждению не вынашивал.

Акт мести за погибшую невесту не сопровождается у Рахикайнена даже самой малой рефлексией, не то что истерикой: он лишь снял дорогие часы с руки убитого, вынул из его пиджака бумажник и сдал украденное в камеру хранения.

Случайная девушка Ева (актриса Айно Сеппо) – она как раз пришла помочь бизнесмену в подготовке к юбилейным торжествам – тоже ведет себя крайне странно: в полицию не сообщает, к убийце чувствует симпатию и уговаривает его совершить явку с повинной. Сыщики, заподозрившие бывшего студента в преступлении, начинают задавать ему коварные вопросы, и он постепенно теряет самообладание и решает донести на себя в полицию (хотя уже появился «Николка», готовый взять вину на себя).

Финские Раскольников, Соня, Порфирий Петрович, Свидригайлов и все остальные копии не то что не дотягивают до оригиналов, не но будь у картины ее названия, скорее всего не были бы вообще опознаны таковыми. Но есть в картине нечто такое, что позволяет считать ее пусть не полноценной экранизацией, но интереснейшей интерпретацией.



Антти Рахикайнен (Маркку Тойкка), «Преступление и наказание», 1983. Авторы: режиссер и сценарист Аки Каурисмяки; сценаристы Паули Пентти и Федор Достоевский; композитор Педро Хиетанен

Тюрьма. Получивший срок финский убийца вызван из своей камеры на свидание: к нему пришла та самая девушка, свидетель убийства. Вот их диалог через барьер решеток.

« – Зачем ты пришла?

– Сказать тебе, что буду ждать.

– Восемь лет? Будешь ждать меня восемь лет? Я тебе признаюсь: неважно, кого я убил. Я убил вошь, и сам стал тварью дрожащей. Ведь число этих тварей постоянно, если только я не был этой тварью с самого начала, но это тоже не важно. Я хотел убить принцип, а не человека. Возможно, то, что я убил человека, это ошибка, и теперь все довольны. Все, в том числе и я.

– Нельзя так думать!

– Изоляция меня не пугает. Знаешь, почему? Потому что я всегда был один. Знаешь, что это значит? То, что я не хочу, чтобы ты меня ждала. Уходи и живи своей жизнью. Мы все рано или поздно умрем. А рая после этого не будет. Что-то другое, но не рай.

– Что ты такое говоришь?

– Пауки, или еще кто-нибудь. Откуда мне знать...»

Осужденный зовет охранника и просит увести его прочь от девушки, прочь от комнаты для свиданий. Он идет по длинному коридору к своей камере. Конец фильма.

Так был прочитан эпилог романа, такой вот прогноз будущего для героя-убийцы сделал финский режиссер: вместо раскаяния – самоутверждение в грехе; вместо воскрешения любовью – декларация одиночества; вместо надежды на спасение – видение пауков.

Кажется, ради этого эпилога и была снята картина.

Еще красноречивее в этом смысле американский психологический триллер режиссеров Тревиса Престона и Джеффа Кана «Потрясение» («*Astonished*», 1988), снятый в жанре «ассоциации» с романом «Преступление и наказание» и «отсылки» к его героине Соне Мар-

меладовой (Достоевский упомянут в титрах картины как «консультант по сюжету»). Некто Соня Иванова эмигрировала из Европы и живет в Нью-Йорке с гангстером-сутенером. Увидев, как ее сожитель избивает одну из проституток, она убивает его ножом, а заодно и случайную свидетельницу. Полиция, узнавшая о преступлении, добивается от Сони признания, но та ловко уворачивается от допросов и, не испытывая ни раскаяния, ни сожаления, бежит из США в Бразилию с местным певцом и счастливо живет с ним в Рио-де-Жанейро. Героиня (артистка Лилиана Коморовска) будто воплощает намерение романного Свидригайлова помочь сбежать Раскольникову за границу и избежать наказания.

Спустя десятилетие, в 1998 году, появился еще один художественный полнометражный (87 мин.) американский фильм по роману Достоевского. Его снял режиссер Джозеф Сарджент; сценаристом – наряду с Дэвидом Стивенсом – в титрах значился Федор Достоевский. Фабула романа использована здесь в форме краткого пересказа почти в полной мере, но вся картина построена как полицейский эксперимент следователя Порфирия Петровича (артист Бен Кингсли) над студентом-бунтарем Родионом Раскольниковым (артист Патрик Демпси).

ПРОЛОГ. Санкт-Петербург, 1856 год. Из огромного как будто православного собора выходят самодержец Александр II в парадном мундире с супругой; их приветствует восторженная толпа – простолюдины, купцы, дворяне. Здесь же в толпе суетится некто в картузе и с револьвером. Как только Их Величества сели в карету и царский кортеж медленно двинулся, раздается выстрел – с лошади падает раненый офицер свиты, царь и царица пригнулись, но второго выстрела не случилось – стрелявшего скрутили полицейские. Здесь же рядом проходит митинг студентов в черных форменных тужурках; они держат плакаты «Свобода, равенство, братство», «Долой самодержавие» и выкрикивают лозунги: «Система должна умереть!». Вооруженные саблями конные казаки в черных черкесках хватают зачинщиков, и митинг разогнан.

Стрелявшего студента – им и оказывается Родион Раскольников – допрашивают в полиции.

« – Намеревались убить царя?

– Нет. Я не верю в анархию, я не верю во власть толпы. Она высмеяла меня, она не верит в мои идеи.

– Высмеяла вас? Ха-ха.

– Да, меня.

– Скажите нам, Родион Романович Раскольников, во что же вы верите?

– Я верю, что есть люди, которые рождены для великих дел, как Наполеон, Цезарь или Мухаммед.

– И вы один из них? Как Наполеон или Антихрист?

– Моя судьба помогать бедным, больным и страждущим. Я сделаю для них больше, чем общество.

– Тоже мне, святоша.

– Я же говорю: я не верю в анархию, во власть толпы. У нас должен быть лидер, сильный человек.

– Как вы?

– Может, и я. Вы не знаете, что я могу, на что я способен. Это несправедливо!»

Все это время за допросом наблюдает сквозь решетки некто, кто имеет право решать судьбы бунтарей-одиночек, Порфирий Петрович:

«У него блестящая академическая успеваемость, – задумчиво произносит он. – Возможно, он еще посмеется последним. Отпустите его!»

Раскольников отпускают, и наказание за покушение на жизнь императорской четы (но ведь ранен офицер свиты!) – всего лишь исключение из университета на год. Выйдя из полицейского участка, Родион Романович дает наконец выход своему негодованию:

«Вы только посмотрите на это, на это, на это, – он указывает приятелю Дмитрию Разумихину на нищих и убогих обитателей улицы. – Вся эта система продажна. Царь живет в роскоши и изобилии, а другие погибают от голода».

Итак, дело не в том, что город в американской картине – это якобы Петербург, а собор – это якобы православный собор. И не в том, что в 1856 году, когда короновался Александр II, на него не совершалось покушений. И даже не в том, что человека, стрелявшего в царя и ранившего офицера свиты, после допроса в полиции не отправляют на каторгу, а отпускают с незначительным поражением в правах. И также не в том, что ликующий народ на площади перед собором составляет не «чистая» публика, а бомжи, пьяницы, уродливые оборванцы, набожные кликуши, истово крестящиеся юродивые. Российскому зрителю хорошо известны подобные дешевые стереотипы многих западных экранизаций, а также грубое незнание русской истории и русской жизни времен Достоевского.

Дело в том, что донельзя искажен образ центрального персонажа. Его судьба поставлена с ног на голову: студент-бунтарь начинает с того, чем у Достоевского он скорее всего бы закончил – сначала стреляет в царя, а только потом, отпущенный на свободу, доказывает свою состоятельность убийством никчемной Алены Ивановны и сестры ее Лизаветы.

Дело также и в том, что Соня в картине (актриса Жюли Дельпи) вполне сжилась с участью уличной женщины, и ей как бы даже нравится ее ремесло, так что когда к ней приходит Раскольников поговорить «по душам», она первым делом начинает раздеваться. «Нет, я не за этим», – смущенно поясняет Родя. При этом девушка истово молится на латыни, пьет водку большими глотками и щедро потчует гостя. «Если бы моя жизнь сложилась по-другому, и я не была бы шлюхой, я могла бы полюбить вас. Вы нежный и добрый». «Меня нельзя любить», – отвечает ей Родя.

Улицы киношного Петербурга застроены церквами и дощатыми сараями, на тротуарах не протолкнуться – везде попрошайки и проститутки, калеки и юродивые, здесь же выставлены столы, а на столах самовары, пьяный люд распевает песни под балалайку, а мутный Дмитрий Разумихин (артист Эдди Марсан) даже и танцует нечто вроде гопака. Все это должно, по-видимому, символизировать русский дух и русский мир.

Несостоявшийся царевич Раскольников в одной из бесед с Порфирием Петровичем – тот грамотно ведет игру на поражение, спрашивая у Родиона Романовича: «Может ли преступник быть спасен?» – горделиво утверждает: «Исключительный человек не нуждается в спасении».

На этой краугольной мысли Раскольников стоит до самого конца. «Я бы пошла за вами на край света, если бы вы раскаялись», – говорит ему Соня. Но революционер Раскольников каяться не собирается. Понуждаемый Соней и выпитой вместе с ней водкой, он способен на признание в убийстве, но держится своего: «Я не жалею о содеянном и не позволю чувству вины взять верх».

ЭПИЛОГ. Сибирь. Раскольников на каторге. Конвойные им недовольны за то, что он мало и медленно работает, заключенные его травят, подозревают в шпионаже и как-то раз, напав вчетвером на одного, зверски, до полусмерти избивают. В бреду ему мерещится Соня в зеленом поле среди спелых подсолнухов. Очнувшись, он видит ее наяву.

« – Соня! Зачем вы...»

– Молчите. Вы долго были без сознания. Я сказала вам, что пойду за вами на край света, если вы раскаетесь. И я сдержала свое слово.

– Уезжайте отсюда.

– Я сняла комнату в городе. И у меня есть работа здесь, в тюрьме. Я ухаживаю за больными. Мы больше никогда не расстанемся, любимый. Вы – мое искупление».

Она нежно целует его. Он молчит.

Звучит голос тюремного священника:

«Давайте вознесем хвалу небесам в это пасхальное воскресенье за чудо, дарованное нам Всевышним. Это чудо воскрешения Господня, возрождения жизни, возрождения человечества. Кто мертв – родился заново, кто спал – пробудился ото сна навстречу новой жизни. Христос Воскресе!».

Заключенные, построившись для пасхальной службы, падают ниц и отвечают согласным: «Воистину Воскресе».

«Все грехи прощены», – заключает свою проповедь священник.

Соня простодушно принимает признание Раскольникова за раскаяние. Сама она нашла искупление в своем грехе, поехав за осужденным в Сибирь и внушив себе, что любит его.

Раскольникову «приписано» раскаяние как бы по умолчанию, на фоне коллективного пасхального настроения. Но сам он так и не сказал никогда, что сожалеет о содеянном, что отказался от своих идей, от своей исключительности, что нуждается в спасении и воскрешении. Едва очнувшись после долгого беспомыслия, он был еще слишком болен и слаб, чтобы противиться принуждению быть как все.

Эпилог американского «Преступления и наказания» – едва ли не самая фальшивая нота этой грубой киноподелки.

Но зато какой контраст с американским фильмом представляет другая англоязычная двухсерийная картина (200 мин.) «Преступление и наказание» производства BBC Television Centre (Великобритания, 2002) режиссера Джулиана Джаррольда с блестяще одаренным Джоном Симмом, британским актером (в прессе его называют «неприлично талантливым») в роли Родиона Раскольникова. С первых кадров он берет быка за рога: «Неужели я способен на это? Смогу ли я, смогу ли я, смогу ли я?» – спрашивает он себя, когда бежит в процентщице закладывать отцовские часы, чтобы разведать обстановку. Он живет на пределе искренности, пытаясь доказать себе, что да, сможет, дерзнет, и окажется, что и в самом деле сможет, способен, но сможет сделать что-то совсем не то. Ему, после совершения убийства, будут сниться кошмары, будто он убивает старуху Алену Ивановну снова и снова, и будет в горячке шарахаться от этих снов, твердя, что убил злое и вредное насекомое, то есть убил правильно. На протяжении всей картины он будет доказывать себе, что виноват только в своей трусости и бездарности, в том, что не вынес даже первого шага, потерпел поражение. Он ни разу не вспомнит тот ужасающий момент, когда ему пришлось убить и Лизавету, не вовремя пришедшую сюда с тюком тряпья; умоляющим взглядом просила она пощады и в отчаянии подняла юбки, под которыми не было никакого белья, как бы надеясь откупиться от убийцы, предлагая ему единственное, что имела. Но в запале он не пощадил и ее.

Симм-Раскольников как никто сумел показать гибельный азарт убийцы, уже унюхавшего кровь, не умеющего остановиться и уже не владеющего собой.

В душе убийцы бушует инстинкт самосохранения – он научится хитрить, изворачиваться, замечать следы. Он готов сдать себя и донести на себя, поскольку о его преступлении узнал Свидригайлов и может сообщить в полицию. Но узнав, что Аркадий Иванович застрелился, раздраженно говорит Соне: «Зачем признаваться после смерти Свидригайлова? Не нужен мне больше твой крест!»

Он пойдет сдаваться в полицию, взятый в кольцо неопровержимых доказательств вины, под напором Сони и Порфирия.



Раскольников (Джон Симм), «Преступление и наказание», 2002. Авторы: режиссер Джулиан Джаррольд; сценаристы Тони Мэрчент и Федор Достоевский; композитор Эдриан Джонстон

Но даже и под давлением Порфирия, который обещает смягчить наказание, если будет явка с повинной, Раскольников кричит: «Не надо мне вашей сбавки».

Как далеко это от глубокого сожаления в содеянном, от жалости к жертвам и искреннего раскаяния...

Фильм достоверен и сдержан в изображении Петербурга времен Достоевского – нет ни балалаек, ни фонтанов из водки, нет ни скопления уродов и уродств. Но зато как ошутима болезненная, мучительная, муторная атмосфера, сопровождаемая тревожной, надрывающей сердце музыкой – в это пространство веришь как в подлинное, веришь и в то, что Раскольникову трудно и страшно.

Не побоялся режиссер BBC и Эпилога романа.

Болотистая местность, лесоповал. Заключение таскают тяжелые бревна, ступая по щиколотку в воду. Страшные, уродливые лица, лохмотья на плечах, почти беззвучная пантомима.

Появляется Соня (актриса Лара Белмонт).

- « – Ты бледна...
- Я болела, потому несколько недель не могла прийти.
- Я подумал, что ты одумалась и отказалась от затеи. Не сможешь ты семь лет так жить. Сможешь? Нашла себе работу?
- В городе очень мало белошвеек и почти нет модисток.
- Так ты стала необходимой?
- Для тех, кому нужны шляпки.
- Не только для них...»

Раскольников осторожно касается ладони девушки.

Молодые люди сидят рядом у воды спиной к зрителям и беседуют. Их лиц не видно. Всё в их жизни может повернуться и так, и эдак. Без гарантий, без страховки, без показных молебнов и скороспелых «обновлений». Финал открытый, максимально точный и честный.

Адаптации

В совместном проекте США, России и Польши экранизация-адаптация, «Преступления и наказания» (2002, 117 мин.) израильского режиссера и продюсера компании Cannon

Films Менахема Голана, где сценаристом в титрах значится он и Федор Достоевский, перенесена из середины XIX века в конец 80-х – начало 90-х века XX столетия. Изменению подверглось не только время действия, но и его место: вместо жаркого июльского Петербурга мы видим заснеженную Москву (видимо, по причине того, что теперь она столица Государства Российского). Режиссер, известный картинами в жанре научной фантастики, снял постперестроечную Москва как город болезненных контрастов: виды Кремля, сталинских высоток, мавзолея Ленина и смены военного караула возле него чередуются с грязными, запущенными коммуналками, их убогим бытом и населением.

Картина свидетельствует: ничего не изменилось в России Достоевского за сто тридцать лет, разве что стало еще хуже. Родион Романович Раскольников (здесь он бывший студент юридического факультета Московского университета, будущий правовед, приехавший в столицу из российской провинции и ныне оставивший учебу), как ему и положено по сюжету романа, страдает от нищеты и социальной несправедливости. В мечтах своих он вынашивает план истребления жадной старухи-процентщицы – только теперь это уже не комплекс Наполеона; ныне его кумир – немецкий философ Фридрих Ницше, чей портрет в рамке висит на стене обшарпанной съемной комнаты в окружении обрывков грязных обоев. Родион Романович (голливудский артист Криспин Гловер) истеричен, фанатичен и за год до событий написал взрывоопасную статью под названием «Высшее существо», которую опубликовал в «Вестнике Московского университета»: ее читают родные и близкие, не всегда понимая, о чем же здесь идет речь. «Вестник» находится здесь же, в комнате Роди, его листают, изучают.

Но поразительно, что товарищ Роди, Дмитрий Разумихин, тоже студент (артист Мэтт Сервитто), из точки уже прожитой после Достоевского истории России воспринимает идею об «особенных людях», которые имеют право на преступление и даже на убийство, как очень знакомую: это ведь рифма к строкам песни «Германия превыше всего» – символу нацистской идеологии Третьего рейха, всемирно известному с момента прихода Гитлера к власти. «Übermensch» (сверхчеловек), – произносит Разумихин ключевое слово, кивая на портрет Ницше. Люди второй половины XX века, послевоенное поколение, понимают, что от идеи особенных людей до идеи особенных наций один короткий шаг. («Претенциозное эссе, – скажет о статье Раскольникова следователь Порфирий Петрович; здесь он фигурирует как полковник Министерства внутренних дел П. П. Иванов (артист Джон Хёрт). – Юноша напрашивается на неприятности»).

Мать Родиона Романовича, Пульхерия Александровна Раскольникова (актриса Ванесса Рэдгрэйв), представленная здесь почему-то как «утонченная дама с Украины», трижды прочтет статью сына и поймет только одно: ее Родя – великий мыслитель, он будет ярчайшим светилом интеллигенции и деятелем государственного масштаба. В отличие от литературного первоисточника, где Пульхерия Александровна повреждается рассудком еще до судебного процесса, в картине Голана она выступает на суде в защиту сына и рассказывает трогательные истории из его детства.

Нищета и несчастья Катерины Ивановны Мармеладовой (артистка Марго Киддер) усугублены: у нее не трое, как в романе, а пятеро голодных детей одного роста, она страшится даже думать об их будущем, видя вечно пьяным своего мужа; ей приходится рассчитывать только на падчерицу Соню, с которой она, мачеха, постоянно дерется и ругается. Соня, ставшая проституткой, пышноволосяя длинноногая шикарно одетая и очень красивая блондинка (актриса Эвитааль Дикер), совсем не тяготится своим занятием; ее клиенты – серьезные люди из мира бизнеса и криминала. Один из них, Петр Петрович Лужин (артист Ричард Линч), жених Дуни Раскольниковой (актриса Софи Уорд), фигурирует как богатейший промышленник России; он встречается с Соней в дорогих отелях и в своем офисе, куда однажды к нему пришел Родион Романович и все понял про своего будущего зятя. («Приходится

как-то выживать», – объясняет Соня Роде, хотя уровень ее выживания, судя по шикарному костюму и привычкам, очень даже завидный.) Фабрикант Лужин в буквальном смысле слова и в точных цифрах хочет купить Дуню, пообещав ее матери три миллиона рублей за сводничество (цифра не должна пугать своей огромностью – в стране инфляция). Пульхерия Александровна, державшая договор в тайне, смущается, когда цифра выплывает наружу, но смущается недолго – дело обычное, Дуня даже не обиделась на мать, ибо «утонченная дама» не может смириться с нищетой.

Подобных искажений, перекосов и киноляпов в картине столько, что всё не перечислить (ну, скажем, взятые у процентщицы вещи Родя зарывает в тающий снежный сугроб). Есть и более существенные изъяны: в картине вовсе не нашлось места для Свидригайлова – почему-то не понадобились ни он сам, участник важнейшего сюжета с Родей и Дуней, ни его деньги на пятерых сирот Мармеладовых, на перемену участи Сони, на ее дорожные расходы в Сибирь. Судя по такому режиссерскому решению, Соня мыслится как успешная в своей профессии дама, которая не нуждается в покровителе и его помощи.

Но самые интересные повороты экранизации-адаптации связаны с тем, как обставлены диалоги Родиона Романовича и полковника МВД П. П. Иванова. Один из них – весьма и весьма пикантный – происходит в одной из московских бань (Сандуны?); крупные чины МВД сидят в парилке, потом плещутся в бассейне, курят сигареты и запивают беседу шампанским (иные водкой); сюда же для профилактических внушений приглашены Раскольников с Разумихиным, и они тоже не чураются банных наслаждений и выпивки.

Вторая беседа происходит в милицейской конторе под портретом Ленина. Но самая впечатляющая – третья: та, где П. П. Иванов, придя на квартиру Раскольникова, объявляет ему, что доподлинно знает, кто убийца старухи-процентщицы и сестры ее Лизаветы: «Вы убийца! Вы и только вы».

Из душевной комнаты Роди они выходят на улицы Москвы, идут по Большому каменному мосту, и Порфирий Петрович приводит подозреваемого к Кремлевской стене, где начинает склонять его к чистосердечному признанию:

«Не пренебрегайте жизнью. Каждый день – это сокровище. А Сибирь – это долгая смерть. Как можно не хотеть жить? Вы молоды, у вас все впереди. Если признаетесь, получите мало, обещаю. Признаетесь – освободитесь от своего личного ада. Боритесь за жизнь, юноша, не сдавайтесь».

Раскольников ему не верит:

«Вы не знаете, что это я их убил. Вы не знаете, какой будет приговор».

Но полковник настаивает:

«Убили вы, я это знаю. Но вы не злодей. Вам есть, ради чего жить».

У мавзолея Ленина смена караула. Порфирий Петрович идет с Раскольниковым вдоль захоронений рядом с Кремлевской стеной и останавливается у одного из них.

«Вы знаете, кто здесь лежит? – полковник указывает на бюст Сталина. – Его деяния в миллион раз хуже ваших. Он так и никогда не раскаялся, не принял наказания, не обрел новую жизнь и искупление. А вам повезло. Посмотрите вокруг: Бог был изгнан отсюда более чем на 70 лет. Человек, здесь похороненный, ненавидел Бога. Он не давал своему народу прийти к Богу за милостью или прощением. Первый шаг на пути к прощению – отдать себя во власть правосудия. Вы не превыше закона. Вы не сверхчеловек. Вы не верите, но Бог вам поможет. Принятие

наказания и делает из вас сверхчеловека. Уметь принять себя – это и есть быть сверхчеловеком... Подумайте, друг мой. Страдание очищает душу».

В монологе Порфирия Петровича, которого нет и не могло быть в романе, важно подчеркнуть два места.

Во-первых, есть злодеи, масштаб деяний которых поражает всякое воображение и не идет ни в какое сравнение с тем, что совершил Раскольников. Кроме того, такие злодеи – вечные персонажи мировой истории и не исчерпываются древностью. Парадоксально подтверждается правота рассуждений Родиона Романовича о том, что законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, – Ликург Спартанский, Солон Афинский, Наполеон Бонапарт «и так далее, все до единого были преступники» (6: 200) и не останавливались перед кровью, если только кровь могла им помочь. Таким образом, в список Раскольникова Порфирий Петрович, персонаж современной экранизации, уверенно добавляет нераскаявшегося злодея Сталина, который точно подходит под категорию «особенно страшных кровопроливцев» (Там же). И самое главное: памятник злодею установлен в некрополе для особо выдающихся государственных деятелей, и это значит, что злодей, если воспользоваться термином Раскольникова, – «господин будущего» (Там же). Преступления гигантских масштабов преступника прославляют, может, даже в веках, а преступления микроскопические, с жертвами малыми и ничтожными, его только позорят, и тут уже вступает в действие закон.

Второй пункт монолога полковника – вопрос о раскаянии. Отдать себя во власть правосудия, признать свою вину – это только первый шаг на пути к прощению. Арест, суд, тюрьма, каторжные работы – далеко не эквивалент раскаяния, которое требует огромной духовной работы, отказа от убеждений, приведших к преступлению, суда над собой, сожаления о содеянном и жалости к жертвам. Только в этом случае можно надеяться на обновление и воскрешение.

Как обстоит дело с таким раскаянием Раскольникова в картине Голана?

Можно сказать, что здесь – вариант сильно облегченный. Монолог полковника впечатлил собеседника далеко не сразу – сначала Родя дерзко ответил, что слушал речь «из одного любопытства». Сдавшись правосудию, выступал на суде, «все больше и больше себя обвиняя», так что суд решил, что преступление было совершено в приступе помешательства. Порфирий Петрович честно признался, что выполнил обещание, данное Родиону, и «вмешался в дело, чтобы удостовериться, что все пройдет гладко, и лично передал судье небольшой подарок» (в фильме красноречивая сцена: следователь и судья идут по аллее парка и первый передает второму плотный красный конверт с «подарком»). Суд оглашает вердикт – «семь лет на вольном поселении с трудовыми работами». «Приговор был намного мягче, чем можно было ожидать за такое преступление».

Соня, как и ожидалось, поехала за Раскольниковым, устроилась на работу в тюремном лазарете, ухаживала за ним и смиренно ждала, пока он смягчится к ней, поймет и оценит ее чувства. Ждать ей пришлось едва ли не весь срок, но под конец лед тронулся: «Однажды воскресным утром, проспав почти сутки, Раскольников проснулся. Он стоял у окна и чудесным образом увидел Соню, стоявшую у своего домика, которая как бы чего-то ждала. Он почувствовал себя странно оживленным. Неужели это начало его выздоровления? Что-то пронзило в этот момент его сердце, и он вздрогнул».

В Эпilogue фильма звучит закадровый голос:

«Раскольникову было 29 лет, когда его выпустили из тюрьмы. Как видим, жизнь дает шанс даже самым отъявленным преступникам. В Библии сказано, что тот, кто расплатился за свои грехи, чище того, кто не грешил вовсе».

Однако отсидеть в трудовом лагере положенный срок в ожесточении и неприязни ко всему миру и только под конец понять, что на воле есть верная и любящая женщина, – это еще не значит расплатиться со смертным грехом, «вопиющим к небу об отмщении за него», как такой грех традиционно называется; ведь речь идет об умышленном человекоубийстве, да еще совершенном по умственной теории и того более – «по совести».

Скостить Раскольникову срок помогло ходатайство Порфирия Петровича и его взятка судьбе. Но никакая взятка и никакое ходатайство не смогут облегчить совесть и память преступника, даже и отбывшего наказание, если не случилось у него подлинного раскаяния.

Фильм легко освобождает Раскольникова от настоящей расплаты, остановившись на этапе первого шага. Ссылка на Библию в таком случае беспомощно повисает.

Черно-белую бразильскую драму «Нина» (режиссер Эйтор Далия, 2004, 84 мин.) не без основания считают вольной экранизацией «Преступления и наказания» в готическом стиле. Молодой художнице-граффитчице (артистка Гута Штрессер), которая подрабатывает официанткой в закусочной одного из бедных кварталов Рио-де-Жанейро, по ночам снятся и мерещатся страшные сцены, уродливые лица, окровавленные ножи и топоры. Свои жуткие фантазии она превращает в мрачные комиксы, переносит их на бумагу и постепенно сама теряет ощущение реальности. Нина не чурается вечеринок с наркотиками, крепкими напитками и случайными одноразовыми связями, которые не оставляют в ее сознании никакого впечатления. Мир вокруг нее чудовищен и несправедлив, от хронического безденежья она часто голодает. Отвратительная, безобразная старуха Элалия (актриса Мириан Муниз), у которой девушка снимает комнату, издевается над Ниной и грозит выгнать ее на улицу за неуплату. Тяжелая мутная жизнь, мрачная комната, гнетущая атмосфера, беспросветное одиночество и отчаяние приводят девушку, которая к тому же безрассудно бросила работу, к мыслям об убийстве мерзкой старухи.

Кошмарные видения одолевают Нину столь сильно, что путаются с действительностью. Ей чудится, будто она и в самом деле надела на голову донны Элалии полиэтиленовый пакет и сцепила его руками у горла старухи, пока та не задохнулась. Но поскольку мертвое тело продолжает хрипеть и кашлять, Нине чудится, что она еще и приложилась к нему топором.

На каком-то этапе картина, как и ее героиня, настолько теряют связь с реальностью, что даже зрителя вводят в заблуждение: девушка бежит от преследователей – полиции, соседей, соглядатаев – полагая, что она убийца. Это впечатление держится до тех пор, пока вменяемый пожилой доктор, много лет лечивший Элалию, не сообщит полиции, что причина ее смерти – сердечная недостаточность, заболевание, которым его пациентка страдала давно. Тогда-то и становится ясно, что девушка давно, а теперь и окончательно повредила рассудком.

Третьим сценаристом, помимо Маркаля Акино и Эйдора Далии, стоит Федор Достоевский: то есть отсылка к русскому писателю и его роману сделана нарочито и осознанно. В Прологе картины проникновенный закадровый женский голос произносит монолог; это как бы эпиграф к картине:

«У меня есть теория, что люди делятся на две категории – обычные и необычные. Обычные люди всегда правильные, они живут в смирении, и их это устраивает. Необычные всегда создают что-то новое и разрушают старые законы и догматы. Первые принимают жизнь, какая она есть, вторые – меняют этот мир. Иногда они идут на убийство».

Монолог невидимки из бразильской картины – краткий пересказ статьи Раскольникова, которую, как мы помним, он излагает перед приятелем и следователем. Но какое отношение «теория» из фильма имеет к его героине, которая, кроме мрачных граффити и комиксов

в альбоме ничего нового не создает, старых законов не разрушает, мир не меняет и на убийство не идет, ибо давно невменяема и убийство ей только чудится, совершенно неясно. Какие счета можно предъявить несчастной наркоманке, живущей в страхе и одиночестве и к тому же погрузившейся в мрак клинического безумия? Нина не подвластна ни правосудию, ни моральному кодексу, ни религиозной догме. Она обитает внутри своего сумасшествия. Сколько бы аллюзий из романа Достоевского ни использовать (а здесь и девушка-сумасбродка, и ее подруги-проститутки, и мерзкая жадная старуха, и ножи с топорами, и несчастная лошадка, над которой с громким хохотом издеваются богатые господа, дергая ее за поводья, привязанные к шее, ногам, хвосту), к проблематике «Преступления и наказания» картина имеет очень слабое отношение.

«Человек, сказавший „лучше быть везучим, чем хорошим“, зрит в корень жизни. Люди бояться признаться, как много в их жизни зависит от везения. Страшно подумать, сколько всего мы не в состоянии контролировать. В матче бывают моменты, когда мяч касается верха сетки и через доли секунды он упадет или вперед, или назад. Если повезет, он упадет вперед, и ты выигрываешь. А может нет – и ты проигрываешь».

Британский драматический триллер Вуди Аллена «Матч поинт» (2005, 124 мин.) открывается закадровым голосом главного героя, бывшего теннисиста-профессионала, Кристофера Уилтона (артист Джонатан Рис-Майерс), а ныне тренера по теннису в спортивном клубе для английской аристократии. Бедный парень из Ирландии, приехавший в Лондон на поиски лучшей жизни, «хочет что-нибудь сделать со своей жизнью, что-нибудь особенное, внести в клад». Ему крупно повезет – он познакомится с семейством богатых и влиятельных людей, подружится с сыном и дочерью хозяина дома и вскоре женится на девушке: родители, видя, как сильно их дочь Хлоя (актриса Эмили Мортимер) влюблена в ирландца, одобряют этот брак и начнут двигать зятя по карьерной лестнице в высшем британском обществе.

«Матч поинт» – это еще и теннисный термин, означающий положение игрока, когда ему до победы не хватает одного мяча. Ударяясь о верхний край сетки, мяч подпрыгивает вертикально вверх – и все время падает так, как надо – теннисисту сказочно везет.



Кристофер Уилтон (Джонатан Рис-Майерс), «Матч Поинт», 2005. Автор: режиссер и сценарист Вуди Аллен

Он получает престижную работу с хорошей зарплатой, положение в бизнес-сообществе, милую покладистую жену, полную разных благ обеспеченную жизнь. Везение – вот краеугольный камень картины; философия и практика жизни ее героев.

Размеренная, благополучная жизнь героя протекает на фоне прекрасной музыки: многие сцены фильма сопровождаются ариями из опер Верди, Доницетти, Бизе, Россини, а оперу герой-везунчик очень любит. Не чужд он и книг – и читает не что попало, а, например, «Преступление и наказание» – зритель видит в его руках издание русского романа в популярной серии «Penguin Classics», а также «Кембриджский справочник по Достоевскому». «На днях у нас был очень занятный разговор о Достоевском», – сообщает хозяин дома своей дочери, желая подчеркнуть, что бывший спортсмен не чужд интеллектуальных запросов.

Однако при чем тут Достоевский? «Преступление и наказание» вовсе не о способах достижения успеха, не о везении, не о богатых и успешных.

Дело в том, что всем и всегда везти не может. Везение одних происходит, как правило, за счет невезения других: мячик в игре всего один, и падает он только на одну сторону. Криса Уилтона сразила роковая страсть, наваждение – и не к кому-то извне, со стороны, а к невесте брата Хлои Тома (артист Мэттью Гуд). Нола (артистка Скарлетт Йохансон) – американка из малообеспеченных, начинающая актриса, ходит показываться в лондонские театры и киностудии, но безуспешно. Хотя она сексуальна, притягивает мужчин как магнит и Крис одержим страстью к ней, ей не везет. Отношения с Томом разладились, он встретил другую девушку, которая понравилась родителям, и Нола остается во власти женатого любовника. Но и с ним ей не повезло – он не намерен рушить ради нее свою семейную жизнь и карьеру; а когда Нола сообщила, что беременна, и начала давить на него, требуя порвать с Хлоей, то и вовсе обрекла себя на смерть.

Ему кажется, что он задумал идеальное убийство: нужно проникнуть с охотничьим ружьем тестя в квартиру к пожилой соседке Нолы и убить ее, затем разбросать по комнате вещи, похитить деньги, драгоценности и лекарства, чтобы все выглядело, как ограбление, дожидаться Нолы и выстрелить в нее: убийство девушки должно выглядеть как расправа со случайным свидетелем. Крису удастся остаться незамеченным и выбросить похищенные вещи в реку. Но и тут ему будет сопутствовать везение: обручальное кольцо убитой соседки с ее именем, ударившись о перила ограждения, упадет не в воду, а останется лежать на набережной: кольцо подберет наркоман, которого вскоре застрелят в бандитской разборке и в кармане которого оно будет найдено.

Полиция, хотя и подозревает Криса (Нола, оказывается, вела дневник и писала об их свиданиях), не слишком усердствует в следствии: не узнала, что Нола была беременна, не установила, что отец будущего ребенка – Крис Уилтон, не опросила соседей и подруг Нолы, не провела обыск в доме Криса и его тестя (там и было бы найдено искомое ружье). Кольцо стало тем самым мячиком, который упал вперед и закрыл убийцу от правосудия.

Что это: непонятный сценарный провал или художественное решение режиссера – дать герою уйти от возмездия и не пустить полицию по его очевидным и отчетливым следам? Но ведь в этой картине режиссер и сценарист выступают в одном лице.

Преступление состоялось. Если не считать слов о мячике, герой решает свои проблемы просто, без всякой «теории»: ружье и два патрона. Бедному парню из Ирландии, который хочет сделать в жизни что-то особенное, годятся все средства. Главное – удача. Жертвы – основная и побочная – поменялись местами. Полиция сбита с толку. Порфирия Петровича, настойчивого, неподкупного, проницательного, среди полицейских не оказалось. Свалив

двойное (на самом деле тройное!) убийство на наркомана, следователи (даже тот, что пододливее) успокоились: дело будет считаться раскрытым.

Зачем в начале своего поприща Уилтон читает «Преступление и наказание»? Чтобы научиться у русского героя выбирать женщину и судьбу? Чтобы узнать способ, как бороться с житейскими неприятностями и препятствиями? Чтобы усвоить урок Раскольникова и не мучиться так, как он?

Нельзя сказать, что Крис, совершив убийство недавно еще страстно любимой женщины, остался совсем безучастным и полностью спокойным. Он и плакал, и мучился, и страдал – короткое время. Однажды даже ему явились его жертвы.

«Нола. Крис?»

Крис. Нола? Это было непросто. Но когда пришло время, я смог нажать на курок. Никогда не знаешь, кто твой близкий человек, пока не наступит кризис. Хочешь запихнуть вину подальше под ковер и жить, как будто ничего не случилось. Приходится. Иначе она тебя сгубит.

Нола. А как же я? Как же соседка?

Соседка. Я не имела никакого отношения к этому жуткому роману. Меня можно было запросто убить как невинного свидетеля?

Крис. Иногда невинных убивают, чтобы проложить путь к более грандиозному плану. Вы были косвенным ущербом.

Соседка. Как и твой собственный ребенок?

Крис. Софокл сказал: величайшее первое благо – совсем не рождаться.

Нола. Готовься заплатить, Крис. Твои действия были неуклюжими, с массой изъянов. Как будто кто-то хотел, чтобы его разоблачили.

Крис. Было бы уместно, чтобы меня арестовали и наказали. Было бы хотя бы малое подтверждение существования справедливости. Малая доля надежды на существование смысла».

Поразительно циничный разговор убийцы с призраками жертв – это, по сути дела, его внутренний монолог. Здесь нет ни жалости к жертвам (бывшей любимой женщине и собственному еще не рожденному ребенку), ни сожаления о своем ужасном преступлении. Ничего личного – одна житейская необходимость и «путь к грандиозным планам»: остаться на коне и двинуться дальше. Убийство Нолы – вина, спрятанная под ковер, убийство соседки – косвенный ущерб, для ребенка, по Софоклу, лучше и не рождаться. Мысль о том, что вообще-то ради справедливости можно самому пойти в полицию и сознаться, в голову не приходит. Кажется, что и не придет. Убийца, которому всегда везет, уходит и от правосудия, и от наказания, и от терзаний совести, не говоря уже о раскаянии. В этом финале – герой и его идеология предстают во всей своей безобразной наготе. Вряд ли стоит надеяться на торжество справедливости при виде его невеселой физиономии, когда Хлоя вернулась из роддома с их новорожденным сыном: семья счастлива, дядя младенца Том произносит ключевое напутствие племяннику: «Главное, чтобы ему везло». Шампанское, радостный смех, идиллия. Конец фильма.

Испытает ли когда-нибудь убийца Уилтон муки совести, превратится ли когда-нибудь его жизнь в нравственный ад, – все это остается за кадром. Мяч завис над сеткой и пока не перевалился назад.

Другой Раскольников

В 2007 году постановщик ментовских стрелялок («Хроники убойного отдела», «Улицы разбитых фонарей») и русской «бондианы» («Агент национальной безопасности») Д. Светозаров преподнес любителям классики «Преступление и наказание». К немалому смущению

зрителей выяснилось, что сама по себе классика при перенесении ее на телеэкран отнюдь не гарантирует успеха. Как рентген, она высвечивает цели экранизаторов, меру их таланта, а также ту истину, что срастание с художественным примитивом никому не идет на пользу. Классический текст, у которого, за давностью лет, нет от кино охранной грамоты, держит глухую оборону.



Раскольников (Владимир Кошевой), Алена Ивановна (Вера Карпова), «Преступление и наказание», 2007. Авторы: режиссер и сценарист Дмитрий Светозаров; сценаристы Михаил Смоляницкий и Федор Достоевский; композитор Андрей Сигле

Так, задолго до телепоказа «Преступления и наказания» авторами фильма было сделано немало заявлений об аутентичности «их Достоевского», о принципиальном отказе от собственных трактовок и решении следовать каждой букве великого романа. Из многочисленных интервью режиссера любознательный зритель мог узнать, каких усилий стоили им погоня за правдоподобием в каждой мелочи, установка на максимальную достоверность каждого кадра. Раздобыть древние, тяжелые, как кандалы, башмаки для Раскольникова. Найти полицейские полушпаги для эпизодических персонажей. Изготовить резиновые манекены старухи-процентщицы Алены Ивановны, о голову которой дубль за дублем герой будет разбивать топоры, и не бутафорские, а настоящие (точный слепок сделали с экспоната, находящегося в питерском музее Достоевского). Запаслись тазиками с краской, имитирующей кровь разного цвета, и наблюдать, каким оттенком она потечет по гуммозной голове. Отыскать в Петербурге заветный островок – кусок улицы с булыжной мостовой и отсутствием примет цивилизации XXI века. Воссоздать шумовую атмосферу эпохи – без гудков машин и трамваев, звуков современной музыки, зато со звоном колоколов, цоканьем пролеток, трескотней экипажей, пением шарманок. И, наконец, пресловутые мухи (о них успели написать, кажется, больше, чем о главных персонажах картины): искусственно выведенные насекомые, впавшие в спячку (фильм снимали осенью), в специальных контейнерах привозились на съемочную площадку, запускались в кадр и взбадривались вентиляторами. И только диаметр водосточных труб, сокрушались продюсеры сериала, не соответствовал реальности: при Достоевском они были узкими, и менять их было никак невозможно.

Несмотря, однако, на значительные средства и силы, пошедшие на трехмесячную подготовительную работу, невзирая на «неслыханно долгий» по нынешним временам съемочный период (восемь серий за четыре месяца, то есть две недели на серию), фильм почему-то не впускал в себя, держал в стороне, не захватывал и не впечатлял. Напротив, раздражал и отталкивал. Главное, никак не удавалось узнать, опознать Раскольников в этом невысоком худом юноше с нарочито экзотическим (римским? греческим?) профилем (артист В. Кошевой). Нет, одет он был правильно, как надо: грубые башмаки, старые лохмотья и та самая шляпа – «высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону» (6; 7). Потом стал понятен замысел режиссера.

«Раскольников ведь не русская, а целиком заемная фигура. Федор Михайлович находился под огромным влиянием французских романтиков – от Шатобриана до Виктора Гюго. В каком-то смысле Раскольников – это русский Жюльен Сорель. У Кошевого абсолютно европейское лицо. И это очень важно. Заемные идеи должен воплощать нерусский персонаж».⁶⁰
Дмитрий Светозаров

Итак, новая экранизация «Преступления и наказания», дотошно воспроизводя антураж старого Петербурга, демонстрируя правдоподобие деталей, проигнорировала главное – то, чем отличается русский Раскольников от европейских рафинированных, искателей карьеры, богатства, положения в обществе. Уже на титрах фильма хор поет текст из монолога Раскольникова: «Кто много посмеет, тот и прав. Тот над ними и властелин». С этой неподвижной идеей сериальный Родион Романович и существует от первой до последней сцены. И дело здесь вовсе не только в эпилоге, пять страниц которого авторы фильма просто отказались читать, поставив финальную точку в том месте, где Родя все еще упорствует, где его ожесточенная совесть не находит «никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого промаху» (6; 417). Он и на каторге пытается разобраться в себе и в своем «поступке»:

«„Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? – говорил он себе. – Тем, что он – злодеяние? Что значит слово „злодеяние“? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому они правы, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг“. Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною. Он страдал тоже от мысли: зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинною?» (6; 417—418).

Но дальше-то в романе идут те самые роковые пять страниц, в истинность и спасительность которых авторы фильма отказались верить. «Эпилог, – полагали они, – написан другим слогом, видно, что это было сделано впопыхах. Достоевский же писал на заказ, и, видимо, срок подходил к концу. Иначе как объяснить эпилог на нескольких страничках для такого большого романа»⁶¹. Поразительное дело: те самые авторы, которых Достоевский утомлял

⁶⁰ См.: Новая экранизация «Преступления и наказания» обещает стать одним из главных событий телесезона // Московские новости. 2007. 26 октября – 1 ноября. С. 35.

⁶¹ Сигле А. Достоевский не киношный писатель // <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html>

размерами своих романов («Федор Михайлович, как и большинство писателей его эпохи, страдал многословием. Мы сделали героев более лаконичными и практически сохранили все эпизоды и сюжетные линии романа», – жаловался Д. Светозаров на страницах газет⁶²), забраковали эпилог «Преступления и наказания» как раз за его краткость!

Вопрос, почему кинематограф – искусство XX и XXI века – не хочет верить последним страницам романного эпилога, где Достоевский побуждает (заставляет?) героя-убийцу осознать глубокую ложь своих убеждений, сочиняет для него сон о неслыханно страшной моровой язве, охватившей человечество, и как будто толкает его на путь раскаяния, – это вопрос вопросов. Замысел романа, где Раскольников будет «принужден сам на себя донести... чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям» (28/2; 137), был целиком выполнен в романе, но формальное признание в преступлении вовсе не есть истинное раскаяние и горькое сожаление о содеянном. Чистосердечное признание (у Раскольникова оно отнюдь не было чистосердечным и случилось «из-под палки») вовсе не равно чистосердечному раскаянию. Родя, когда кровь уже была пролита, тяжело переживал разрыв с родными и был наказан каторжными работами.

Но как же раскаяние? Действительно ли оно всего лишь «выдумка советского литературоведения»⁶³, как теперь это пытаются доказать поклонники сериала?

Многое перекошено в сериальном «Преступлении и наказании». Могучий красавец Свидригайлов (артист А. Балуев), загримированный под Тургенева, почему-то сориентирован на «мучимого безверием» Достоевского. Но ведь Федора Михайловича, по его собственному признанию, «Бог мучил», а не его вечный антагонист... И вот Свидригайлов, духовно соединенный с Достоевским, предстает в картине романтическим героем, застрелившимся по причине любовного фиаско. Почему бы Дуняше и не полюбить такого славного богатого барина, который облагодетельствовал сирот Мармеладовых и готов был помочь Роде бежать за границу? Почему бы такому Роде и не сбежать? У Достоевского же про бестипичного Аркадия Ивановича в черновых материалах сказано: «Свидригайлов знает за собой таинственные ужасы, которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами: это судорожных, звериных потребностей терзать и убивать. Холодно-страстен. Зверь. Тигр» (7; 164).

Конечно, каждый может относиться к центральной идее экранизируемого классического текста в соответствии со своими убеждениями. Но, заявляя, что «православие Достоевский себе придумал, потому что стоял перед свидригайловской пустотой» (цитирую фрагмент из интервью Д. Светозарова⁶⁴), режиссер радикально расходится с сутью романа. Брутальный убийца-неудачник, обозленный на весь белый свет, каким в фильме явлен Раскольников, так ничего и не понявший в тайне своего «первого шага», – слишком зауряден, чтобы на полтора столетия застрять в мировой литературе и на столетие пленить кинематограф. Такие убийцы, имя которым – легион, ничего не говорят ни уму, ни сердцу. Зря на такого Раскольникова тратит силы талантливый следователь-психолог (артист Андрей Панин) – его монологи обращены не по адресу, зря старается угодить товарищу вдохновенный Разумихин (артист С. Перегудов), зря колотится бедная Соня (артистка П. Филоненко) –

⁶² Московские новости. 2007. 26 октября – ноября. С. 35.

⁶³ См.: «„Раскаяние“ Раскольникова, такое однозначное и привычное нам, – не более чем выдумка советского литературоведения. Так было проще, чем признать всю сложность, всю запутанность человека – о чем, в сущности, весь Достоевский» // Архангельский А. Огонек. 2007. №48. 26 ноября – 2 декабря. С. 46.

⁶⁴ См.: Московские новости. 2007. 26 октября – 1 ноября. С. 35. См. также: «Меня всегда волновал образ Свидригайлова, в котором мне мерещится зыбкий и туманный призрак автора... Не буду распространяться по поводу сложных эротических комплексов Федора Михайловича: со Свидригайловым его роднит не только это. Дело в том, что Достоевский, ставший истовым православным в конце жизни, всю жизнь свою мучился от безверия, которое, на мой взгляд, так и не преодолел. Рассуждения Свидригайлова о вечности как о грязной деревенской кухне с тараканами – отражение глубинных сомнений самого писателя» // Там же. С. 32.

что делать ей с Родей, который, выйдя с каторги, будет твердить прежнее: дурак был, что сознался? Или, потворствуя новым веяниям, она тоже заявит: дура была, что толкнула его принести в полицию повинную голову? Но кто знает, как на самом деле они поведут себя, когда каторга закончится? Финал романа открыт всем ветрам.

Почему авторы, увлеченные поиском аутентичных пуговиц, не увидели другого Раскольникова и другую историю? Может быть, потому, что Раскольников-Кошевой, лишенный нравственных рефлексий, одержимый одной лишь злобой, не способный ужаснуться содеянному, предвосхищает Петрушу Верховенского? А тот – тот уже играючи превратит тезис о крови по совести в принцип крови по политическому расчету, и сделает из греха разделенного злодейства универсальный политический клейстер, который и соединит на время (только на время!) участников бесовского подполья.

XX век явил такие опыты нераскаянных массовых убийств, совершенных революционерами, террористами, борцами за самое разное «правое дело», что теоретическая и практическая способность убийц раскаяться приобрела неслыханную и небывалую проблематичность. Революционеры не каются, не ведают сожалений о содеянном, не знают жалости к своим жертвам, которые в их борьбе – щепки, мусор, двуногие твари. Кино как искусство XX века, быть может, первым зорко разглядело, что представляют собой убийцы по убеждению, и первым поняло, что они не ведают покаяния, ибо причисляют себя к разряду супергероев.

Стоит вспомнить в этой связи реалии спектакля Театра на Таганке в постановке Ю. П. Любимова (1979, автор инсценировки – Ю. Ф. Карякин). Тогдашний критик писал:

«Спектакль строится как обвинительное заключение не столько по делу убийцы Раскольникова, сколько по существу его „проклятой мечты“... Маниакальная идея – предана публичному суду. Факт преступления указан и объявлен с самого начала, затем одно за другим отметаются все якобы смягчающие вину обстоятельства. Сострадание к Раскольникову в пределы спектакля проникнуть не может, даже тени симпатии к нему тут не возникает, а „пробудившаяся совесть“ убийцы поставлена под вопрос и объявлена недостойной внимания. Режиссер сосредоточен на другом: на том, как самоутверждается и мечется в поисках аргументов идеология, согласно которой убийство – необходимо, преступление – разрешено. Сорвать все словесные покровы, такую идеологию драпирующие, высмеять любые ссылки на „русскую романтическую натуру“, будто бы заслуживающую – и после крови, и после убийства! – снисхождения или уважения, – вот нескрываемая цель Любимова, цель, к которой он идет напролом».⁶⁵ **Константин Рудницкий**

В фойе театра, как помнится, была вынесена школьная парта, на которой грудой лежали настоящие школьные сочинения, собранные в московских школах (документ!). Ученики, авторы сочинений, Раскольниковым восхищались как романтическим героем. Для целей спектакля этот прискорбный факт был использован исчерпывающе. Когда в финале Родя (артист А. Трофимов) зажигал свечи в руках убитых им женщин – их муляжные манекены пребывали тут же на сцене все время спектакля – появлялся Свидригайлов (В. Высоцкий) и свечи задувал, давая понять, что прощения не будет. Затем он выходил в центр сцены и громко восклицал: «Молодец Раскольников, что старуху бил. Жаль, что попался». И через паузу объяснял: «Из школьного сочинения».

⁶⁵ Рудницкий К. Приключения идей (Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала 80-х) // Достоевский и театр. Сборник статей. Л.: Искусство, 1983. С. 443.

Любимов избежал в своем спектакле и оправдания Раскольников и снисхождения к нему. Он увидел его не сверхчеловеком, а недочеловеком. Театр на Таганке «не обещал ему искупления вины, не придавал значения проблескам пробудившейся совести, не предвидел раскаяния»⁶⁶.

В 2012 году кинокомпания «Казахфильм» выпустила драму казахстанского режиссера Дарежана Омирбаева «Студент», основанную, как сказано в анонсах и в титрах, на романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Сценарий режиссер писал сам – так что снимал так, как хотел, и то, что хотел⁶⁷.

Действие картины перенесено в современный Казахстан. Герой, студент философского факультета алмаатинского университета (артист Нурлан Байтасов), приехавший из провинции, снимает подвальную комнату у некой пенсионерки в доме на окраине города, страдает от безденежья, острой тоски и одиночества, ходит по улицам с остановившимся взглядом, вжав голову в плечи, а если и посмотрит на что-то или на кого-то через свои круглые очки, то только испуганно и исподлобья. Несправедливость торжествует и правит бал; злоба полыхает в сердцах людей; все блага мира на стороне сильных и богатых; бедных и слабых «прощают не беспокоиться».

«Что плохого, что у нас в Казахстане появились миллионеры, миллиардеры, олигархи? – агитирует студентов на лекции молодая дама, преподаватель университета. – Мы должны гордиться этим и не завидовать. Каждый из нас должен стремиться стать успешным. Ведь современный капитализм дает нам все возможности. В современном мире побеждает тот, кто сильнее, кто выдержит конкуренцию и будет зарабатывать деньги. А слабые – они постепенно исчезнут. Конечно, их немного жаль, но таковы законы природы. Давайте посмотрим на животных. Там всегда сильный поедает слабого, и это наша с вами жизнь. 70 лет мы строили социализм, ходили, взявшись за руки. И что из этого получилось? Пришло время каждому понять, что к счастью приходят не толпой, как бараны. Каждый к нему приходит один, без сопровождения».

Один из студентов ошеломленно спрашивает с места:

«Но если конкуренция – основа жизни, то если довести эту мысль до логического конца, то возможно и убить конкурента. Я прав?»

Ответа нет: смена кадра и декораций. Герой фильма, казахский Раскольников, повсюду видит неприглядные картины жестокости и бесчеловечности.

Мальчик-официант нечаянно пролил чай на платье хорошенькой актрисы, снимающейся в рекламном ролике. Со словами: «Сейчас ты увидишь, что такое настоящее счастье» – она вызывает охранников своего богатого мужа, и те зверски избивают парня: все наблюдают, но никто не смеет и пикнуть.

Мужик стегает кнутом хилую лошадку, которая пытается вытащить из глубокой лужи застрявшую в ней легковую машину, привязанную к бедному животному канатом. Вся улица, взрослые и дети, сбегаются смотреть на волнующее зрелище. Лошадка задыхается, машина не сдвигается с места, загораживая проезд. Никто из уличных наблюдателей даже и не пытается прийти на помощь мужику, подтолкнуть машину и вытащить ее «всем миром»: этого

⁶⁶ Там же. С. 454.

⁶⁷ Премьера картины состоялась 17 мая 2012 года на Каннском кинофестивале в программе «Особый взгляд». «Студент» был показан на 34-м Московском международном кинофестивале, 25-м Токийском кинофестивале, 27-м кинофестивале в Мар-дель-Плата, 43-м Индийском международном кинофестивале и др. Фильм был удостоен приза НЕТПАК на VIII Международном кинофестивале «Евразия-2012», а также специального приза жюри фестиваля Lisbon&Estoril Film Festival, который прошел в Португалии. В самом Казахстане в широком кинопрокате картины не было.

«всего мира» нет: каждый здесь за себя и сам по себе. Проезжающие на иномарке «добрый молодец» с «красной девицей» постояли минуту-другую, но долго ждать не захотели: «добрый молодец» достает из багажника своей машины металлический предмет, похожий на кочергу, и одним ударом забивает лошадку насмерть. Девица молчит, зрители молча расходятся, мужик тупо держит в руке обрывок веревки, мертвая лошадка лежит на боку, закатив глаза.

По телевизору – где бы его не видел студент – идет бесконечный сериал о животных: как те нападают на слабых и пожирают их.

Постепенно созревает решение «что-то сделать».

Студент приходит к нужной ему подворотне и показывает знакомому барыге дедовский военный орден, и барыга вскоре приносит ему на обмен пистолет Макарова с тремя патронами. Зачем? Для каких целей? Однажды Студент видел, как в частной продуктовой лавочке, где он обычно покупает хлеб, хозяин отказался дать престарелой покупательнице продукты в долг: значит, наверное, здесь и нужно совершить «поступок». Купив буханку хлеба, он расстреливает в упор продавца (выпустив два патрона), и также случайную покупательницу, молодую женщину (третий патрон). Закрывшись изнутри, забирает из кассы деньги: их немного, лавка торговала самыми простыми харчами и обслуживала как бедняков. Выжидает, пока вокруг будет пусто, и выходит незамеченным, оставив в лавке два трупа.

Все идет как будто по схеме романа Достоевского: есть бедный студент, есть плохой внешний мир и давящее окружение, вроде есть и мотив (отомстить? ограбить?), есть оружие, есть преступление.

Схема продолжает работать и далее: Студент идет в лавку, где рабочие красят полы, и провоцирует их на странный разговор (убийцу, как и положено по Достоевскому, тянет на место преступления). Кроме того, в подворотне умирает некий бомж («Мармеладов»), и Студент идет к его семье, и так же, как в русском романе, незаметно оставляет деньги на похороны. Дочь бомжа («Соня Мармеладова») горько плачет.



Студент (Нурлан Байтасов), «Студент», 2012. Авторы: режиссер и сценарист Даржан Омирбаев; композитор Бауыржан Куанышев

Потом Студент идет к приятелю («Разумихин»), и тот читает ему свой текст:

«Как человеку жить в современном мире? Нужна только пятая часть людей. Раньше спрашивали: кто ты? Теперь – сколько у тебя денег?»

Студент молча слушает и молча уходит. Улицы унылы, прохожие хмуры и неприветливы, жизнь бессмысленна, «по поступок» не приносит облегчения.

Дома Студента ждут мать и сестра, неожиданно приехавшие его навестить, – этот ход романа Достоевского также понадобился картине, однако сюжет с родными прост и непритворлив: нет здесь ни Свидригайлова, ни Лужина. А на лекциях студентов продолжают обрабатывать, и теперь на смену проповеднице капиталистических ценностей приходит «почвенник».

«Это у англичан чем выше забор, тем лучше сосед; если ты такой умный, покажи мне свои деньги. Такая философия. А в наших степях это не пройдет, за ними стоит другая реальность – протестантизм, другой климат. На Западе каждый отвечает за себя. Но число психов растет. Отец женится на своей дочери, школьник покупает в магазине пистолет и расстреливает всю школу. В природе выживают сильные виды, исчезают слабые. Человек это осознает. Лао-цзы говорил: богатый человек не бывает честным, честный не бывает богатым. Почему? Да потому что у нас другое отношение к материи, к деньгам, другие отношения между людьми».

События фильма, однако, противоречат казахской версии почвенничества: и в этом климате, как оказывается, побеждают сильные, и в этом пространстве мальчик может приобрести пистолет, отдавая за него дедовский боевой орден, и в этой степной реальности оружие легко пускается в ход, и здесь отношение к деньгам определяет руководит поведением, а человеческая жизнь не стоит ни гроша.

Казахский студент, как и его русский предшественник, не выдерживает тяжести своего бессмысленного «по поступка» и идет к «Соне» объясниться.

«Хотел я себя проверить – способен ли на настоящий поступок, или я только трус и болтун, как большинство людей. Задал себе такой вопрос – если б на моем месте были, например, политики, которые собираются бомбить очередную страну и знают, что там будут убиты сотни, тысячи людей, остановила бы их такая мысль? Смешной, детский вопрос. Там, этим дядям, такой вопрос и в голову не придет, у них, кто сильнее, тот и прав. Все остальное – сантименты. Вот и я хотел, чтобы в моей жалкой голове сантименты не появились. Появились. Раз я к вам пришел и выболтнул. Какую глупость я сейчас сморозил... Вы меня не выдадите? У меня, кроме вас, в городе, никого нет».

За дверью подслушивает маленькая девочка, сестра «Сони». Далее, как и подсказывает сюжетная канва романа, студент, понуждаемый «Соней», идет в полицию и доносит на себя сам. Срок, колония, «Соня» навещает его там, Студент протягивает ей руки сквозь стальные решетки. Маленькая девочка подросла, у нее в руках перевод на казахский «Преступления и наказания». Она читает вслух эпилог романа. Конец фильма.

Несомненно: казахского режиссера Дамержана Омирбаева всерьез увлек и, по-видимому, убедил знаменитый русский роман. Убедил в том, что конфликт героя с жизнью – на все времена и происходит во всех климатических зонах. Однако в своих интервью он множество раз повторял, что пытался сделать свою собственную, оригинальную интерпретацию романа, а не его экранизацию или фотографию, и ни в коем случае не хотел быть копиистом и эпигоном. Он искренне полагал, что снял «свое кино», сосредоточившись на современности и на родных казахских реалиях. Кинокритики, писавшие о картине, советовали всем школьникам смотреть именно этот фильм, а не «буквальные», костюмные экранизации, далекие по времени от сегодняшней жизни.

Интерпретация, конечно, получилась: ибо налицо и другое время, и другое место действия, и другое название картины, и другие имена героев и героинь. Но в фильме именно что буквально, фотографически использована схема романа Достоевского, все сюжетные ходы «Преступления и наказания» – пути юноши от «преступления» до «наказания». Ничего «своего» в разработке сценария режиссер (он же и сценарист) «поймать» не смог. Костная система романа, его канва воспроизведены до подробностей, до деталей. Трудно было обойтись даже и без такого (на самом деле очень важного) эпизода, когда в дверь запертой изнутри лавки, где спрятался убийца и валяются на полу два трупа, стучит и рвется еще один претендент на пулю – водитель хлебного фургона. Так и в романе – соскочи дверной крючок старухиной квартиры и столкнись посетитель Алены Ивановны с Раскольниковым, не миновать бы ему топора. Правда, в пистолете казахского студента патронов больше не было.

Но вот что любопытно: новое время (полтора столетия спустя), другая страна (Казахстан), с другим климатом и менталитетом народа, а также дикий капитализм степного края ничего, как мы видим, не изменили в намерениях молодых людей «совершать поступки», то есть убивать и грабить, а потом сокрушаться из-за своей бездарности. В чем же тогда режиссерское «свое» в картине «Студент»?

Кажется, только в том, что мотив убийства, выбор жертвы и моральные издержки убийцы никак не стыкуются. Остается неясным: Студент хочет ограбить ради денег, а для этого убить, или убить из принципа («избавить мир от дрянного человека»), а попутно и ограбить (деньги, мол, всегда пригодятся). Но если цель, главным образом, убить, то почему был выбран скромнейший ларешник? Из-за того, что не отпустил продукты в долг? Так ведь никто никогда никому ничего не отпускает в долг, иначе разорится. Если задача – ограбить, то почему выбрана такая мизерная торговая точка? По знакомству? Что планирует Студент сделать с награбленным? Не видно, чтобы казахский герой намеревался осчастливить человечество, мысленно раздавая деньги беднякам. В отличие от ситуации с Раскольниковым, Студента ни в чем не подозревают, он остается вне поле зрения следствия, не видно и следователя; режиссер легко обошелся без линии «Порфирий Петрович – Родион Раскольников», чем крайне ослабил психологический стержень повествования. Замена ему не найдена, сюжет с «Соней» крайне скуп (здесь нет и не может быть евангельского или любого другого религиозного вкрапления); пунктирны, едва прочерчены и все сцены «после убийства». Студент страдает только из-за того, что его «настоящий поступок» осложнился «сантиментами», а лучше, чтобы их вовсе не было. Вот и все «раскаяние» Студента: сокрушительное разочарование в себе – мол, не герой, слабак, ничтожество – проверка это выявила и подтвердила.

То же и Родион Раскольников. Горячно объясняя Соне «сценарий» своего прошедшего «предприятия», он произносит фразу такого отчаянного цинизма, что она, эта фраза, поначалу как-то даже сбивает с толку.

«Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» (6; 322).

Но старушонку, которую он считает неизмеримо ниже себя, убил он, именно он, а не кто-то другой, и именно убил. И Лизавету (про которую вовсе не помнит) убил тоже он. Но не в его привычках думать об убитых им людях, он себе важнее, чем убитые – и это главная улика его преступления, это – почерк убийства, это судьба убийцы, это тот именно пункт, который воспрепятствует искреннему покаянию, исправлению и возрождению. Раскольников прав только в одном – что ухлопал себя навеки, и в какой-то миг ему дано осознать свою вечную погибель.

Студент в «Студенте» получился, к сожалению, бледной копией Родиона Раскольникова, разве что на сто пятьдесят лет моложе, другой расы и с другим гражданством. Человеческое измерение оказалось, к сожалению, пунктирным и поверхностным, схематичным и блеклым. Замах на авторскую интерпретацию романа Достоевского оправдался по части обстоятельств места и времени; но мотивы, образ действия героя, его характер героя остались подражательными и глубоко не освоенными.

Может быть, поэтому режиссер и не рискнул назвать картину, снятую по мотивам «Преступления и наказания», «родным» именем.

Десять немых и десять звуковых экранизаций «Преступления и наказания», снятых за столетие в форматах «буквально», «по мотивам», «по ассоциации», «с отсылкой», режиссерами России, Европы и Америки, при всех их художественных различиях, сошлись в одном: судьба Раскольникова до сих пор «болит» кинематографу, и вылечиться от этой болезни в обозримое время вряд ли удастся. Слишком вписался герой в истекшее столетие, слишком точно рифмуется он с трагической судьбой века...

Оказалось, что войти в историю, если ты громкий убийца (чем больше скандальных подробностей убийства, тем вернее), куда проще и надежнее, чем если ты благонамеренный гражданин: в историю входят и остаются в ней надолго Раскольниковы, а не Разумихины. Читатели и зрители задумываются о том, что и как случится с парой Родион Раскольников – Соня Мармеладова, но им, как правило, нет дела до пары Дмитрий Разумихин – Дуня Раскольникова. К этой паре относятся с небрежностью, как к случаю заурядному, обыкновенному, почти что посредственному. За 150 лет бытования «Преступления и наказания» Родя претерпел чудную трансформацию: в момент убийства и сразу после него он был «тварью дрожащей», но спустя время стал героем, который «право имеет». Яркое зло история помнит лучше, чем обыденное добро.

Героизация Раскольникова и ему подобных пошла полным ходом фактически сразу после появления романа, даже уже на фоне романа. «Русский вестник» еще не закончил печатание глав «Преступления и наказания», как в апреле 1866 года Дмитрий Каракозов, отчисленный из Московского университета за неуплату, как и Раскольников, стрелял в Александра II: бывший студент стал адептом индивидуального террора и считал, что убийство царя может послужить толчком для пробуждения народа к социальной революции. Каракозов, так сказать «однокашник» Раскольникова, признав убийство (вслед за идеологом террора П. Зайчневским) нормальным средством достижения социальных и политических изменений, и открыл эпоху терроризма в России. Накануне покушения Каракозов, как то и принято у убийц по убеждению, распространял прокламации «Друзьям-рабочим!» (один экземпляр был обнаружен при аресте террориста в его кармане):

«Грустно, тяжело мне стало, что... погибает мой любимый народ, и вот я решил уничтожить царя-злодея и самому умереть за свой любезный народ. Удастся мне мой замысел – я умру с мыслью, что смертью своею принес пользу дорогому моему другу – русскому мужику. А не удастся, так всё же я верую, что найдутся люди, которые пойдут по моему пути. Мне не удалось – им удастся. Для них смерть моя будет примером и вдохновит их...»⁶⁸

В конце 1870-х по России прокатилась кровавая волна террора: все тогдашние убийства – губернаторов, чиновников, офицеров, жандармов – осуществлялись «по совести», согласно убеждениям. В истории остались имена убийц, которых страна провозгласила геро-

⁶⁸ См.: Шилов А. А. Из истории революционного движения 1860-х годов // Голос минувшего. 1918. №10—12. С. 161.

ями; особенных почестей заслужили цареубийцы – и те, кто только покушался, и те, кто добился «результата». Россия до сих пор живет, славя, условно говоря, и вымышленных романтиков Раскольниковых, и реальных героев террора Каракозовых, Каляевых, Желябовых, Кибальчичей. Никаких сведений об их раскаянии, сожалении, чувстве вины история не сохранила – они стояли перед судом и/или шли на казнь с гордо поднятой головой, имели (и имеют) массу сторонников и последователей. Стать убийцей и террористом оказалось наиболее быстрым и громким способом добиться славы и войти в историю. «На всех парах через болото» (10; 316) – как говорил Петр Верховенский, идеолог и практик этого занятия. Воистину, «кто был никем...».

Анна Новикова, Ярослав Туров

•

**Экранизация как «открытое
произведение»: от романа к сериалу**



Новикова Анна Алексеевна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ, профессор НИУ ВШЭ.



Туров Ярослав Александрович – сценарист, писатель, корреспондент проекта «Однажды» (НТВ). Выпускник факультета международной журналистики МГИМО и магистратуры НИУ ВШЭ по специальности «Медиапроизводство в креативных индустриях».

Об авторах

А. Н. Монографии: «Телевидение и театр: пересечения закономерностей», «Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия», «Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности».

Сфера интересов: цифровая культура, эстетика и антропология медиа, экранная драматургия.

«В детстве кино было для меня окном в мир. Родители брали меня в собой в кинотеатр „Иллюзион“ на „серьезные фильмы“, которые не показывали в обычных кинотеатрах. Фильмы Феллини, Бергмана, Тарковского казались мне тогда настоящей жизнью, а повседневная жизнь, школа и детские игры – чем-то малозначительным и иллюзорным. Наверное, в моем сознании они так и не поменялись местами до конца...»

Я. Т. Сфера интересов: драматургия, литературное творчество, журналистика.

«Джозеф Кэмпбелл писал: „Пещера, в которую ты боишься спуститься, хранит сокровище, которое ты ищешь“. Собственно, спуститься в эту пещеру и добыть это сокровище – задача каждого человека, пожалуй, самая важная в жизни. В кино я занимаюсь тем, что рассказываю истории о людях, которые преодолевают страх, спускаются в пещеры и добывают сокровища, каждый своё. И я очень надеюсь, что мои истории вдохновят моих зрителей и читателей последовать их примеру».

Ключевые слова: #сериал #роман #архитектоника #литература #структура #композиция #открытая форма #закрытая форма #Толстой #Война и мир #Бондарчук #Харпер

Разговор о современной экранной культуре, на наш взгляд, не возможен без размышлений о феномене сериалов, которые претендуют сегодня на роль самого популярного зрелища. Дискуссии об этом проходят на разных площадках (в научных журналах, на конференциях, в социальных сетях) достаточно регулярно, оставляя странное впечатление. Вроде бы обсуждают тему вполне компетентные люди, обладающие знаниями об истории культуры, драматургии, специфике экранных искусств, особенностях медиаплатформ, но профессиональные аргументы быстро отходят на второй план, уступая место сначала страстным убеждениям тех, кто еще не смотрел, «попробовать», а потом нервным диалогам в стиле «свой» – «чужой» (адепты сериала – равнодушные).

Из рациональных аргументов поклонников сериального искусства достаточно убедительными представляются нам ссылки на литературную традицию беллетристического романа с его многогеройностью, полифоничностью, возможностью переплетения сюжетных линий. Все это позволяет «затягивать» читателя, погружать в мир вымысла так, что человек читает ночь напролет, и т. д. Здесь очень важным оказывается момент вовлечения зрителя, поэтому многие сериалы строятся по канонам авантюрного романа.

Вторая группа аргументов в пользу разговора о сериале как специфическом экранном искусстве касается индустриально-экономических условий существования современной медиакультуры. Трансформация кинематографа как бизнеса привела к тому, что актуальные социокультурные конфликты, которые раньше интерпретировались режиссерским кинематографом, теперь стали для высокобюджетного кино неподходящими, а для низкобюджетного фестивального кино – слишком дорогими и сложными в реализации (особенно с учетом того, что существенный общественный резонанс не ожидается). Однако эти темы оказались очень удобными для так называемых качественных сериалов. Таким образом,

в последнее время кинематограф оказался вынужден отдать часть своих социокультурных функций сериалам.

«Литературные» сериалы

Влияние этих факторов на становление сериальной культуры, на первый взгляд, было бы правильнее рассматривать на примере сериалов, снятых на основе исторических событий или актуальных проблем и ситуаций. Однако в этой статье мы остановимся на анализе экранизаций классических литературных произведений. Нам представляется важным, что зритель втягивается в атмосферу сериала даже при том, что он более или менее подробно знает сюжет. Это позволяет нам искать какие-то иные причины привлекательности сериальной формы, кроме непредсказуемости развития сюжета и социальной актуальности проблем. Разумеется, мы не можем в этом случае отвернуться от фактора любопытства. Ведь «образ книги» для подавляющего большинства зрителей был создан задолго до просмотра, под влиянием, например, школьных уроков по литературе. В этом сложность экранизации хорошо знакомых зрителям произведений. Зритель психологически не готов к резким изменениям привычных образов. Однако ни любопытство, ни отторжение не могут гарантировать поддержание зрительского интереса на протяжении всего сериала.

Нам представляется, что важным моментом привлекательности сериалов-экранизаций оказывается то, что они позволяют литературным произведениям проявить себя в качестве «открытых произведений»⁶⁹, в понимании Умберто Эко, то есть продемонстрировать свою многозначность, вписаться в «неупорядоченность» современной культуры, которая предполагает «разрушение традиционного Порядка, который западный человек считал неизменным и отождествлял с объективным строением мира»⁷⁰.

Однако использование возможностей сериала для «открывания» классического романа предполагает принятие ряда условностей эстетического и коммуникационного характера, свойственных сериалу и принципиально отличающихся от условностей взаимоотношений автора и читателя в литературе. Первая составляющая этой условности – авторство. У романа и кинофильма традиционно есть автор, чье присутствие очевидно и неуничтожимо, несмотря на утверждения о «смерти автора». Автор романа – писатель. Автор фильма – режиссер. Кто является автором сериала – вопрос сложный. Автор идеи? Сценарист? Режиссер? Продюсер?

Если подходить к поиску ответа с точки зрения коммуникации, то автор тот, на ком лежит ответственность за выстраивание диалога со зрителем (тем более, что сериал как жанр сформировался в современной культуре, предполагающей интерактивность как принципиально важную составляющую). На наш взгляд, в этом случае автором можно считать сценаристов (точнее, сценарную группу), выстраивающую сюжет по законам формата сериала, закладывающую принципы коммуникации, предполагающей определенную зрительскую свободу восприятия и интерпретации конфликтов.

Современный сериал строится как «открытая форма»⁷¹, о которой в 1975 году писал немецкий исследователь Фолькер Клотц в книге «Открытая и закрытая форма в драме». По его мнению, в современном театре, а вслед за ним во всей зрелищной культуре, традиционная «закрытая» драматическая форма, берущая начало во времена античности, сменяется «открытой формой» без иерархической упорядоченности, с вопросами, оставленными без ответов. Современный драматург сознательно дезориентирует зрителя. Сюжет открытой

⁶⁹ Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике – СПб.: Академический проект, 2004.

⁷⁰ Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике – СПб.: Академический проект, 2004. С. 7.

⁷¹ Klotz V. Offene und geschlossene Form im Drama. – München: Metzler Verl., 1975. P. 24.

драмы – часто набор относительно самостоятельных историй, в которых нет однозначных ответов на вопросы, а зритель постоянно ставится в положение, при котором он вынужден домысливать ситуации, предполагать разные варианты разрешения конфликта и давать свои оценки, понимая неоднозначность решения дилеммы.

Именно так чаще всего строятся сюжеты современных сериалов, не имеющих под собой литературной основы. Но также приходится строить сериал и создателям экранизаций, если они хотят говорить со зрителем на привычном им языке зрелища. Неоднозначность решений и возможность домысливания становятся основой атмосферы, в которую погружается зритель, ее главным правилом игры. При этом другие составляющие атмосферы могут быть весьма разнообразными, обуславливаясь местом и временем действия, спецификой истории с характерами персонажей и т. д. Атмосфера эта может кому-то подходить, а кому-то не подходить. Но погружившиеся в сериал зрители надолго становятся его «адептами», проповедниками его ценностей.

При этом сценаристы сериалов⁷² не отказываются от традиционной логики развития действия. Они подчеркивают, что, несмотря на то, что сериал строится на историях разных героев, и иногда понять, какой герой главный, бывает трудно, у каждого из героев должны быть классические цель и препятствия, которые он преодолевает, так как развитие истории идет только через конфликт. При этом конфликт может как определять выбор персонажем своей цели, так и служить препятствием к ее достижению.

Наблюдение за преодолением препятствий (обусловленных конфликтами разных типов) и есть суть любого зрелища. Однако в классической «закрытой форме» действие развивается в рамках трёхактной структуры, напряжение нарастает постепенно, его пик наступает в кульминационной сцене ближе к концу произведения, а после него идет резкий спад активности и произведение заканчивается. Для сериала же характерна ситуация, когда минипики напряжения происходят несколько раз в течение одной серии, чтобы удерживать внимание зрителей и подталкивать их не только к продолжению просмотра, но и к включению в процесс интерпретации и домысливания сюжета.

Этот прием используется и в литературе, и в кино. Иногда для привлечения внимания зрителя первая «заявочная» сцена фильма по напряжению превосходит весь остальной фильм (за исключением кульминационной сцены). Это позволяет «подпитывать» внимание зрителя и заставляет его дожидаться, пока завершится экспозиция и представление героев и начинается основное действие. Присутствие мини-кульминаций в каждом эпизоде сериала гарантирует зрителям непрерывающийся поток разнообразных эмоций. А комбинации эмоций, разных в каждой серии, поскольку истории разных героев развиваются не синхронно, – важная часть той особой атмосферы, ради которой зритель сохраняет верность сериальному зрелищу.

Набор этих эмоциональных комбинаций только отчасти в руках сценариста и режиссера. Современный зритель, имеющий возможность смотреть сериалы в удобное ему время, сам определяет, когда удовлетвориться набором эмоций, получаемых за одну серию, и сделать паузу, а когда посмотреть несколько серий подряд, чтобы палитра впечатлений стала богаче. Это сближает восприятие современного сериала с восприятием романа, при погружении в который читатель самостоятельно дозирует впечатления. Однако есть, на наш взгляд, важное отличие – обычно роман совсем не так густо насыщен конфликтами, преодолениями и эмоциями, с этим связанными, как это принято в сериалах. По сравнению с романом сериал – концентрат эмоций. Особенно заметно это становится при анализе сериалов, представляющих собой экранизацию литературных произведений. В нашей статье мы

⁷² Макки, Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки: Пер. С англ. – 7-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 219 С.

проведем компаративный анализ двух экранизаций романа Льва Толстого «Война и мир» – многосерийного фильма Сергея Бондарчука (режиссер и соавтор сценария), получившего в 1969 году «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке, и сериала британского канала BBC 2016 года (сценарист Эндрю Дэвис, режиссер Том Харпер). На их примере мы постараемся увидеть современную специфику экранизации, обусловленную актуальными представлениями о сериальной драматургии. Сравнение это представляется нам тем более корректным, что обе экранизации приблизительно равны по размеру. Киноэпопея Бондарчука состоит из четырех частей (первая часть разделена на две серии), так что всего пять серий. Мини-сериал BBC состоит из шести часовых серий. То есть создатели обоих экранизаций находились в приблизительно равных условиях с точки зрения необходимости отбора эпизодов романа, чтобы «уложить» историю в отведенный хронометраж. Однако обозначение жанра ориентирует зрителя на то, что принципы отбора будут разными. Ведь Бондарчук предполагает использовать это время, чтобы передать экранными средствами эпический пафос «Войны и мира», а авторы сериала на это не претендуют. В своих промо-интервью они акцентируют внимание публики на том, что для них была важна история человеческих отношений.

«„Война и мир“ – это захватывающая, забавная и душераздирающая история о любви, войне и семейной жизни <...> Герои книги – настолько естественные и актуальные для сегодняшнего дня, что зрителю будет интересно сравнивать и ассоциировать себя с ними...» Эндрю Дэвис

«Война и мир» Сергея Бондарчука

Действительно, фильм Бондарчука построен и снят так, что позволяет говорить о сохранении эпического пафоса. Но если смотреть на него с точки зрения построения сюжета, то «Война и мир» предстает и у Бондарчука, и в сериале BBC, скорее, как роман воспитания. В фильме Бондарчука об этом свидетельствует, прежде всего, принцип разделения на серии – большая часть серий носит имя одного из героев романа, который проходит в нем через важнейшие, с точки зрения режиссера, этапы своей жизни. Андрей Болконский, Наташа Ростова, Пьер Безухов поочередно становятся главными героями, за становлением внутреннего мира которых следит режиссер и зрители. И только одна из серий озаглавлена названием исторического события «Война 1812 года». Такое «оглавление» очень недвусмысленно постулирует одну из важнейших идей: война и смерть, которую она несет, – самые главные испытания, формирующие личность. Человек обретает себя, прежде всего, перед лицом неотвратимой конечности существования. Этот экзистенциальный конфликт человека с мирозданием отсветом ложится на внутрличностные и межличностные конфликты, показывая тщетность первых и суетность вторых. Нам представляется, что выстроенный таким образом многосерийный фильм Бондарчука генетически связан с традицией немецкого романа воспитания, пронизанного идеями романтизма⁷³.

С романом воспитания, в основе которого лежат идеи Просвещения и специфические литературные приемы, роднит многосерийный фильм «Война и мир» и включение в его ткань «внехудожественной авторской речи» (в частности, философских рассуждений и прямых публицистических назиданий). В данном случае их озвучивает закадровый голос «Автора», который становится важным элементом структуры киноэпопеи, пронизывающим все серии и объединяющим их. Во многом благодаря ему фильм не полифоничен, в нем господствует авторское мировоззрение, поданное в формах морализаторства.

⁷³ Бахтин М. Роман воспитания и его значение в истории реализма./М. М. Бахтин//Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.188—236.

Тот же голос доносит до зрителей «лирические отступления», которых в фильме достаточно много, они иллюстрируют крупными планами природы и предметной среды, которые можно осмыслять как метафоры.

При всем художественном совершенстве⁷⁴, фильм Бондарчука не свободен от идеологических шаблонов, возникших в процессе адаптации идей Просвещения и немецкой философии (от романтизма до марксизма) к принципам советского социалистического мировидения, нашедшего воплощение в эстетических принципах социалистического реализма. Собственно, эта же судьба постигла и роман воспитания в целом. Он не только оказал большое влияние на русскую литературу XIX века⁷⁵, но также и на советскую литературу⁷⁶. Это, на наш взгляд, привело к тому, что часть читателей стало относиться к роману воспитания с предубеждением.

Эпический, драматический и лирический пафос входят в конфликт уже в первых эпизодах фильма. Он начинается с закадрового эпиграфа, предлагающего зрителям сосредоточить свое внимание на отношениях героев и конфликте ценностей.

«Если люди порочные связаны между собой и составляют силу,
то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь это так просто».

Однако главная история первой части фильма (она носит название «Андрей Болконский») не про отношения людей, а про сомнения заглавного героя в значимости этих отношений. Убегающий от отношений князь Андрей прямо заявляет об этом Пьеру Безухову в начале серии, не советуя последнему жениться, а также неодобрительно отзываясь о конфликтах в обществе и семье. То есть можно сказать, что пафос этой истории не драматический, а лирический.

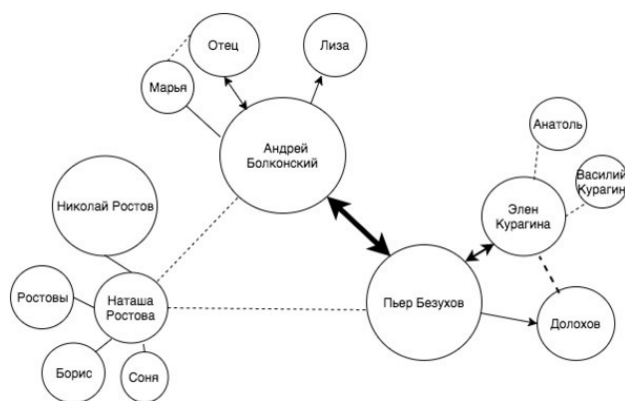
Если представлять совокупность конфликтов фильма «Андрей Болконский» в виде схемы (стрелками показаны направления конфликтов и взаимоотношений; величиной кругов примерно обозначена важность персонажей),⁷⁷ мы увидим конструктивный скелет серии, наглядно демонстрирующий, что из всех отношений режиссеру важны только отношения Андрея и Пьера. Остальные же оказываются либо фоновыми, либо вообще пунктирными, то есть практически не проиллюстрированы.

⁷⁴ Тут необходимо оговорить, что мы не разделяем мнения ряда современных критиков, подвергающих сомнению художественные достижения С. Бондарчука и считающих фильм примитивно идеологическим. Фильм, на наш взгляд, не только был прекрасным образцом экранного искусства своего времени, но сохраняет потенциал эстетического воздействия до сих пор.

⁷⁵ Краснощекова К. Роман воспитания – *Bildungsroman* – на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб.: издательство «Пушкинского фонда», 2008.

⁷⁶ Токарева Т. Н. Традиции романа воспитания в советской литературе // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2011, №1. С 93—97.

⁷⁷ Мы видим, что Николай Ростов (Олег Табаков), к примеру, в первом фильме играет более важную роль, чем его сестра Наташа, а отношения Наташи с родителями, Соней, Борисом Друбецким намечены лишь условно.



Конфликты в первой серии «Андрей Болконский» фильма С. Бондарчука «Война и мир»

Отметим, что в этой части фильма женщины не рассматриваются ни как цель, ни как причина конфликтов. Это важно подчеркнуть, так как в сериале ситуация будет иной. Женщины в первой серии лишь создают эмоциональный фон истории, в центре которой поиск смысла жизни, обостряющийся столкновением героев со смертью (от старости, родов или в ходе сражения).

Каждая серия (и даже часть, так как серия «Андрей Болконский» разделена на две части) киноэпопеи может воспринимать как отдельное завершённое кино. Так, первая серия первой части заканчивается «смертью» князя Андрея на поле Аустерлица. Смерть, которая была подана трагично и вместе с тем отвратительно в случае со старым графом Безуховым, в бою выглядит романтично (что отмечает в своей знаменитой фразе Наполеон). Жёсткий, бескомпромиссный характер Болконского (Вячеслава Тихонова) проявляется не только в отношениях с женой Лизой, с отцом и сестрой, княжной Марьей, но и в батальных сценах. Причем проявляется эта бескомпромиссность не только в репликах персонажа, но и в особенностях видеоряда – во взглядах, движениях и т. д.



Андрей Болконский (Вячеслав Тихонов), «Война и мир», 1965. Авторы: режиссёр Сергей Бондарчук; сценаристы Сергей Бондарчук, Василий Соловьев, Лев Толстой; композитор Вячеслав Овчинников.⁷⁸

⁷⁸ Далее, до конца параграфа, авторы те же.

Режиссер предельно конкретен в изображении деталей войны и предельно схематичен в показе мирной жизни. Он подталкивает зрителей к выводу, что судьба определяется не бытом, а несколькими поворотными событиями жизни. Смысл человеческому существованию придает, с точки зрения Андрея (и вся атмосфера фильма демонстрирует зрителю, что режиссер с этим согласен), лишь возможность отдать жизнь за идею. В конце первой серии зритель, если он не знает содержание романа, в этом оказывается убежден. Однако во второй серии режиссер, вслед за Толстым, дает Болконскому второй шанс научиться не только жертве, но и мирной жизни. Князь Андрей, переживший смерть жены, проходит путь эмоционального очищения, которое символизирует финал, и пробуждается к жизни вместе с природой.

Второй значимый герой – Пьер Безухов – в фильме тоже оказывается меньше подвержен зависимости от человеческих отношений и конфликтов, чем это описано у Толстого. Дружеские беседы с Андреем, участие в оргиях, праздник в доме Ростовых, смерть отца, женитьба и скандалы с Элен, дуэль с Долоховым – все это лишь раздражители, усиливающие, а не определяющие внутренний конфликт Пьера, не понимающего, чего он хочет от жизни. При этом переживания Безухова (его играет сам Сергей Бондарчук) слабо отражаются на лице и поведении Пьера. Внешне он очень сдержан, что затрудняет для зрителей процесс сопереживания, мешает одновременно с героем обдумывать правильность его поступков. За них это делает автор и в закадровых комментариях, и всеми другими доступными ему художественными средствами, в частности, монтажом, «комментирующим» эмоции с помощью видов природы, а также музыкой.



Пьер Безухов (Сергей Бондарчук), «Война и мир», 1965.

Важной особенностью первой части фильма Бондарчука, на наш взгляд, можно считать его композицию – всё основное действие отнесено во вторую половину фильма, тогда как первая часть – это экспозиция и медленное нарастание напряжения. Причем даже смерть старого графа Безухова показана так, что она не становится для зрителя эмоциональным всплеском. Анализируемая серия – «Андрей Болконский» – длится 2 часа 20 минут, и в ней присутствуют четыре опорные сцены, определяющие атмосферу.

Первая – Шенграбенское сражение, когда отряд Багратиона прикрывает отход армии Кутузова (64-я минута фильма). Эмоциональный фон сцены неоднороден: это эйфория и ужас Николая Ростова, оказавшегося на волосок от смерти в первом же бою; сомнения мечтающего о славе Андрея Болконского, подслушавшего рассуждения о смерти капитана Тушина; оцепенение атаки, когда перед лицом смерти солдаты маршируют в полный рост, не обращая внимание на летящие ядра и холодно глядя на трупы у себя под ногами. Такое

многообразие эмоций создает атмосферу смятения, которая отсветом ложится на все конфликты первой части серии.

Второе событие – тоже битва – Аустерлицкое сражение, кульминацией которого станет сцена ранения князя Андрея и его размышления о бескрайнем небе над полем битвы (97-я минута). В этот момент смятению наступает конец. Князь Андрей погружается в тишину, думает о бренности жизни, земного величия и удивляется, как раньше он мог преклоняться перед Наполеоном.

Третья сцена тоже про смерть – дуэль между Пьером Безуховым и Долоховым (118-я минута). В ней режиссер практически впервые позволяет зрителям сопереживать герою, вынужденному отстаивать свою честь, хотя раньше никогда не держал в руках оружие. Сцена снята так, что кажется, автор и сам не уверен, должен ли Пьер отстаивать честь семьи, или это так же глупо и пошло, как все, что происходит в обществе.

Наконец, последняя опорная сцена – это роды и смерть маленькой княгини Лизы Болконской (132-я минута). Несмотря на то, что режиссер, вслед за Толстым, подчеркивает, что Андрей не любил жену, всегда досадовал, что брак обрубил ему крылья, но перед лицом опасности он ощущает ответственность за её жизнь и жизнь их ребёнка, осознает, что был несправедлив к жене, мало уделял ей внимания. Это фактически первые «бытовые» переживания в фильме. До этого момента герои изо всех сил пытались подняться над своей человеческой природой, выйти на эпический уровень ощущения себя в мироздании. Подобные эмоции поначалу кажутся зрителям неорганичными для такого жесткого человека, как Болконский. Но это тот эмоциональный вывод, к которому ведет режиссер, ради него выстраивается вся архитектурная конструкция серии.

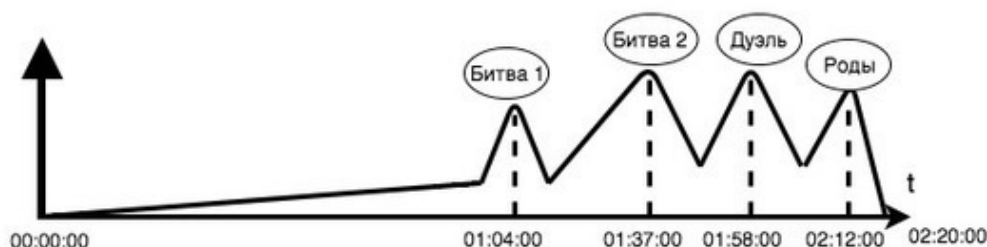


Шенграбенское сражение (слева-сверху), небо над Аустерлицем (справа-сверху), дуэль Безухова и Долохова (Олег Ефремов) (слева-снизу), умирающая Лиза Болконская (Анастасия Вертинская) (справа-снизу), Война и мир, 1965.

Если расположить опорные сцены на временной прямой, то будет видно, что режиссер не особенно заботится о поддержании эмоционального напряжения у зрителя, не пытается удерживать его внимание, вовлекать его в процесс интерпретации.

Он последовательно и настойчиво готовит зрителя к достаточно жестокому жизненному уроку, который выглядит как «бомбардировка» страхами и сомнениями.

Очевидно, что такой тип отношений со зрителем связан с классицистической зрелищной традицией (сначала театральной, а потом и кинематографической) катарсиса и является признаком «закрытой формы». Практика просмотра такого произведения предполагает сосредоточенное внимание и минимум свободы интерпретации.



Опорные сцены первой серии фильма «Война и мир» («Андрей Болконский»)

Ожидается, что зритель готов к эмоциональной диктатуре режиссера и к «уроку», который должны ему преподать. Временная последовательность и причинно-следственные связи ведут и героев, и зрителей к финалу, где разрешается основной конфликт, даются ответы на все вопросы, возникает ощущение смысловой законченности. Что не отменяет в данном случае состояние тягостного размышления о судьбах мира, в котором остается зритель в финале части.

Такая модель отношений со зрителем сохраняется на протяжении всех серий, хотя очевидно, что к Наташе Ростовой, режиссер, вслед за Толстым, более снисходителен, чем к героям-мужчинам. Он не выносит ей суровый приговор в конце серии. Напротив, устами Пьера поддерживает ее, подтверждая ее прелесть и уникальность, что было декларировано в начале голосом Автора. Однако и ее (при всей ее прелести) режиссер проводит через испытания, свойственные роману воспитания, требуя поступков, шлифующих характер, ведущих героя к совершенству. На этом пути неизбежны «награды» или «наказания». Герой романа-воспитания сосредотачивает в себе смысл и внутреннее содержание всего, что происходит вокруг него, что приводит к ограничению набора персонажей второго ряда⁷⁹. Это же мы наблюдаем в экранизации Бондарчука, который сконцентрировал свое внимание именно на воспитательной составляющей романа-эпопеи, в частности, в подробно рассмотренной серии «Андрей Болконский».

«Война и мир» современного сериала

Сериал ВВС «Война и мир», который вышел на экраны в начале 2016 года, тоже интерпретирует роман Толстого как роман воспитания. Как мы уже сказали в начале, он состоит из шести часовых серий⁸⁰, так что по размеру близок к состоящему из пяти частей фильму

⁷⁹ Краснощекова К. Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб издательство «Пушкинского фонда», 2008. С.14—17.

⁸⁰ Также была смонтирована версия из восьми 45-минутных выпусков для международного рынка, но в данной работе мы будем рассматривать часовые выпуски

Бондарчука. Однако британский сценарист Эндрю Дэвис⁸¹ использует экранное время не для показа философских поисков смысла жизни, а для того, чтобы рассказать «захватывающую, забавную, и душераздирающую историю о любви и семейной жизни». Такой подход близок английской литературной традиции романа воспитания⁸², где становление личности происходит, прежде всего, через отношения с людьми. Несмотря на то, что в европейской и американской литературе XX века роман воспитания претерпел существенные изменения, многие его черты сохранились и в современной культуре, дав интересные плоды не только в литературном, но и в сериальном повествовании. Несмотря на то, что в основе сериала, как мы уже говорили выше, чаще всего лежат принципы построения сюжета авантюрного романа, итогом «приключений» часто оказывается приближение героев к идеалу, как и в романе воспитания. Хотя идеал этот, с точки зрения морали даже XX века, а тем более XIX, скорее мог бы интерпретироваться как анти-идеал.

В случае сериала «Война и мир» гибрид традиций был обусловлен еще и спецификой авторского тандема: немолодой сценарист с огромным опытом экранизаций классики и юный (25 лет) режиссер, соединив преимущества разного жизненного и профессионального опыта, рассказали классическую историю очень современным экранным языком.

Многие герои романа в английском сериале значительно моложе, чем у Бондарчука (что, кстати, не означает, что они ближе к версии Толстого, ведь в XIX веке тридцатилетний Андрей Болконский был социально и психологически значительно старше, чем его современные ровесники).

В них есть противоречивость и внутренняя свобода, свойственная современному миру, но для некоторых зрителей вступающая в конфликт с традиционной интерпретацией Толстого.

Важно также, что мини-сериал BBC снят для зрителя, который не знает романа или уж точно не помнит подробностей сюжета так, как это помнит российский зритель, хорошо учившийся в средней школе. Это освобождает, хотя бы отчасти, авторов английской версии от литературоведческих клише, однако оставляет зависимость от предыдущих киноверсий. В частности, фильма Бондарчука, который в свое время был знаменит на западе, а также от голливудского фильма 1956 года. В сериале сохранены многие ключевые сцены этих фильмов, и облик части персонажей близок к знакомым по киноверсиям образам.

Однако в целом атмосфера сериала отличается от предшествующих экранизаций весьма существенно. Это обусловлено, в частности, особенностями режиссерской интерпретации образов ключевых персонажей. Так, Джеймс Нортон в роли Болконского вовсе не похож на жесткого офицера, которого сыграл Тихонов. Он, скорее, денди, дамский угодник, который одинаково свободно чувствует себя в мундире и во фраке.

Наташа Ростова в исполнении Лили Джеймс старательно играет наивность и детскую непосредственность, на которой настаивал Толстой, а вслед за ним Бондарчук. Но обилие бытовых и драматических конфликтных сцен в сериале не дает возможность долго поддерживать эту иллюзию – в повседневных проявлениях Наташа показывает себя как девушка практичная и даже ироничная (например, в сцене своих именин). Уже одно это в корне меняет атмосферу зрелища.

Кроме того, сценарист меняет стартовые условия взаимоотношений героев. Так, Пьер Безухов (Пол Дано) и Наташа с самого начала сериала близкие друзья (у Толстого их дружба складывается постепенно, на глазах читателя), что делает историю их отношений сложнее и теплее. При этом конфликты, которые возникают между героями, не оцениваются авто-

⁸¹ Немолодой, опытный сценарист, лауреат премии Эмми, сценарист таких сериалов, как «Карточный домик» и «Гордость и предубеждение».

⁸² Влодавская И. А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: типология жанра. Киев, 1983.

рами сериала с позиций поиска однозначно правых и виноватых, что тоже часто не соответствует оценкам Толстого. Болконский конфликтует с Анатолом Курагиным, Пьер – с Долоховым и отцом Элен, княжна Марья – со старым князем Болконским, Наташа – с родителями и Соней – но в конце каждого цикла эпизодов герои хотя бы отчасти прощают своих оппонентов и примираются с ними, находят гармонию в своём сердце. Это создаёт у зрителя приятное ощущение лёгкости в конце каждой истории, к чему не стремились ни Толстой, ни Бондарчук. А с точки зрения формы такая структура осовременивает роман, выявляя его потенциал как «открытого произведения».

Безоценочность как принцип повествования сохраняется и в батальных, и философских сценах: сражение под Аустерлицем, встреча Болконского с дубом – даны без комментариев автора (режиссера), что позволяет зрителю воспринять их только эстетически. Этот современный подход сильно противоречит стилю Толстого, который, как мы уже говорили, весьма авторитарен. Военные действия в сериале – это аттракционы, добавляющие развитию действия динамику и зрелищность, как и сцена посвящения Пьера в масоны. Мир, в котором развиваются отношения в сериале, наряден и позитивен: дворянские усадьбы, церкви, сельские и тыловые пейзажи, и даже поля брани – все это служит декоративно-лубочным фоном для зрелища человеческих конфликтов. Хотя конфликты эти в сериале заметно обострены по сравнению с фильмом Бондарчука (да и с романом тоже, поскольку из них убрана почти вся философская линия, пронизывающая у Толстого ткань повседневности), за преступлением в них отнюдь не следует немедленное возмездие. Авторы сериала показывают Элен и Анатоля Курагиных достаточно привлекательными, чтобы зритель мог любоваться ими, не торопясь с осуждением.



Любовные линии сериала: Андрей Болконский (Джеймс Нортон) и Наташа Ростова (Лили Джеймс) (слева-сверху), Николай Ростов (Джек Лауден) и Соня (Эшли Лофтус) (справа-сверху), Анатолий (Каллум Тернер) и Элен (Таппенс Мидлтон) Курагины (слева-снизу), Пьер Безухов (Пол Дано) и Наташа Ростова (справа-снизу), «Война и мир», 2016. ВВС. Авторы: режиссер Том Харпер; сценаристы Эндрю Дэвис, Лев Толстой; композитор Мартин Филлис.⁸³

Ведь у них тоже своего рода любовь, а она для авторов сериала главная ценность и двигатель большей части сюжетов.

Пьер в сериале тоже руководствуется не духовными поисками и жадной постижения истины, а борьбой с любовью к Наташе Ростовой. Пьер хочет забыться, спрятаться от этой любви – то в браке, то в филантропии, то в масонстве, то в огне военных сражений, но ничего не помогает, с каждым эпизодом его страдание все сильнее. На наш взгляд, в этом постепенном признании через страдания права на любовь – основной воспитательный пафос сериала. Авторская позиция в нем не имеет «голоса», как в романе и фильме Бондарчука, но она зву-

⁸³ Далее, до конца параграфа, авторы те же.

чит через разных героев – с Пьером «автор» разговаривает через человека, посвящающего его в масоны, со зрителем – через других персонажей, не всегда положительных (не только через Денисова, но и через Долохова). При этом второстепенные герои в те моменты, когда они должны высказать авторское отношение, выходят на передний план и произносят ключевые монологи (так Долохов говорит о том, что хорошие, чистые женщины для Николая Ростова – привычное окружение, и он не особенно думает о том, что не все такие).

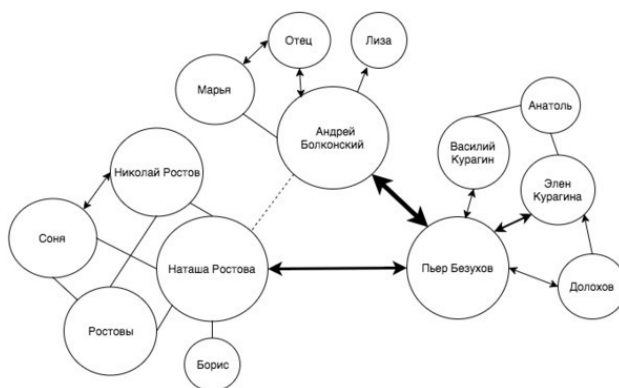
Семейные ценности, ключевые для авторов сериала, во всех эпизодах показаны ярче, чем в фильме Бондарчука, заострены до архетипичности. Например, отношения между Соней и Николаем Ростовым, неоднозначные в романе (Толстой называет Соню «пустоцветом», возлагая часть ответственности за несостоявшийся союз на нее), в сериале сведены к мелодраматическому клише: она – бедная родственница, а он должен сделать выгодную партию и спасти семью от разорения. Фактически в отдельную сюжетную линию превращается история клана Курагиных. Кто-то из критиков сравнивал их с домом Ланнистеров из «Игры престолов»: в сериале отношения между Элен и Анатолом проходят на грани инцеста, как между Джейм и Серсеей Ланнистер, а их отец князь Василий Курагин – такая же демоническая и склонная к манипуляциям фигура, как Тайвин Ланнистер.

В романе и фильме Бондарчука зритель просто узнает, что Элен изменила Пьеру, в сериале же он видит это во всех подробностях (осуществление акта животной страсти прямо на столе с едой – тоже дань натуралистической традиции и физиологизму современных исторических сериалов).

При том, что авторы сериальной экранизации романа «Война и мир» стремятся сохранить логику развития событий литературного первоисточника, они вынуждены учитывать принципы построения сериального формата.

Одним из специфических конструктивных приемов сериальной драматургии считается наличие так называемых «крючков» («клиффхэнгеров») – неожиданных сюжетных поворотов в конце каждой серии, вызывающих желание узнать, что же было дальше. Этот прием одновременно и заставляет зрителя ждать следующей серии, и включает фантазию, подталкивая его не только интерпретировать уже увиденные конфликты, но и додумывать, как события могут развиваться дальше.

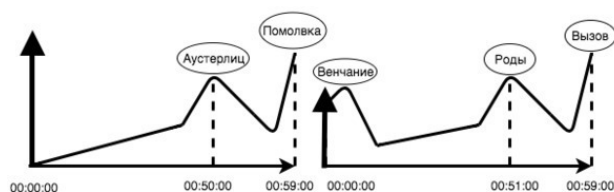
Ниже мы схематично обозначили основные линии отношений между персонажами в сериале. Как мы видим, их значительно больше, чем в фильме Бондарчука, и их напряженность выше (что обозначено на схеме толщиной линий и направлением стрелок, указывающих на то, кто с кем конфликтует, а кто просто находится в отношениях).



Конфликты в сериале «Война и мир», 2016

Если схематично представить две первые серии сериала «Война и мир», мы увидим, что внутри каждой серии разворачивается хотя бы одна законченная история отношений,

которую можно воспринимать отдельно от всего контекста, но также намечается новая линия отношений, цепляющая зрителя.



Драматургическое напряжение двух первых серий сериала «Война и мир», 2016

Кроме обозначенных на схеме эмоциональных пиков, в первой серии есть еще одна точка напряжения – это последние минуты жизни и смерть старого князя Безухова. Как и в случае с битвой под Аустерлицем, на аудиторию воздействуют с помощью аттракциона-смерти (этот же прием есть в фильме Бондарчука). Но создатели сериала эксплуатируют при этом как ведущую эмоцию отнюдь не страх. Смерть предстает как часть жизни, событие вполне бытовое, имеющее для действующих лиц второстепенное значение по сравнению с романтическими чувствами (у Пьера), жадной обогачения (у князя Курагина и княгини Друбецкой), похотью у (Анатоля и Элен Курагиных). Зрителя при этом вовсе не подталкивают к осуждению такого отношения к смерти. Напротив, Пьер с его жадной полноты жизни и романтическими порывами вызывает сочувствие и даже легкую насмешку. Собственно, история превращения Пьера в графа Безухова (разрешение конфликта бастарда со своим отцом) и есть главная «законченная история» первой серии.



Пьер Безухов у смертного одра графа Безухова (Фердинандс Якшич), «Война и мир», 2016. ВВС.

А в качестве крючка – попытка совращения и принудительной помолвки с Элен. Интрига этой «открытой истории» усиливается намеками на инцест в отношениях Анатоля и Элен, а также налетом мистической неопределенности помолвки. Зритель до конца серии

не понимает, наяву ли это случилось или это кошмар, преследующий Пьера во сне. Тогда как исторические события – смертоносные военные баталии, встреча Андрея Болконского с Наполеоном – в сериале оказываются «проходными эпизодами», не имеющими определяющего воздействия на развитие сюжета.

Во второй серии количество эмоциональных всплесков еще возрастает: свадьба Пьера, скандальное сватовство Анатоля к Марье Болконской, измена Элен с Долоховым (сцена полового акта на столе в полутемном обеденном зале, при свечах, как мы уже сказали, отсылает зрителя к сериалам о Средневековье), известие о предполагаемой гибели князя Андрея, роды и смерть Лизы Болконской. «Крючком» второй серии становится вызов на дуэль, а сама дуэль – ключевым событием третьей серии. При единой композиционной структуре серии напряжение в каждой следующей растет по отношению к предыдущей, так как все больше число отдельных конфликтных историй находит свое разрешение, а значит, зритель переживает все больше значительных эмоциональных пиков.

К предпоследней серии в разных сценах начинает повторяться призывы к прощению. Пьер просит Андрея простить Наташу, прощения просит сама Наташа, Долохов просит прощения у Пьера, Марья просит Андрея простить отца, а старого князя, простить Андрея, Анатоля Курагин просит прощения и милосердия у Андрея, Андрей перед смертью у Наташи, старый князь Курагин, потерявший обоих детей, просит Пьера простить его за все. Надо сказать, что такое навязчивое «просветление» всех героев, на наш взгляд, негативно влияет на атмосферу сериала, упрощая смысловые и ассоциативные ряды, лишая зрелище притягательной неоднозначности.

Последняя серия, где значительную роль играют не семейные и романтические отношения, а военные действия, сильно проигрывает началу сериалу. Даже несмотря на выразительность батальных съемок и на прекрасное исполнение роли Пьера, который на глазах зрителей превращается из нескладного мальчишки в зрелого мужчину, проходя через бой как через ритуал инициации, в целом зрелище становится банальным и предсказуемым. Финал сериала по атмосфере больше похож на буколический роман, чем на Толстого. Семейство Болконских-Ростовых-Безуховых, сидящее за накрытым в саду столом, мужчины, одетые в стилизованные народные костюмы, выглядят в лучшем случае как герои пьесы Антона Чехова «Вишневый сад» или «Дачников» Максима Горького.

Пытаясь вернуться к Толстому с его философским взглядом на мир, авторы сериала даже завершают фильм закадровым голосом Пьера, который размышляет, что готов еще раз пройти через страдания, если только это могло привести его к счастью. В киноэпопее Бондарчука толстовского эпилога вообще нет.



Финальная сцена: Наташа Ростова и Пьер Бехзухов, «Война и мир», 2016. BBC.

Будущий брак Пьера и Наташи только намечен, как и брак Марии и Николая. А камера, как и в начале, поднимается на высоту птичьего полета, движется над землей, голос Автора-режиссера повторяет первый монолог, подтверждая, что жизнь будет прекрасной, если хорошие люди объединились друг с другом.

Чтобы зафиксировать и проанализировать момент смещения ценностей в многосерийном кинематографе, на наш взгляд, уместно использовать те аналитические подходы к изучению взаимоотношений формы и содержания, которые разрабатывали в течение всего XX века исследователи литературы. В частности, понятие архитектоники произведения, связанное с именем М. Бахтин⁸⁴. Оно так и не получило в литературоведении точного определения, что привело к сосуществованию разных вариантов толкований, часть из которых, на наш взгляд, сближает его с медийным понятием формата, предполагающим стереотипное построение текста (вне зависимости от его идейного содержания).

Если согласиться с тем, что для романа таким стереотипным построением текста является деление на главы, а для фильма – на части или серии, а также наличие пролога и эпилога, вставные конструкции и т. д., то мы можем говорить о том, что сериальная архитекtonика характеризуется особым постоянством. Индустрия телевидения, ставшая колыбелью сериального искусства, продиктовала сериалу жесткое членение на серии одинакового хронометража, а в части сериалов еще и деление на эпизоды внутри серии, когда модульный сценарий заставляет действие внутри каждой серии развиваться по единой схеме.

Однако архитекtonика по Бахтину подходы к пониманию через форму философско-ценностных представлений автора. В этом случае компаративный анализ архитектоники различных сериалов позволяет не только выявить общие для сериалов как формы искусства закономерности построения, но и особенности разных типов сериалов, а также специфику архитектоники конкретных сериалов, которая, на наш взгляд, имеет важное значение для создания неповторимой атмосферы сериала, не только позволяя втягивать зрителя в процесс просмотра и удерживать его эмоциональное внимание, но и, как мы сказали выше, становится главной художественной ценностью сериала как формы искусства. Разрушение архи-

⁸⁴ Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве// Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. Художественная литература, 1975.

тектоники, произошедшее, на наш взгляд, в последней серии сериала ВВС «Война и мир», привело к разрушению атмосферы в целом.

Переплетения сюжетных линий, многогеройность, длительное время показа или большие промежутки между сезонами могут приводить к потере зрителем логики развития сюжета. Но это не разрушает атмосферу, позволяет домысливать утраченные линии сюжета, фантазировать продолжения. При этом публика руководствуется ценностной логикой сериала. Тот же принцип реализуется в случае, если зритель додумывает те сюжетные линии, которые не получили развития в сериале, создавая литературные тексты, носящие название «фанфики». В эти моменты люди вступают с сериалом в полноценную творческую коммуникацию, как бы достраивая архитектонику «открытого произведения».

«Случайные события», малозначительные, на первый взгляд, детали (например, собачка, бегущая по полю боя, красавица в восточном наряде, сидящая на куче вещей среди пожарища) создают то ощущение «сложности жизни», которое так привлекает современного зрителя в сериалах. Приведение же сюжета «к общему знаменателю», расстановка всех точек и снятие всех вопросов, напротив, ведет к разрушению архитектоники. По нашему мнению, это произошло в последней серии сериала ВВС. Сериальная эстетика вступила в конфликт с задачами достоверности экранизации, разрушая «открытость» формы и отказывая зрителям в свободе интерпретации. Можно предполагать, что в данной ситуации изменение финала истории оказалось бы большим благом для сериального искусства, чем попытка следования оригиналу. А открытый финал позволил бы сохранить атмосферу зрелища до последнего кадра.

Подводя итоги скажем, что несмотря на очевидную близость принципов построения отношений со зрителем романа и сериала, экранизация классических произведений не может быть подчинена логике романа. Если она претендует на художественную ценность, она вынуждена стать достаточно вольной интерпретацией первоисточника.

Дарья Журкова

•

Танцевальный угар в отечественном кино 1980-х годов



Журкова Дарья Александровна – кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ.

Об авторе

Сфера интересов: современная массовая культура; популярная музыка, в том числе советская эстрада; особенности функционирования и восприятия музыки в современном обществе, в частности вопросы, связанные с ролью музыки в повседневности и процессы визуализации звуковых образов.

«Фильмом, который в свое время перевернул моё сознание, стал „Форест Гамп“ Роберта Земекиса. Сначала смотрела исключительно как сказку, а потом открывала для себя историю политической и популярной культуры США».

Ключевые слова: #80-е #перестройка #танцплощадка #дискотека #танец #музыка #концерт #рок-н-ролл #разоблачение #ухаживание #шутовство #праздник

Пожалуй, 1980-е годы стали одним из самых «шумных» советских десятилетий. Во всех сферах жизни – от политики (объявление гласности) до музыки (выход из «подполья» рок-групп) – перемены были оглушительными в прямом и переносном смыслах слова. Безусловно, эти изменения пытались уловить и отобразить все виды искусства, но самым массовым и действенным среди них по-прежнему оставался кинематограф.

Данная статья посвящена, казалось бы, факультативной для кинематографа теме – проблеме танца и танцующих героев. Но посредством локального ракурса можно исследовать ряд существенных вопросов. Во-первых, мы рассмотрим роль танцевальных сцен в драматургическом замысле фильма. Во-вторых, проследим то, как в характере танцев отражалось советское общество, и те изменения, которые в нем происходили.

Следует оговорить, что речь пойдет не о специализированных жанрах кино, где музыка и танец изначально играют решающую роль (например, как в музыкальных фильмах или мюзиклах). Мы будем разбирать фильмы самых разных жанров, в которых сцены с танцами вплетаются в общую повествовательную линию.

Особое внимание в нашем исследовании будет уделено музыке, сопровождающей танцевальные эпизоды. Она, во-первых, по большей части является внутрикадровой, то есть ее звучание обусловлено сюжетом. Во-вторых, данная музыка не написана специально для того или иного фильма, а существует автономно от него и, зачастую, сама по себе уже хорошо известна. Это и эстрадные хиты, и рок-композиции, и так называемый андеграунд, одним словом, массовая музыка 80-х годов. За этой музыкой уже закреплено собственное содержание, которое она «тянет» за собой и в семантический ряд фильма. Те или иные песни могут ассоциироваться с тем или иным стилем жизни, бывают «заряжены» определенными смыслами. Так или иначе они вводят в фильм особую атмосферу, которая может как совпадать с основным смысловым вектором экранного повествования, так и полностью ему противоречить.

Столь же символически емким может быть и танец в драматургической структуре фильма. То, как люди танцуют, в каком они состоянии находятся и каким образом их танец соотносится с основным действием – все это позволяет наделять танец какими угодно значениями, в зависимости от художественного замысла авторов фильма. Причем мотив танца как одного из конфликтообразующих центров в структуре художественного произведения, имеет богатую традицию в истории культуры. Достаточно пройти по балам в литературной классике: от «Ромео и Джульетты» Шекспира и «Учителя танцев» Лопе де Веги через пушкинского «Евгения Онегина» к «Войне и миру», «Анне Карениной» Толстого вплоть до «Мастера и Маргариты» Булгакова. Во всех этих произведениях (как и во множестве других) ситуация танца позволяет, с одной стороны, по-новому раскрыть характер героев, а с другой – дать важный импульс для дальнейшего развития сюжета.

Основу исследовательского материала данной статьи составляют фильмы, вышедшие в 1980-х годах. Среди них картины мэтров отечественного кинематографа: Вадима Абдрашитова («Поворот», «Плюмбум, или опасная игра», «Парад планет», «Слуга»), Романа Балаяна («Полеты во сне и наяву»), Ролана Быкова («Чучело»), Никиты Михалкова («Родня»), Василия Пичула («Маленькая Вера»), Сергея Соловьева («Асса»), Карена Шахназарова («Город Зеро»). Не менее важны программные фильмы того времени: «Авария – дочь мента» (реж. Михаил Туманишвили), «Взломщик» (реж. Валерий Огородников), «Меня зовут Арлекино» (реж. Валерий Рыбарев). Также мы будем привлекать отдельные эпизоды и персонажей из других фильмов интересующей нас эпохи.

Девушки на выданье

Танец, как известно, долгое время понимался как крайне ритуализированная форма выражения чувств и отношений. В большинстве танцев говорящим был каждый жест, будь то обряд «дикарского» племени или же великосветский бал в Европе. Несмотря на то что XX век отменил массу условностей, в том числе и в танцевальной культуре, одним из ее традиционных мотивов по-прежнему оставался момент приглашения дамы на танец.

В советском кинематографе этот мотив начинает обретать собственную семантическую нагрузку в начале 70-х годов. Так, в фильме «Начало» (1970)⁸⁵ есть выразительная сцена на танцплощадке. Главная героиня – молоденькая, но внешне неказистая девушка Паша Строганова (Инна Чурикова) – вместо того чтобы танцевать, выполняет роль живой «вешалки». Ей, как девушке, не пользующейся вниманием у кавалеров, подружки отдают

⁸⁵ Режиссер – Глеб Панфилов.

на хранение свои зонты и сумочки. Досадное чувство невостребованности усиливает диалог с мнимым ухажером, который сначала обнадеживает Пашу (« – Танцуй?»), а на ее воодушевленный ответ (« – Танцую!») с издевкой (« – А я пою») проходит мимо. Среди сонма танцующих пар и «расхватываемых» одна за другой подружек, разыгрывается глубоко личная драма девушки, на которую весь вечер никто не обращает внимания. Не случайно, когда ее все-таки приглашают на танец, она одновременно и кокетливо заигрывает с кавалером (Леонид Куравлев), и бессознательно расписывается в полной неуверенности в себе («я неэффектная»). Столь томительное ожидание и радость приглашения на танец кружат Паше голову, и она с первого танца влюбляется в своего визави.

В схожей ситуации оказывается и героиня фильма «Афоня» (1975)⁸⁶ Катя Снегирева (Евгения Симонова), решившаяся пригласить на белый танец скучающего слесаря Афоню (Леонид Куравлев).⁸⁷ Но Афоня, солгав наивной и в тот момент мало интересной для него девушке, быстро переметнулся к даме с эффектным бюстом (Татьяна Распутина). Скромная и, как выяснится позже, трепетно любящая Афоню Катя, остается не у дел.



Афоня (Леонид Куравлев) и Людмила (Татьяна Распутина), «Афоня», 1975. Авторы: режиссер Георгий Данелия, сценарист Александр Боромянский, композиторы Моисей Вайнберг, Андрей Макаревич и Юрий Шахназаров.

В «Карнавале» (1981)⁸⁸ совместные танцы на домашней вечеринке сначала будут апофеозом романтических чувств главных героев Нины (Ирина Муравьева) и Никиты (Алек-

⁸⁶ Режиссер – Георгий Данелия

⁸⁷ Примечательно, что Катя Снегирева, поясняя свое одиночество на танцах, говорит Афоне, что должна была прийти с подружкой – Пашей Строгановой. Видимо, в этом совпадении имен, авторы «Афоня» отдают дань уважения Глебу Панфилову и намекают на схожесть характеров героинь двух разных фильмов.

⁸⁸ Режиссер – Татьяна Лиознова.

сандр Абдулов). А после танец Никиты с другой девушкой станет поводом для нападения Нины на соперницу, с последующей истерикой и болезненным расставанием с возлюбленным.

По сути, долгое время в советском кинематографе совместный танец двух героев знаменовал собой и начало романтических отношений, и их кульминацию. Будучи укорененным в веках культурным мотивом, способным выразить любые смыслы, танец в советских фильмах был столь популярен еще и потому, что позволял передать физическое тяготение героев друг к другу, оставаясь в пределах строгих норм допустимого в изображении чувств. Даже во времена Перестройки на отечественном киноэкране так и не появилось настоящих танцев соблазнения, поданных без иронии и подвоха. Женщине в танце можно было быть соблазнительной, только если ее страсть была частью коварного плана («Бриллиантовая рука», 1968),⁸⁹ или же когда эффектные формы одной героини оказывались «дутыми» и противопоставлялись искренности чувств «правильной» избранницы («Афоня»). Но цензурные ограничения в показе тела способствовали тому, что режиссеры советского кино научились раскрывать в романтическом танце душу своих героев. Пожалуй, наиболее полно и проникновенно это получилось сделать Вадиму Абдрашитову в фильме «Парад планет» (1984).

Согласно внешне условному сюжету этого фильма-притчи, шестеро мужчин – призванные из обыденной жизни на военные учения, но вскоре демобилизованные с них – прибывают в город женщин. Герои, поняв всю необычность того места, в котором они очутились, вечером отправляются на танцплощадку, где оказываются единственными кавалерами среди сотни танцующих друг с другом женщин. Каждый из них выбирает себе даму, и то – какую даму они выбирают, как ведут себя с ней в танце – высвечивает их характер. По наблюдению Майи Туровской:

«именно здесь – даже не в обмене репликами с выбранной партнершей (текста в фильме вообще кот наплакал), а в самой физиологии танца проглядывает то, что можно назвать характером».⁹⁰

Каждая из вновь образовавшихся пар двигается по-своему, зачастую совсем не «вписываясь» в ритм музыки. Танцевальный вечер открывает заводной хит 60-х годов «Вишневым садом»⁹¹, в исполнении эстрадного оркестра с обворожительным соло трубы. Мясник Султан (Сергей Шакуров) сразу по-хозяйски плотно прижимает к себе выбранную даму и в разговоре по ходу танца не перестает шутить и улыбаться как заправский ловелас. Грузчик Слонов (Алексей Жарков) выбирает странное механистичное перемещение рук в качестве танцевальной фигуры. При всей нелепости движений, он ведет со своей дамой душещипательную беседу «за жизнь», заканчивающуюся предложением: «выходи за меня». Астроном Костин (Олег Борисов) галантно снисходителен к своей партнерше, в глазах которой, несмотря на ее внешнюю сдержанность, читается безграничное обожание и преданность к своему визави. Архитектор Спиркин (Александр Пашутин) предельно интеллигентен в обращении с дамой, их элегантная «вальсовая» поза и неспешные покачивающиеся движения совершенно не соответствуют бойкому ритму звучащей музыки. Рабочий Пухов (Петр Зайченко) приглашает на танец «учителку» – девушку в больших очках, с забранными в пучок волосами и книжкой в руках. Он по-свойски заключает ее в тесные объятия и кладет голову на грудь. Это поначалу смущает героиню, явно выходя в ее понимании за рамки приличий, но спустя мгновения она с улыбкой уже наслаждается этим неожиданным напором страсти. Водитель Афонин (Сергей Никоненко) – самый мастерский танцор из всех. Он заливчат-

⁸⁹ Режиссер – Леонид Гайдай.

⁹⁰ Туровская М. Парад планет. Рецензия размещена на сайте «Русское кино». URL: <http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0114.shtml>. Дата обращения – 13.09.2016.

⁹¹ Композитор – Д. Луиджи.

ски закручивает свою партнершу под ритмы новой, рок-н-рольной композиции. Девушке, сначала отрешенной и безразличной, словно кукла, постепенно передается танцевальный азарт партнера. Однако его предложение научить ее правильно крутиться воспринимается ею как завуалированное склонение к сексу. (Этот обмен репликами, пожалуй, единственный в советском кинематографе пример, уравнивающий секс и танец, пусть и с помощью «эзопова» языка).

Следующая далее фантастическая сцена общей процессии в лесу и купания в озере под музыку симфонии Бетховена⁹² становится как бы последним, заключительным танцем дискотеки. Это, с одной стороны, апофеоз всего вечера. Купание происходит на рассвете. Отбросив стеснения, персонажи заходят в воду обнаженными. А с другой стороны, герои вновь надевают свои прежние маски – они шествуют чинно и торжественно (музыка Бетховена, как никакая другая, задает эту атмосферу), на большинстве лиц вновь нет никаких эмоций кроме отрешенности. Распахнутые танцем души и судьбы закрываются, разгоряченные вниманием мужчин женщины снова замыкаются на самих себе. В танцах промелькнули тени возможного будущего, возможного счастья, мимолетного или долговечного. Но танцевальный вечер позади, как особая маленькая жизнь, и, оставив женщин, мужская компания устремляется дальше, к острову исповедей и воспоминаний.

В этом фильме Вадиму Абдрашитову на протяжении буквально одной сцены удалось создать целую галерею женских типажей и судеб. Причем характер героинь обозначается по большей части с помощью танца. Именно в нем они раскрываются, обретают индивидуальные черты, начинают выделяться из пестрой толпы хорошеньких женщин. Словесная речь уступает место языку тела, который оказывается более емким, выразительным, но вместе с тем, отнюдь, не грубым. Выясняется, что танец может рассказать о героях гораздо больше, нежели их внешность или реплики. Таким образом, кинематограф, в свое время позаимствовавший данный мотив «ухаживание в танце» из литературы, находит в нем свои собственные средства драматургического развития.

Танцы на разоблачение

Другим устойчивым лейтмотивом, характерным не только для кино, но и для всего искусства в целом, является мотив драмы среди торжества. Ситуация всеобщего веселья оказывается очень выгодным фоном, который позволяет многократно усилить остроту разворачивающегося конфликта. Убийство соперника («Кармен»), измена возлюбленного («Анна Каренина») или вызов на дуэль («Евгений Онегин»), происходящие среди праздника, являются хорошо известным художественным приемом. Эффект такого приема основывается на несоответствии внешней формы (ситуации праздника) внутреннему состоянию персонажей (личностная драма).

В качестве иллюстрации можно вновь вспомнить фильм «Афоня», в котором танцевальный вечер заканчивается потасовкой из-за дамы. Но сама драка происходит за кадром, зритель видит лишь вызов на нее и последствия – «разукрашенное» лицо главного героя. Однако, чем дальше, тем все более напряженными, как в физическом, так и в психологическом аспекте, оказываются эксцессы, происходящие на вечере с танцами. Событиям, нарушающим ход праздничного вечера, сперва отводят отдельные эпизоды, а потом на них начинают строиться протяженные сцены. С одной стороны, танцплощадка становится местом для спецопераций. С другой стороны, усиливается глубина и внутренних конфликтов, происходящих среди всеобщего веселья.

К началу 1980-х годов оформляется сюжетный мотив, связанный с происходящим на танцплощадке разоблачением преступников. Классическим примером в данном слу-

⁹² Звучит вторая часть седьмой симфонии, Allegretto.

чае может служить сцена в ресторане «Астория» из телефильма «Место встречи изменить нельзя» (1978),⁹³ в которой сотрудники МУРа устраивают облаву на бандита Фокса (Александр Белявский). Этой же сцене вторит эпизод из фильма «Плюмбум, или опасная игра» (1986),⁹⁴ где пятнадцатилетний борец за справедливость Руслан Чутко (Антон Андронов), ведя по следу группу дружинников, приводит их в ресторан и выманивает на танец спутницу преследуемого преступника. В обоих этих эпизодах громкая эстрадная музыка и танцующие пары задают атмосферу праздника, приподнятого настроения, атмосферу, казалось бы, совершенно неподходящую для проведения оперативной операции.

Облава становится явным нарушением предустановленного и обычного хода праздничного вечера, что сообщает происходящему особый драматизм и напряженность. Но ситуация эксцесса сосредоточена в замкнутом круге героев, а основная масса присутствующих на вечере людей до определенного момента продолжает беззаботно отдыхать, напрямую никак не вовлекаясь в конфликт. Однако между двумя обсуждаемыми фильмами есть несколько принципиальных отличий.

В «Место встречи...» действие происходит в нестабильное послевоенное время и преступников ловят профессиональные оперативники, что, по сути, ограничивает круг насилия строго определенными рамками. В «Плюмбуме...» же действие происходит в обычном провинциальном городке середины 80-х годов и операцию по поимке преступника ведет подросток-самовыдвиженец. Фактически исключая официальные инстанции из развития событий, создатели фильма, видимо, намекают на слабость и апатию реальных правоохранительных структур, на их недееспособность. Вместе с тем сцена показывает, что потребность в насилии стала частью современной повседневной психологии. Причем авторы картины оставляют открытым вопрос о том, кто более жесток – преступник или его преследователь?

Плюмбум, выманив на танец подружку уголовника, весьма панибратски и даже похамски ведет себя с этой взрослой женщиной. Он понукает ею, приказывая «повертеться» и показать красивую фигуру. Она подчиняется. Из ритуала ухаживания танец превращается в сцену морального унижения. При этом громкая музыка и окружение веселящейся толпы помогают сделать попытку, с одной стороны, внешне не отличимой от флирта, а с другой – еще более беспринципной и жестокой. Несмотря на авантюрную канву, в этой сцене «Плюмбума...» происходит не столько детективное разоблачение преступника, как то было в «Место встречи...», а психологическое разоблачение самого главного героя. Эта сцена заставляет задуматься о праведности намерений юного борца за порядок, исключаяющего из своих установок собственно гуманизм и справедливость.

В предперестроечных фильмах именно психологическое разоблачение героев оказывается основным результатом их пребывания «на танцах». Такое разоблачение в драматургическом плане намного тоньше, сложнее, нежели разоблачение авантюрное, и имеет гораздо более далеко идущие сюжетные последствия. Они выразительно представлены в «Повороте» (1978) все того же Вадима Абдрашитова, «Родне» (1981) Никиты Михалкова и в «Полегах во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна.

Главные герои фильма «Поворот» – Виктор (Олег Янковский) и Наташа (Ирина Купченко) – интеллигентная молодая супружеская пара. Сюжет фильма строится на расследовании дорожного инцидента, в котором Виктор случайно сбил пожилую женщину, впоследствии умершую в больнице. В одном из эпизодов семейная пара приглашает в ресторан важного для них свидетеля – сына потерпевшей Константина, показания которого могут существенно повлиять на ход уголовного дела. Вечер проходит в роскошном заведении с изобилием блюд и выпивки и сопровождается выступлением инструментального ансам-

⁹³ Режиссер – Станислав Говорухин.

⁹⁴ Режиссер – Вадим Абдрашитов.

бля, исполняющего аранжировки хитов «Битлз». Однако ни изысканный антураж, ни заводная музыка не могут скрыть напряжение, повисшее в воздухе. Первое разоблачение инициирует Константин. Он сразу «раскусывает» и озвучивает истинные намерения супругов, так усердно «поющих и кормящих» его. Он грозит дать на суде невыгодные для них показания, но ловко обращает все в шутку и приглашает Наташу на танец.



Виктор (Олег Янковский) и Наташа (Ирина Купченко), «Поворот», 1978. Авторы: режиссер Вадим Абдрашитов, сценарист Александр Миндадзе, композитор Владимир Мартынов.

Сначала в медленном танце Константин отнюдь не по-дружески обнимает героиню, как бы проверяя, как далеко она может зайти в необходимости угодить ключевому свидетелю. Любовный танец лишь внешне выглядит таковым, на самом деле он лицемерен, как минимум, для одной из сторон. Но под следующую далее искрометную композицию Константин с Наташей уже по-настоящему увлекаются музыкой и пускаются в пляс, становясь главной парой танцплощадки. Казалось бы, наконец-то воплощается ситуация искреннего и всеобщего веселья. Однако по возвращению к столу происходит еще одно разоблачение. Виктор интересуется у жены, не вредно ли ей так отплясывать в ее положении (накануне Наташа сказала ему, что ждет ребенка). Именно глядя на разухабистый танец, муж осознал, что жена солгала ему, желая заставить его активнее включиться в поиск доказательств своей невинности. В итоге выясняется, что совместное несчастье отнюдь не сплотило супругов, а, наоборот, открыло пропасть, лежащую между ними. Обнаружилось, что Наташа готова пойти на все ради соблюдения внешних приличий, а вот Виктору сделка с совестью дается нелегко. Заводной танец наметил трещину в их отношениях, которая к концу фильма станет уже очевидной.

Таким образом, в «Повороте» вся атмосфера праздничного вечера оказывается насквозь мнимой и показной. Никакого праздника, по сути, и нет, наоборот – чем беззаботнее музыка, звучащая вокруг, тем драматичнее события, разворачивающиеся на ее фоне. Причем это, отнюдь, не единичный случай.

Сюжет фильма «Родня» (1981) целиком строится на мотиве разоблачения внешне благополучной жизни «как у всех». Главная героиня Мария Васильевна Коновалова (Нонна Мордюкова) приезжает из деревни в областной город поведать дочь и выясняет, что та находится в состоянии развода с мужем Тасиком (Юрий Богатырев). Различными способами волевая теща пытается вернуть зятя в семью – сначала нотациями и ударом по лбу, а впоследствии – извинениями и уговорами. Одна из заключительных сцен фильма происходит в ресторане, в котором теща выслеживает зятя с его новой избранницей. Но неожиданно в сцену выяснения отношений между родственниками врывается свадебное гулянье с гром-

кой музыкой и всеобщими танцами. Мария Васильевна, решив воспользоваться обстоятельствами, публично, при всем «честном народе» извиняется перед зятем, а потом настойчиво приглашает его на танец.

Для обоих героев разухабистый танец, с нелепыми, но энергичными вскидываниями ног и рук, становится отчаянной попыткой забыться, отрешиться от нахлынувших проблем. Каждый из них на свой лад демонстрирует залихватскую удаль, упивается танцем, и в какой-то момент танец превращается в своеобразную дуэль на выносливость.



Тасик (Юрий Богатырев) и Мария Васильевна (Нонна Мордюкова), «Родня», 1981. Авторы: режиссер Никита Михалков, сценарист Виктор Мережко, композитор Эдуард Артемьев.

Разгоряченный танцем зять ревет: «Танцевать, теща!», а она пятится от ошалевшего Тасика, вдруг осознав, что желанное воссоединение семьи уже никак невозможно. Их совместный танец, со стороны выглядящий как комичное подтрунивание зятя и тещи друг над другом, на самом деле знаменует собой пропасть непонимания, образовавшуюся между прежними родственниками. Свадебное гулянье одних становится поминками по семейной жизни для других.

Фильм «Полеты во сне и наяву» также обращается к проблеме обманчивого благополучия повседневной жизни, подспудно намекая, что постоянный самообман есть характерный диагноз не только для отдельных героев, но и для большинства людей той поры. Сюжет картины строится вокруг трех дней из жизни инженера Сергея Макарова (Олег Янковский), на один из которых приходится сорокалетие героя. Среди череды бытовых неурядиц, встреч с любовницей и друзьями, попыток увильнуть от работы и выяснить отношения главный герой отчетливо осознает всю бессцельность, бессмысленность своего существования. Однако это трагическое осознание проходит под постоянную буффонаду – отшучивание от наставлений и всевозможные «дурацкие» выходы.

«Янковский играет как бы два действия одновременно. Одно рядится в масочное существование вранья и притворства. Другое связано с тотальной душевной изоляцией героя».⁹⁵ **Зара Абдуллаева**

Музыкальным лейтмотивом, то тут, то там возникающим в кадре, становится песня «Разноцветные ярмарки»⁹⁶ в исполнении Валерия Леонтьева. Этот шлягер, написанный и ставший популярным до выхода фильма на экран, обнаруживает удивительное, буквально программное совпадение с мироощущением главного героя. В тексте двух куплетов в метафоричной и предельно концентрированной форме всплывают вопросы смысла прожитой жизни, призрачных возможностей и неумолимости времени.

Мчится всадник прямо в осень,
Не замедлит свой бег,
Кто-то скажет, кто-то спросит:
«Как ты прожил век?»
Я стараюсь, успеваю, но нахлынет печаль,
Где-то шарик мой летает,
И медовый пряник тает,
Ах, как жаль, ах, как жаль.

Однако в припеве от философских размышлений не остается и следа. Взгляд лирического героя, только что направленный внутрь себя, как бы обращается во внешний мир и теряется в калейдоскопе всеобщего веселья.

Этой ярмарки краски, разноцветные пляски,
Деревянные качели, расписные карусели.
Звуки шарманки, гаданье цыганки
Медовый пряник, да воздушный шарик.

Эта же двуликость отражается и в музыкальном воплощении песни. Для куплета характерен спокойный темп, размеренный гитарный перебор в аккомпанементе и вопросно-ответные секвенции в мелодии. Но только слушатель настраивается на лирический лад, как без всякого перехода на него вдруг обрушивается совсем другая музыка – в бешеном темпе, с обрывочно-скандирующей мелодией и отбойным пульсом ритм-секции. Балладу сметает диско. Происходит молниеносная смена настроений, хотя слушатель и понимает, что песня поется от лица одного героя. Также виртуозно жонглирует своими масками и «трагический паяц нашего времени»⁹⁷ – главный герой фильма «Полеты...».

Примечательно, что при всем своем «маскарадном» мироощущении Макаров на протяжении фильма регулярно самоустраняется из ситуаций общего веселья. Он сбегает с вечеринки в студии архитектора, когда его возлюбленная Алиса танцует в компании нового ухажера. Он растворяется в толпе, когда случайно попадает на шумную свадьбу дочери своего друга. При всей клоунадности, заложенной в его натуре, он явно чувствует себя лишним во всех сценах «народного гулянья», в том числе, и по случаю собственного юбилея, на которой следует остановиться особо.

⁹⁵ Абдуллаева З. Живая натура. Картины Романа Балаяна. М., 1989. С. 86.

⁹⁶ Композитор – Я. Лясковский, русский текст – Б. Пургалин.

⁹⁷ Абдуллаева З. Указ. соч. С. 71.

На протяжении всего пикника, где собралось большинство коллег и друзей Макарова, именинник продолжает «паясничать». То он стоит на коленях во время разоблачительного тоста начальника, то кукарекает, проиграв в «турнире» по армреслингу. Изредка, случается, он демонстрирует свою полную растерянность – то не находя слов благодарности для гостей, то после «отрезвляющего» поцелуя бывшей возлюбленной Ларисы (Людмила Гурченко). Но его внутреннее настроение отчаянно не совпадает ни с заявленной ситуацией праздника, ни с музыкой, звучащей из переносной магнитолы. Его одиночество прерывается лишь на мгновение – во время прощального танца с Ларисой. Немаловажно, что для этого танца Макаров впервые и единственный раз сам выбирает нужную музыку – инструментальную аранжировку «Strangers in the nights»⁹⁸ – мелодию их с Ларисой взаимоотношений.⁹⁹ Именно в этот момент эмоции главного героя начинают совпадать со звучащей музыкой. Причем все остальные участники праздника на это время становятся зрителями, наблюдающими за удивительно трогательным проявлением тех чувств, что когда-то связывали двух людей.

Однако минутная «слабость» развеивается мгновенно, как только лирическую композицию сменяет «забойный» хит – «Разноцветные ярмарки». Макаров вновь уходит, не прощаясь, а застывшая толпа гостей тут же пускается в пляс. Дойдя до одиноко стоящего дерева с качелями, главный герой начинает раскачиваться на тарзанке в такт припева, наконец, как бы воплощая свою мечту о полете. Но на одном из взлетов Макаров то ли падает, то ли сознательно прыгает в воду, а скорее всего, прыгает, осознав, что больше не может удерживаться на руках. И в одно мгновение свершается переход от всеобщего веселья к всеобщей панике, к чувству беды. Между тем припев песни продолжает звучать в своей бесшабашной радости и вступает в противоречие с новым настроением толпы, уже не танцующей под музыку, а бегущей на ее фоне к реке. А для Макарова, выплывшего на берег и издали наблюдающего за суетой сослуживцев, в словах песни словно проступает второй смысловой пласт – невероятное созвучие «балагану» дисгармоничных, но внешне позитивных личных взаимоотношений. «Этой ярмарки краски» звучит уже про участников пикника, которые веселились, когда главному герою было плохо. Теперь они бессмысленно мечутся в страхе, пока Макаров, несостоявшийся самоубийца, наблюдает их метания, иронически замещающие собой то, о чем поется – «развеселые качели, расписные карусели».

⁹⁸ Автор музыки – Берт Кемпферт (Bert Kaempfert).

⁹⁹ Эту же композицию включала Лариса, когда Макаров в одном из эпизодов фильма приходил к ней в гости.



Сергей Макаров (Олег Янковский), «Полеты во сне и наяву», 1982. Авторы: режиссер Роман Балаян, сценарист Виктор Мережко, композитор Вадим Храпчёв.

Вся эта сцена подводит итог душевным метаниям главного героя и связана с различного рода разоблачениями. С одной стороны, главный герой разоблачается сам, когда в мгновения танца с бывшей возлюбленной перестает паясничать и стесняться своих чувств. С другой стороны, разоблачается вся призрачность и мнимость веселья толпы, когда она вынуждена в панике бежать к опустевшей тарзанке. Наконец, по большому счету, разоблачается лицемерие привычного существования всех героев, в том числе и Макарова. Музыка при этом играет крайне важную роль. Она то полностью противоречит состоянию главного героя, то провоцирует его на искренность, то, как бы заодно с ним, насмехается над обескураженной толпой. Музыка живет своей жизнью, являет некий код смены настроений. И герой оказывается невольно соотносимым с этой музыкой, которая все равно гораздо более прямо корреспондирует с его внутренними состояниями, нежели люди, с которыми герой общается.

Вопрос о соответствии звучащей музыки душевным переживаниям героев встает и в фильме Карена Шахназарова «Город Зеро» (1988). Здесь также есть сцена с неудавшейся попыткой самоубийства «среди шумного бала». Но если в «Полетах...» эта сцена была пронизана горькой иронией и полна драматизма, то в «Городе Зеро» она превращается в фарс. Вместе с тем, эстетика абсурда, характерная для этого фильма, позволяет вывести тему несоответствия музыкального окружения разворачивающимся событиям на другой уровень обобщения.

Сюжет фильма строится вокруг безуспешных попыток главного героя – Алексея Варлакина (Леонид Филатов) – покинуть город, в который он был командирован всего на пару дней. Жизнь города предстает как паноптикум людей и событий, в которых правду невозможно отделить от вымысла. Причем Варлакина все эти несуразности поначалу очень удивляют и выводят из себя, а для жителей города – являются само собой разумеющимися. Один из финальных эпизодов фильма посвящен открытию первого в городе рок-н-рольного клуба.

Эта сцена полна абсурдистских «неувязок», а по большому счету – исторических прощальств.¹⁰⁰ С одной стороны, открытие клуба поклонников рок-н-рола подается как политическая акция. С другой стороны, танцевальный вечер пытаются использовать как площадку для самоубийства. А в итоге, суть и того, и другого обесмысливается, становясь не более чем элементом праздничного шоу. Но обо всем по порядку.

Вечер открывается пламенной речью председателя местного союза писателей (Олег Басиладшвили). Дело в том, что тридцать лет назад за исполнение рок-н-рола пострадал житель города, Николаев, который был исключен из рядов ОБХСС и вынужден всю жизнь проработать поваром. Теперь же его поступок героизируется, а открытие городского рок-н-рольного клуба его имени подается как «еще одна большая победа демократии».



Писатель (Олег Басиладшвили) и Алексей Варакин (Леонид Филатов), «Город Зеро», 1988. Авторы: режиссер и сценарист Карен Шахназаров, сценарист Александр Бородинский, композитор Эдуард Артемьев.

«Сквозь эпохи сталинизма, волюнтаризма, субъективизма, застоя мы пронесли страстное желание танцевать, чего мы хотим!».

Абсурдность ситуации заключается, во-первых, в том, что ярая пропаганда демократических ценностей ведется на увеселительном мероприятии. Во-вторых, произносимая «демократом» речь напрямую отсылает к казуистике коммунистических партсобраний. С одной стороны, политика становится неотделимой от шоу, а с другой – напрямую наследует изживаемую риторику.

Абсурдизму пламенной речи оратора вторит и оформление зала, в котором на одной сцене присутствуют портреты короля рок-н-рола Элвиса Пресли и местного повара Николаева. С одной стороны, такое сопоставление заведомо нарушает культурно-исторические пропорции, а с другой стороны, символизирует одну из самых характерных черт советской идеологии – любовь к искажениям в угоду идеологии.¹⁰¹

Следующая далее невнятная речь главного героя, объявленного внебрачным сыном того самого повара Николаева, срывается в танцы. Толпа полностью отдается музыке, проявляя безудержное веселье. Однако только что по-настоящему начавшийся праздник вдруг обрывается, когда на сцену выходит прокурор города (Владимир Меньшов) и устраивает попытку публичного самоубийства. В зале воцаряется гробовая тишина, но ни пестрые

¹⁰⁰ Недаром, С. Г. Кара-Мурза «пошагово» сравнивает сюжет фильма со сценарием развития событий Перестройки. Режим доступа: <http://www.kara-murza.ru/books/manipul/manipul101.htm>. Дата обращения – 25.08.2016.

¹⁰¹ В фильме апофеозом подобного сопоставления несопоставимого становится местный музей. Согласно его экспозиции, город является центром ключевых исторических событий всех эпох и народов.

наряды толпы, ни мигание разноцветной иллюминации никак не соответствуют драматичности момента. Слишком уж неудачно выбрано место для «показательного выступления» с пистолетом. Попытка заканчивается чередой осечек, а несостоявшийся самоубийца покидает сцену, по-детски рыдая навзрыд (очередная дань эстетике абсурда). Толпа же, чуть погодя, вновь начинает танцевать и веселиться.

К данной реакции толпы, продолжающей веселье как ни в чем не бывало, следует присмотреться особо. Не говорит ли эта реакция о безразличии и равнодушии толпы, а на более общем уровне – о равнодушии изменившегося советского общества? Развлечение – вот что действительно важно, ничто не может сравниться с ним в значимости и ничто не может ему помешать. Любые политические акции и личностные жесты обесцениваются в предвкушении танцев, оказываются совершенно неуместны. Поведением такой толпы очень легко управлять, достаточно вовремя поставить нужную «музыку». Теперь уже не звучащая музыка не соответствует драматизму момента, а, наоборот, праздник «выталкивает» какую-либо серьезность из «вклинивающихся» в него событий – будь то агитационная речь или попытка самоубийства. Несмотря на эстетику абсурда (а скорее, именно благодаря ей), авторам фильма удается уловить проблему отчуждения, нарастающую в тот момент в советском обществе. И то, что эта проблема развивается на фоне крайне жизнерадостного и беззаботного рок-н-рольного шлягера, никак не отменяет, а, наоборот, лишь усиливает ее остроту. Таким образом, в «Городе Зеро» разоблачаются уже не столько отдельные герои и маски, сколько вся советская система как таковая.

От танцплощадки к дискотеке, из детства во взрослую жизнь

С начала 80-х годов как в жизни, так и в фильмах место танцплощадки начинает занимать дискотека. Разница между этими двумя пространствами постепенно нарастает, проявляясь и в характере исполняемых танцев, и в поведении героев. В чем же она заключается?

Во-первых, в освещении. На классической танцплощадке обычно достаточно светло. Электрический свет ярко освещает все пространство, более того, он может быть усилен различного рода иллюминациями (танцплощадка в «Городе Зеро» как раз являет такой пример «правильной» подсветки пространства для танцев). На дискотеке же изначально царит полумрак. Разноцветные прожекторы освещают лишь часть пространства, непременно оставляя темные, «невидимые» зоны. Порой, прожекторы перемещаются и «выхватывают» из темноты отдельные точки. В этом случае возникает эффект «светомузыки», когда аудио и визуальный ряды вступают в некую взаимосвязь, тем самым умножая свое воздействие.

Во-вторых, танцплощадка и дискотека отличаются по хореографии. Обычно на дискотеке заранее заданной хореографии не существует, меж тем как на танцплощадке она есть. Вот что замечает по этому поводу один из экспертов дискотечного движения в СССР А. С. Запесоцкий:

«Дискотека как очень демократичное действие отбросила предыдущие достижения хореографической культуры. До дискотеки танец был строго регламентирован: оркестр играет вальс – надо танцевать вальс; звучит мазурка, полька, чарльстон – человек выполняет соответствующие хореографические па. <...> Сам танец обладал строго определенным рисунком, то есть заданным движением по площадке с организованными в такт движениями рук и ног. Люди учились вести себя по правилам, а затем получали удовольствие от их соблюдения. <...> Дискотека провозгласила свободу танцевальных движений. Уже с появлением первых рок-групп в Ленинграде молодежь танцевала не традиционно, а примерно так, как это делает сегодняшнее молодое поколение, то есть достаточно раскованно,

произвольно, ближе, пожалуй, к первобытной культуре, нежели к традициям Европы прошлых веков».¹⁰²

Это последнее наблюдение о родственности дискотеки первобытным танцам крайне важно, мы непременно к нему впоследствии вернемся.

Наконец, в-третьих, важным фактором отличия танцплощадки от дискотеки является громкость музыки и те эффекты, которые из этого следуют. Очевидно, что звуковоспроизводящая аппаратура на дискотеке гораздо мощнее, громкость музыки здесь зачастую зашкаливает. Повышенные децибелы не только напрямую воздействуют на телесные импульсы, но и перекрывают возможность вербального общения присутствующих на дискотеке людей. Казалось бы, и на танцплощадке, и на дискотеке собирается некое множество людей, которые могут между собой общаться. Но если на танцплощадке помимо танцев можно и поговорить, то на дискотеке основную роль берет на себя язык тела.

Данный факт, с одной стороны, вновь отсылает нас к первобытной культуре, а с другой – задает ситуацию одиночества в толпе. Этот эффект дискотеки отмечали многие, в том числе и отечественные, исследователи. Так, Е. В. Дуков указывает, что свободный танец, неартиризованное пластическое самовыражение стало одной из основ оргастики в XX столетии и рассматривается как форма особого вида мышления, основанного на автокоммуникации. Далее автор, развивая свою мысль, говорит о том, что «автокоммуникация построена на общении по типу „Я-Я“, на внутреннем диалоге с самим собой по поводу себя. Диалог этот совершенно необязательно предполагает внутреннюю речь вербального типа. В филогенезе это прежде всего ощущение себя через движение, через активность опорно-двигательного аппарата».¹⁰³

Таким образом, дискотека принципиально отличается от танцплощадки. Совмещение таких факторов как темнота, отсутствие заданной хореографии, громкость музыки и приоритет языка тела заряжают ее взрывной силой воздействия. Именно этот потенциал дискотек увидели еще в начале 80-х годов отдельные советские кинематографисты, а к концу десятилетия уже в большинстве фильмов дискотека становится эпицентром девиантного поведения.

Пожалуй, одним из первых, кто почувствовал потенциал дискотеки, как места для ничем не сдерживаемого выражения эмоций, был Сергей Соловьев. Сюжет его фильма «Наследница по прямой» (1982) строится вокруг любовного треугольника: тринадцатилетняя девочка Женя (Таня Ковшова), живущая в Одессе, влюбляется в приехавшего с отцом на отдых восемнадцатилетнего Володю (Игорь Нефедов). Однако он, хоть и испытывает к Жене дружеские симпатии, сам «крутит роман» с гастролирующей певицей Валерией (Татьяна Друбич). Почувствовав отдаление Володи, Женя всячески пытается обратить на себя его внимание. В одном из таких жестов она остригает свои белокурые локоны, сделав стрижку «под мальчика» (якобы для роли преступницы в фильме, «но кончается все хорошо»). В другом порыве она, сшив себе платье из занавески, пробирается вплавь на дискотеку, куда по билету ее, в силу возраста, не пропускают. В данном поступке главной героини сплетаются множественные смыслы: это и настойчивое заявление о себе, и свобода самовыражения, и крик отчаяния безответной любви.

¹⁰² Запесоцкий А. С. Из истории молодежной культуры: Возникновение и развитие дискотек. 2-е изд. – СПб.: СПбГУП, 2004. (Избранные лекции Университета; Вып. 26). С. 35.

¹⁰³ Дуков Е. В. Бахус и культурология // Теория художественной культуры. В. 1. М.: ГИИ, 1997. С. 161.



Женя (Таня Ковшова), «Наследница по прямой», 1982. Авторы: режиссер и сценарист Сергей Соловьев, композитор Исаак Шварц.

На протяжении всего эпизода звучит хит «Мечты сбываются» Юрия Антонова. В этой песне достаточно проникновенные, отнюдь не «пустые» слова, но положены они на «необременительный», легко запоминающийся мотив. В итоге, песня производит двойственное впечатление: если прислушаться к словам, они весьма поучительны, но в общем контексте на первый план выходит беззаботно-покачивающаяся мелодика, а от текста остается лишь ничего не говорящая, тривиальная сентенция: «мечты сбываются и не сбываются». Этому добродушному шлягеру соответствуют и движения новоиспеченной пары влюбленных Валерии и Володи, танцующих на дискотеке. А вот танец ворвавшейся Жени в данном контексте выглядит совершенно инородно: она насквозь мокрая, в несурзном платье то хлопает себя по голове, то загребает в воздухе длинными, худыми руками; взгляд ее обесмысливается, и она уходит в свой собственный транс. Ее движения, казалось бы, совсем не соответствуют беспечности звучащей музыки, но именно музыка – громкая и бодрая – провоцируют ее не скрывать своих эмоций, а, наоборот, проявлять их так, как хочется. Со стороны Женя кажется умалишенной, недаром рядом спрашивают, все ли с ней в порядке.

«Такую девочку можно снова не полюбить, но мимо пройти точно не получится. Бритая красивая девочка становилась выражением всей неприкаянности и невостребованности юного поколения, которое слишком быстро взрослеет и одновременно надолго остается детским. Чувства и потребности в чувствах уже взрослые, а переживание безнадежной ситуации на любовном фронте – абсолютно детское».¹⁰⁴ **Екатерина Сальникова**

¹⁰⁴ Сальникова Е. В. Советская культура в движении от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 428.

Именно в ситуации дискотеки это несоответствие чувств и их проявления выглядит особенно диссонирующим, нелепым, но вместе с тем, напористым и притягательным. Дискотека становится тем местом, где бунт непонимания оказывается возможным выплеснуть.

Вместе с Сергеем Соловьевым потенциал дискотеки как пограничного пространства почувствовал и Ролан Быков в фильме «Чучело» (1982). В знаменитой картине о жестокости школьников есть две сцены расправы, которые сопровождаются увеселительной музыкой. Первая сцена происходит в старинной полуразрушенной усадьбе, где одноклассники Лены Бессольцевой, она же – Чучело, (Кристина Орбакайте) издеваются над ней, перебрасывая отнятое у нее платье и гоня жертву по кругу. Все это происходит под эстрадную музыку, звучащую из переносного магнитофона. Беззаботная, развлекательная композиция усиливает насмешку над незащитной школьницей, внешне превращая ее метания в танец-игру. Но от этой игры отнюдь не весело, от нее становится жутко. Музыка, казалось бы, должна скрадывать жестокость происходящего, однако она эту жестокость многократно усиливает. «Неуместная» по характеру музыка оказывается как бы заодно с мучителями, тем самым «оголяя» их беспринципность. Музыка «подбадривает» мстителей, сигнализирует им о том, что происходящее действие не более чем забава. Впоследствии мнимая игра выливается в еще более страшную сцену сожжения чучела, а камера работает так, что возникает иллюзия горения героини на костре. Образ современной школьницы обнаруживает переключки с образом Жанны Д'Арк. Тем самым, в Бессольцевой акцентируется сочетание героизма и мученичества.

Вторая сцена «с музыкой и танцами» – это сцена «расправы» уже самой Лены Бессольцевой над своими одноклассниками. Происходит она на дне рождения Димы Сомова – когда то лучшего друга Лены, который ее и предал. До появления главной героини школьники передвигаются и танцуют под шлягер «Старинные часы» в исполнении Аллы Пугачевой. Их движения замедленны и неказисты, они – то ли марионетки в чьих-то руках, то ли слишком измождены скукой. Припев песни – «Жизнь невозможно повернуть назад, и время ни на миг не остановишь» – это их коронный мотив, который они с регулярной периодичностью распевали на протяжении всего фильма. И сейчас они подхватывают его в голос.¹⁰⁵ Но их иступленную праздность прерывает Лена. Она врывается на праздник, решительно меняет пластинку на рок-н-рольную композицию и начинает танцевать. Девочка замотана в лохмотья того самого обгоревшего платья, на голове у нее старая шаль, но двигается она очень искусно, высоко закидывая ноги в такт музыке. Ее движения кажутся утрировано задорными, шутовскими, но зрителям этого танца отнюдь не весело, одноклассники замирают в оцепенении. Этот танец, одновременно отчаянный и заводной, открывает «бенефис» героини, «подогревает» ее к последующей далее морально-словесной расправе над обидчиками. Именно в этом танце Лена Бессольцева перерождается из наивной и улыбчивой девочки-клоунессы¹⁰⁶ в по-настоящему трагическую, волевою героиню. В кульминации своего «бенефиса» она срывает платок, демонстрируя обритую голову и устраивает одноклассникам суд чести. Именно дикий танец инициирует этот бунт одиночки, предьявляет зрителю характер большой героини, решившей бороться за себя и больше не бояться идти в одиночку против всех.

В обоих фильмах – и в «Наследнице по прямой», и в «Чучеле» – пространство дискотеки пока что переходное: эти дискотеки «камерные» по масштабу, звучащая на них музыка

¹⁰⁵ Ответ на вопрос – почему школьники поют этот шлягер «для взрослых» – не так прост, как может показаться поначалу. С одной стороны, дети подхватили то, что было у них на слуху. Но, с другой стороны, слишком уж не детские слова поют, на вид, дети. Песня о быстротечности времени в исполнении столь юных героев, видимо, свидетельствует о том, что повзрослели они слишком рано, слишком рано переняли у взрослых их отнюдь не лучшие качества.

¹⁰⁶ Этот образ шута, клоунадности присутствует и в других эпизодах фильма, например, когда при входе в класс Лена театрально-нелепо падает, или же когда, надевая сапоги, пугает правую и левую ноги.

по своему характеру дружелюбна, но вот происходящие на дискотеке события, отнюдь не таковы. Громкая музыка и ситуация танца провоцируют обеих героинь без стеснения выплескивать свои накопившиеся эмоции, говорить предельно откровенно, но исключительно языком тела. В обычной жизни обе девочки, решившиеся на бунт, слишком робки, чтобы заявлять о своих истинных чувствах. Именно в танце они обнаруживают свой стержень и отбрасывают былой страх. Так проявляется сила «дикарских» эмоций, «разбуженных» музыкой.

Соединение музыки и публики становится тем «детонатором», благодаря которому внезапно проявляется истинное нутро героинь. В их характерах начинает проступать большая личность, которая «выламывается» из общепринятых рамок и не стесняется осуждения окружающими. Причем в обоих случаях бунт внешне облекается в форму дурачества, нарочитой эскапады, недаром девочек принимают за ненормальных, умалишенных.

Эти первые дискотеки советского киноэкрана намечают два важных слагаемых всех последующих групповых танцев. Танец, во-первых, становится формой проявления бунтарства, «дикарского» начала, во-вторых, он все чаще включает в свое пространство мотив шутовства, паясничества. Поначалу это бунт шутов-одиночек, где коллективу отводится лишь роль ошарашенных наблюдателей. Но чем дальше, тем чаще этот единоличный бунт перерастает в бунт коллективный, и уже к концу 1980-х годов дискотека априори начинает пониматься как пограничное пространство, провоцирующее на различные формы девиантного поведения.

Принуждение к танцу

Одной из форм такого девиантного поведения становится понимание танца как акта насилия. Если героини «Наследницы по прямой» и «Чучела» использовали танцевальную стихию для раскрытия своей застенчивой натуры, то в таких фильмах как «Дорогая Елена Сергеевна» (1988)¹⁰⁷ и «Слуга» (1988)¹⁰⁸ танец становится формой подавления личности, физического и морального глумления над другим человеком. Танец вызывает удовольствие не столько сам по себе, сколько в связи с тем, что фиксирует власть одного героя над другим.

В основе сюжета фильма «Дорогая Елена Сергеевна» лежит история о том, как старшеклассники приходят в гости к своей учительнице по математике. Формальным поводом для их неожиданного визита служит день рождения Елены Сергеевны (Марина Неелова), но на самом деле подростки хотят подговорить ее подменить результаты выпускного экзамена. Из сентиментального поздравления вечер превращается в изощренную пытку. Переломным моментом, разделяющим сюжет на две части, выступает узнавание учительницей истинных целей прихода воспитанников. Кульминацией же в каждой из двух частей становится сцена с танцами.

В первом случае, пытаясь сгладить повисшую в разговоре паузу, один из подростков предлагает поставить музыку. Пока что ничего неподозревающая Елена Сергеевна, оправдываясь, что у нее есть лишь классика, ставит пластинку с вальсом.¹⁰⁹ Под эту музыку каждый танцует по-своему. Пара влюбленных одноклассников, обнявшись, топчется под ритмы вальса на одном месте; другой подросток пытается под вальс танцевать брейк, и лишь один старшеклассник – их предводитель и лидер, из семьи «со связями», умеет вальсировать и заправски кружит учительницу в танце.

Эта сцена с вальсом наглядно показывает ту пропасть, что лежит между двумя поколениями. Если в речи и поступках подросткам удастся маскироваться, выглядеть для своей

¹⁰⁷ Режиссер – Эльдар Рязанов.

¹⁰⁸ Режиссер – Вадим Абдрашитов.

¹⁰⁹ Звучит вальс Андрея Петрова из другой картины Эльдара Рязанова «О бедном гусаре замолвите слово».

учительницы понятными и приятными, то в «старинном танце» только один из них может выдержать эту благообразную роль. Для старшеклассников вальс оказывается совершенно инородным танцем, их движения абсолютно не соответствуют музыке, а если и соответствуют, то по своей природе предельно лицемерны.

Собственную танцевальную стихию подростки находят в сцене обыска квартиры учительницы, пытаясь найти ключ от шкафа, где хранятся их контрольные работы. Чтобы заглушить возможные крики Елены Сергеевны, они «врубают» музыку на своей переносной магнитоле. Под первую рок-композицию¹¹⁰ они переворачивают вверх дном всю квартиру – вытряхивают шкафы с одеждой и книгами, обшаривают карманы и шкатулки, сметают на пол все попадающие под руки предметы. «Накачанные» музыкой и опьяненные учиненным хаосом, они расчищают место для танцев и начинают уже показательные выступления¹¹¹ – крутятся в брейк-дансе по полу, строят ошеломленной учительнице рожи, выкатываются на инвалидной коляске ее матери. Танец превращается в акт надругательства как над самой Еленой Сергеевной, так и над образом ее жизни. Особый цинизм происходящей оргии сообщают слова звучащей в этот момент песни: «и для меня счастливый день настал». А работа камеры создает визуальный эффект возможного обрушения потолка и стен, тем самым поколенческий переворот получает наглядное воплощение.

Танец, сотрясающий основы мироздания, присутствует также в картине Вадима Абдрашитова «Слуга». Как и в большинстве фильмов тандема Абдрашитов-Миндадзе сюжет киноленты предельно условен и метафоричен. Основная канва его строится вокруг взаимоотношений двух героев – Андрея Андреевича Гудионова (Олег Борисов) – большого партийного начальника, а по сути – Мефистофеля, и его водителя Павла Ключева (Юрий Беляев), который то с преданностью, то с ненавистью служит своему хозяину. Символом их продолжительной мистической связи становится танец, а именно – чечетка.

Впервые танец в картине появляется, на первый взгляд, в комическом эпизоде. На заре своей службы Ключев поднимается в номер к начальнику и видит, как тот, сидя за фортепиано, наигрывает польку. Под его музыку пляшет команда взмокших футболистов, а Гудионов приговаривает: «Я вас переквалифицирую, дармоеды! Ноль-два, ноль-три... Сколько можно! Вот из команды – в ансамбль, да станут спортсмены-танцорами!». С одной стороны, ситуация, когда группа здоровых мужиков неуклюже переваливается под мотив «детского» танца, производит комический эффект и близка к абсурдной. С другой стороны, в этом эпизоде прочитывается масштаб власти Гудионова – с виду щуплого и интеллигентного, уже не молодого человека, который отчитывает и принуждает к нелепому танцу целую ораву крепких спортсменов.

Следующий за этим эпизод рисует, как с помощью танца воле Гудионова начинает подчиняться уже и сам Ключев. Он пришел к начальнику на разговор, но, испугавшись масштаба властности хозяина и его беспринципности, решает отказаться от должности. Гудионов сразу меняет тон, подхватывает птящегося Ключева и начинает убаюкивать его в совместном вальсе, параллельно рассказывая о перевоспитательной силе танца. Гудионов вновь надевает маску скромного интеллигента, делая якобы признание, что танцы – его слабость. Однако именно благодаря этой «слабости», вводя разрядку об обязательности танцев, он поднимает производительность труда. Так танец из безобидного увлечения становится способом принудительного укрощения.

Спустя долгое время Гудионов вновь появляется в жизни Ключева – теперь уже знаменитого и уважаемого дирижера. Поселившись в доме своего бывшего подчиненного, бывший начальник начинает учить танцевать его возмужавшего сына. В итоге, проснувшись

¹¹⁰ Звучит песня «Тореро» в исполнении группы «Ария» (Композитор – А. Грановский, слова – М. Пушкина).

¹¹¹ Звучит песня «Счастливый день» в исполнении группы «Родник».

однажды утром от сотрясающего потолок шума, Клюев обнаруживает своего отпрыска само-забвенно отбивающим чечетку. Сын разворачивается к ошеломленному отцу и смотрит на него потусторонним взглядом. Тем самым выясняется, что и тот попал под воздействие магической власти бывшего начальника отца. Клюев же ошеломлен потому, что знает – для Гудионова танец является средством гипноза, с помощью которого он управляет личностью и подавляет ее.

Апофеозом такого понимания танца в фильме становится сцена, в которой Клюев, проваливший неофициальное задание Гудионова по устранению одного из свидетелей, весь искусанный овчаркой, возвращается к себе домой. Там его ждет ухоженный и невозмутимый Гудионов. Взбешенный своей неконтролируемой преданностью этому дьяволу в человеческом облики, Клюев начинает с феерической скоростью отбивать степ. Этот танец становится и приступом отчаяния человека, осознающего свое рабское положение, и одновременно очередным подтверждением этого подчиненного положения. Образное выражение: «плясать под чью-то дудку» получает свое наглядное воплощение. Не менее актуально в данном случае и выражение «бес вселился».¹¹²

Особую роль в этой истории подчинения личности посредством танца играет музыка. В первых двух эпизодах – в польке футболистов и в вальсе «сближения» главных героев – звучит совершенно «безобидная» музыка, никак не соответствующая свершающемуся акту порабощения. Судя по музыке, это должны быть забавно-лирические танцы, но тем контрастнее выглядит их истинное предназначение – подчинить и «обезволить» личность. В свою очередь последующие эпизоды, в которых танцуется степ, идут без всякого музыкального сопровождения. Музыка в них служит стук отбиваемого ногами ритма чечетки. Тем самым отношения между хозяином и рабом становятся предельно механистичными и потребительскими, лишаются какого-либо налета сентиментальности.

Фильм «Слуга» являет собой пример очень тонкого психологического насилия над личностью посредством танца. Надо признать, что большая часть примеров, уравнивающих танец и насилие, все же идет по линии внешней, предельно импульсивной агрессии, близкой скорее вышеописанным сценам из фильма «Дорогая Елена Сергеевна». Но, что важно, в дальнейшем развитии эти буйные пляски все чаще начинают «выплескиваться» из частного пространства в публичное, колоссальным образом расширяя аудиторию участников.

Дискотечные шуты и бунты

С середины 80-х годов важной приметой кино-дискотек становится совмещение танцевального пространства с концертным. В таких картинах, как «Авария – дочь мента» (1989), «Асса» (1987), «Взломщик» (1987), «Меня зовут Арлекино» (1987) дискотеки оказываются неотъемлемой частью выступления музыкального коллектива «вживую». Безусловно, ситуация концерта порой ограничивает движения публики – взмахи рук в воздухе сложно назвать полноценным танцем, но активная двигательная реакция на музыку присутствует всегда. Две других составляющих «классической» дискотеки – приглушенное освещение и громкость музыки – также могут варьироваться. Например, в фильме «Меня зовут Арлекино» концерт панк-группы проходит в ярко освещенном зале ДК. Но благодаря главенству музыки, ее мощной энергетике и массовости аудитории подобные концерты в своей сути оказываются во многом схожи с дискотеками, зачастую, одно дополняет другое.

Сцена таких концертов-дискотек зачастую являет паноптикум причудливых персонажей. Яркий макияж солистов-мужчин,¹¹³ вычурные наряды (от пестрых костюмов до обо-

¹¹² Вообще, объединение дьявольского начала с танцем является характерным мотивом для европейской культуры и выражается, в частности, в многочисленных «Плясках смерти».

¹¹³ См., например, образ Константина Кинчева в фильме «Взломщик».

рванных шорт)¹¹⁴, броские аксессуары (цепи, кресты, очки)¹¹⁵, вызывающие прически – один вид этих артистов сигнализирует об их инаковости, заявляет о стремлении выделиться из толпы. Если Макаров («Полеты во сне и наяву»), Женя («Наследница по прямой») и Лена Бессольцева («Чучело») были шутами в частной жизни, более того, шутами поневоле, то героини новых дискотек делают на шутовстве свой сценический образ, то есть начинают активно и сознательно эксплуатировать маску «паяца». Стремление быть «не таким, как все» превращается из позорного клейма в модный лозунг.

Кардинально изменилась и музыка, звучащая на дискотеках. Из добродушной, понятной и легко запоминающейся она становится хаотичной, внешне бессмысленной и нередко агрессивной. Тексты песен строятся из обрывков фраз, которые могут образовывать целое облако значений¹¹⁶, а могут и не образовывать их совсем¹¹⁷. Процессы «распада» происходят и в музыкально-интонационной ткани песен. Прежнее гармоничное единство, ясная мелодическая линия уступают место надрывному крику, буйной гитарной импровизации или же подчеркнута отстраненной декламации. На смену благообразным ВИА приходит непокорный РОК.

Безусловно, киноэкран отражал актуальные изменения, происходившие в массовой музыкальной культуре того периода, одновременно делая массовым то, что прежде таким не являлось. Не секрет, что во многом именно благодаря кино стали столь востребованными прежде андеграундные группы и исполнители – Константин Кинчев и группа «Аукцион» (фильм «Взломщик»), Борис Гребенщиков с «Аквариумом» и Виктор Цой с «Кино» («Асса»).

Был и обратный процесс, в котором музыка стала определять драматургию фильма. По наблюдению К. А. Фолиянц рок-культура сыграла решающую роль в формировании героя нового, перестроечного, времени.

«Фильмы „Асса“, „Взломщик“, „Игла“ – построены на использовании элементов рок-культуры. Имеется ввиду далеко не только музыкальное сопровождение, а, прежде всего, драматургия этих картин. Здесь есть герой-бунтарь. И это непременно рокер, человек, несущий некую новую мораль в противовес старой, не устраивающей молодежь».¹¹⁸ **Каринэ Фолиянц**

В кино эпицентром открытого бунта становились, прежде всего, рок-концерты и дискотеки. Весьма показательна в этом отношении сцена из фильма «Маленькая Вера» (1989). В ней к дискотеке готовятся как к спецоперации – еще до начала вечера приезжает несколько машин с сотрудниками милиции и овчарками. Танцы, не успев начаться, перерастают в потасовку, в которую вмешиваются сотрудники правоохранительных органов. То есть прежде безобидная форма досуга превращается в негласно «узаконенную» форму хулиганства. Дискотека предоставляет возможность выйти за пределы нормативного, привычного поведения, что называется, «выпустить пар», однако пока без каких-либо «программных» целей.

Примечательно то, что драки во время или после дискотек приобретают массовый характер. Для сравнения можно вновь вспомнить фильм «Афоня», где танцевальный вечер также заканчивался дракой. Но там была драка за благосклонность девушки и проходила

¹¹⁴ В пестрых костюмах выступает группа «Аукцион» в фильме «Взломщик», а рваные шорты становятся частью сценического образа группы «Чудо-юдо» из фильма «Авария – дочь мента»

¹¹⁵ Кресты носят большинство солистов панк-групп («Меня зовут Арлекино», «Авария – дочь мента»). Очки причудливой формы одевает солист группы «Аукцион» в фильме «Взломщик», а также Бананан в «Ассе».

¹¹⁶ Например, все песни, звучащие в «Ассе» предельно программны как для драматургии фильма, так и для эпохи в целом.

¹¹⁷ Например, песни в фильмах «Меня зовут Арлекино».

¹¹⁸ Фолиянц К. А. Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986 – 1998 годы). Дисс... канд. искусствоведения. М., ВГИК, 1999. С. 38.

один-на-один. Дискотеки же инициируют пробуждение коллективного насилия. Массовыми беспорядками заканчиваются дискотеки в фильмах «Авария – дочь мента», «Меня зовут Арлекино». Эти сцены по-разному вплетаются в драматургию фильмов, но неизменно несут в себе заряд агрессии, поданной с той или иной степенью эстетического осмысления. Однако, наиболее нестандартно, тонко и полифонично дискотеки представлены в «Ассе», на ней мы и остановимся подробнее.

Первая дискотека дана в самом начале фильма. Согласно сюжету, она проходит в одной из гостиниц курортного города (Ялта), и на ней вживую местный музыкальный ансамбль исполняет песню «Здравствуй, мальчик Бананан».

Я, как-то раз, с утра, звонил одной девчонке,
Но как ни наберу – гудки короткие
И вдруг, из трубки вылез маленький мальчонка,
Не больше спичечной коробки.

Я очень испугался и спрашиваю: «Ты кто?»,
А он залез в стакан,
Напился, и ответил, спрыгнув на тахту
«Я мальчик Бананан, ту-ту-ту»

Припев
Здравствуй, мальчик Бананан,
Ту-ту-ту
Здравствуй, мальчик Бананан,
Ту-ту-ту
Здравствуй, мальчик Бананан,
Ту-ту-ту
Здравствуй, мальчик Бананан,
Ту-ту-ту

Потом забрался он, ко мне, на старый диван,
И рассказал, что круглый сирота он.
Что раньше, у него был папа Бананана
И что теперь осталась только мама-телефон.

Что скоро он уедет далеко —
Так жить невмоготу.
И я подумал: «Ведь это нелегко —
Сидеть и делать ту-ту-ту».

Эта композиция, написанная Юрием Чернявским и Владимиром Матецким для ВИА «Веселые ребята» в 1983, была одним из хитов советских дискотек, несмотря на всю необычность авторского высказывания. А именно: во-первых, в ней предельно абсурдистские слова, рисующие знакомство лирического героя с мальчиком из телефонной трубки – фантастическим персонажем, мальчиком-с-пальчик эпохи абсурда и разрушения всех ценностей и смыслов. Во-вторых, песня имеет крайне скупую интонационно-гармоническую структуру. Ее мелодия нарочито «топчется» на одном месте, а гармония в куплете сводится к чередованию двух функций. Забойная ритмическая основа, под которую «подгоняются» реплики героев

(«ту-ту-ту»), и нетривиальная инструментальная аранжировка – вот те средства музыкальной выразительности, на которых держится данная композиция.

Именно эта шуточная, заводная и внешне бессмысленная песня дает прозвище главному герою фильма и определяет программу его поведения: появляться из ниоткуда и вести себя так, как заблагорассудится, превращая странности своего поведения в арт-объекты.¹¹⁹ Более того, предполагалось, что данная песня даст название всему фильму, познакомив общество с героем нового времени.¹²⁰ В итоге, получается любопытный эффект взаимодействия песенного и кино- текстов. Песня привносит в фильм ощущение беззаботности и фантазийности повествования, а фильм с его дальнейшими событиями, наоборот, открывает в этой танцевальной музыке «второе дно», обнаруживая всю призрачность столь изначально радужной картины мира.

Сцена дискотеки, открывающая фильм, позволяет Сергею Соловьеву решить сразу несколько драматургических задач. Во-первых, эффектно представить главного героя. Он появляется на словах куплета словно «звезда», встречаемый светом прожектора и аплодисментами публики. Во-вторых, заложенная в тексте песни интерактивность (звонки по телефону в поисках мальчика Бананана) оправдывает как бы случайное знакомство кинематографического Бананана (Сергей Бугаев) со своей будущей возлюбленной Аликой (Татьяна Друбич). Наконец, этот контекст дискотеки и слова песни задают программу всего фильма, где крайне трагические события облекаются в форму бесконечного балагана.

Не менее примечательна и вторая сцена с танцами. В ней псевдо-майор Шурик Бабакин (Александр Баширов) заказывает группе Бананана песню про ВВС и приглашает на танец даму, сидевшую за соседним столиком. Однако, ни музыка, ни типажи артистов никак не соответствуют ситуации романтического парного танца «на двоих». В звучащей композиции «ВВС»¹²¹ на монотонную, электронно-синтезированную музыку «стелются» обрывки фраз, мимикрирующие под хроникальные сводки. Максимально отрешенный, роботизированный тембр голоса и речитатив, практически лишенный интонационных перепадов, довершают ощущение искусственности, утрированной механизированности бытия.

ВВС, ВВС – военно-воздушные силы,
ВВС – сфера особого внимания,
ВВС – универсальная машина
Универсальная машина.

Ночной полет, поиск пространства,
Погода прекрасна, высота десять тысяч пятьсот.
Наши летчики – славные ребята, небо их дом
Они не грустят, глядя на мир с высоты.

Тем не менее, именно под эту музыку разворачивается сцена ухаживания. Однако, она тоже «не тянет» на настоящую, так как танцующие являют собой ходульный типаж комической пары. Приглашенная дама оказывается гораздо выше и крупнее кавалера, а он, в порыве страсти, доверчиво укладывает свою голову ей на грудь. В итоге, музыка и танец, заведомо

¹¹⁹ Своеобразным «музеем» подобных поведенческих арт-объектов становится комната Бананана – с «железным занавесом» на входе, инсталляцией из полиэтилена, лампой в виде руки с противогазом. Или же, например, сережка из совместной фотографии с Аликой.

¹²⁰ Из интервью с Сергеем Соловьевым. Барабанов Б. Асса: книга перемен. СПб.: Амфора, 2008. С.28—29.

¹²¹ Автор слов – Александр Синицын, автор музыки – Михаил Михайлюк. Песня была написана в 1984 в составе группы «Отряд имени Валерия Чкалова», ко времени выхода «Ассы» переименованной в «Союз композиторов». См.: Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Режим доступа: <http://www.rockanet.ru/100/46.phtml>. Дата обращения – 17.08.2016.

не соответствуя друг другу, образуют абсурдистскую картину. Градус нелепости нарастает, когда кавалер приглашенной дамы начинает предъявлять права на нее, и сцена заканчивается дракой.



Шурик Бабакин, «Майор» (Александр Баширов), «Асса», 1987. Авторы: режиссер и сценарист Сергей Соловьев, сценаристы Сергей Ливнев и Натан Эйдельман, композитор Борис Гребенщиков.¹²²

Однако эта драка предельно далека от выплеска коллективной агрессии на стандартных «киношных» дискотеках, а близка, скорее, к уже упомянутому сюжетному ходу из «Афони». Во-первых, это не массовая потасовка, а своеобразная дуэль за даму, и происходит она один-на-один. Во-вторых, вся сцена становится бенефисом Бабакина – жулика, разыгрывающего из себя человека чести. Он – фальшивый летчик, а в душе – большой артист. Все свои поступки он обставляет как «выход на сцену». Не случайно он заказывает музыку, и пусть она оказывается совсем не подходящей для флирта, но он отчаянно доводит свое выступление до конца, несмотря ни на какие препятствия.

Таким образом, данная сцена с дискотекой превращается в сплошную профанацию и буффонаду. Психоделическая музыка никак не подходит для романтического танца. Сам романтический танец выглядит комическим, а венчающая его драка оказывается разоблачением неудавшегося артиста-уголовника. Наконец, довершают тотальный стеб сигнальные жесты стюардесс и шлем летчика, которые Бананан использует как часть своего собственного шоу. То, что раньше подавалось взаправду и всерьез (музыка, романтический танец, драка, сцена разоблачения) здесь оборачивается шутовством и паясничеством. Более того, Соловьев окончательно переворачивает общепринятые нормы, помещая в сюжет фильма пару лилипутов, которые тоже танцуют. Можно было бы предположить, что их танец будет использован для пародирования «основного» выступления. Но танец лилипутов – на сцене летнего театра, в классической оперетте, галантный и изящный – выглядит по контрасту как старомодная «высокая эстрада». Танец лилипутов гармоничен, в нем есть классическая

¹²² Далее, до конца параграфа, авторы те же.

романтика и профессиональная органика, в отличие от бенефисного выступления жулика-майора.

Далее, по ходу сюжета «Ассы» еще не раз прозвучат драматургически важные, семантически насыщенные песни (например, из вымышленного «Иронического цикла про старика Козлодоева»). Однако ситуацию дискотеки-концерта повторит лишь заключительная сцена с громогласным «Мы ждем перемен» Виктора Цоя. Кадры с многотысячной толпой, текст песни и ее бешеная энергетика переламывали внешне трагический конец фильма, давая зрителям надежду, что за спиной чудаковатого Бананана стоит многомиллионная армия таких же, как он, непреклонных нонконформистов. Об этом эффекте заключительных кадров фильма пишет большинство его исследователей, но о том, как строится художественная ткань финала, – практически никто.

Сцена начинается с зачитывания заведующей рестораном должностных инструкций Виктору Цою, пришедшему, по сюжету фильма, на место погибшего Бананана.¹²³ Сухой, казенный язык, тон морализаторства и формальные требования никак не вяжутся с той музыкой, которая зазвучит несколькими мгновениями позже. Собственно, герою Виктора Цоя глубоко безразличны слова администраторши, он без каких-либо комментариев уходит из ее кабинета, отправляясь на сцену. Уже звучит музыка вступления, и певец подхватывает микрофон в самый момент своего соло. Выступление начинается в пустом зале ресторана и выглядит как репетиция, но с помощью монтажа, спустя буквально несколько кадров исполнители переносятся в пространство многотысячного концерта. Немаловажную роль в создании эффекта массовости играет освещение – в нависшей темноте не видно лиц и фигур людей, но бесчисленные горящие свечи весьма проникновенно символизируют человеческое множество, причем такое, которое невозможно охватить взглядом и подсчитать. Характер же поведения людей задает музыка и харизма солиста.

Интонационная линия песни весьма лаконична. Мелодия постоянно «рвется» паузами, которые усиливает речитативный тип подачи. Вместе с тем, мелодия как будто постоянно «нащупывает» пределы диапазона, то «зависая» наверху, то «падая» в самый низ. Главную роль в создании эффекта «пульсации вен» играет остигатный ритм «скачки», живущий как бы отдельно, сам по себе. Именно он задает общий характер музыки, а голос лишь накладывается, «вклинивается» в его непреклонный бешенный ход. Внешней сдержанности музыкально-выразительных средств вторит и пластика певца. Весь накал страстей бурлит внутри исполнителя, прорываясь лишь в редких резких жестах и отстукивающей ритм ноге. Эту энергетiku сложно назвать агрессивной, при том, что она явно «зашкаливает».



Виктор Цой, группа «Кино», «Асса», 1988.

В итоге, мы получаем соединение «картинки» из сонма горящих в темноте свечей и непрерывно пульсирующей, эмоционально напряженной музыки. На наших глазах про-

¹²³ Необходимо отметить, что рок-музыканты, задействованные в фильме, не раз указывали Сергею Соловьеву на абсурдность этого сюжетного хода, так как «играть в кабаке» было ниже их достоинства. Но, тем не менее, из соображений драматургии режиссер настоял на своем. См.: Барабанов Б. Указ. соч. С. 75.

исходит что-то безусловно важное, но что именно – остается загадкой. Вопрос о том, кто все эти люди, формально остается без ответа, так как мы не видим их лиц. Но благодаря музыке мы ощущаем их силу, непреклонность воли и жажду тех самых перемен. А главное, мы ощущаем их единство. Бунт одиночек перерастает в массовый протест.

«И когда в конце появляется Цой и сметает все с пути – вот это настоящий момент, которого во „Взломщике“ и в „Игле“ даже быть не могло. В этих фильмах музыкантов просто пригласили сыграть в советском фильме. А тут появилось что-то совсем не советское. Он пришел в конце фильма – и сломал. И фильм, и советскую культуру».¹²⁴ **Борис Гребенщиков**

Танцевальная площадка, а потом и дискотека весьма часто, вплоть до сегодняшнего дня, появляются в кино. Зачастую это пространство используется как форма приятного досуга и место для завязывания романтических отношений. В то же время танцплощадка позволяет, вольно или нет, представить некий «групповой портрет» эпохи – запечатлеть ритуалы отношений, моду, речь, характерные для того или иного поколения.

Весьма локальный ракурс «танцев в кино» помог нам выявить вполне серьезные и весомые закономерности, связанные как с развитием драматургического языка кино 80-х, так и с социальными процессами той поры. Почему это стало возможным?

Во-первых, потому, что кинематограф Перестройки, впрочем, как и само общество, пестрит самыми причудливыми событиями, персонажами и сюжетами. Танец стал вводится не только в классическую мизансцену отношений влюбленной пары, но в самые разнообразные и непредсказуемые сюжетные контексты. Во-вторых, из приватно-домашнего и ресторанного пространства танцы «выплескиваются» в залы ДК и на стадионы, становятся публичным, массовым действием. В-третьих, кардинально меняется музыка, сопровождающая эти массовые танцы. Из беззаботно-заводной она превращается в призывно-манифестную. Такая музыка балансирует между поп- и рок-культурой, уже не просто сопровождает досуг, но провоцирует к действию.

Кино-дискотекам 1980-х годов удалось уловить взрывной потенциал в объединении громкой музыки, танца и большого количества людей. Можно сказать, что кино-дискотеки стали своеобразной «репетицией» последующих политических событий, они предвосхищали то бурление, которое в конце 1980—начале 1990-х годов захлестнуло уже все общество. Как ни странно, но в форме досуга заявила о себе та самая «жажда перемен», которая впоследствии станет судьбоносной для всей страны.

В 2000-х годах весь пафос, найденный кинематографом в танцевальной стихии в 80-е годы, будет, фактически, выхолощен. Танцы вновь возвращаются в приватное пространство и становятся формой домашнего досуга. Например, в фильме «Сестры»¹²⁵ (2001) возвращение с зоны криминального авторитета сопровождается «званным ужином» и парами, расслабляющимися под «медлячок». Какого-либо протеста или интриги здесь нет, наоборот, это, пожалуй, единственный эпизод спокойной, умиротворенной жизни в лихо закрученном сюжете картины. Дискотека как форма политической акции тоже полностью дезавуирует себя. Так в фильме «Тряпичный союз»¹²⁶ (2015) есть эпизод, в котором один из главных героев призывает молодежь, «оттопыривающуюся» на деревенской дискотеке, к захвату власти. Его политическая агитация производит исключительно комический эффект, слишком уж неподобающим выглядит место, выбранное для побуждения к сопротивлению. Таким

¹²⁴ Барабанов Б. Указ. Соч. С. 262—263.

¹²⁵ Режиссер – Сергей Бодров.

¹²⁶ Режиссер – Михаил Местецкий.

образом, в свое время сыграв роль «детонатора» социальных перемен, дискотека вновь становится не более чем формой беззаботного развлечения.

Мария Каманкина

•

Кинофильм и видеоигра: сравнительный анализ двух видов экранного искусства



Каманкина Мария Валентиновна – кандидат искусствоведения, сотрудник сектора медийных искусств ГИИ.

Об авторе

Монография: «Компьютерные игры: типологические особенности, страницы истории, проблемы интерпретации».

Сфера 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.

Ключевые слова: #видеоигры #технология # механизм #компьютер #видеоряд #видеовставки #Sierra #квест-кино #cut-scenes #машинима #let's play #интерактивность игрок #игрофильм

Перемены в киномире связаны не только с социальными и историческими аспектами, а ещё и с тем, что кино, будучи первым экранным искусством, не осталось единственным, у него появились собратья и конкуренты – телевидение, домашнее видео (сначала видеомагнитофон, потом домашний кинотеатр), наконец компьютер, создавший цифровые аналоги других искусств и свой собственный жанр – видеоигру. Каждая из форм экранного искусства означала новые возможности и что-то меняла в самом кино – в его стилистике, жанровом составе, формах бытования, тематике, языке.

Какую же роль сыграли видеоигры в развитии кино?

Искусство и технологии

Если сравнить пути кино и видеоигры, особенно на стадии становления, мы найдем в них немало общего. В среде ценителей искусства и то и другое было принято крайне негативно. Причиной стала радикальная новизна, которая не вписывалась в представления об искусстве, сложившиеся за предшествующий исторический период. Для кино и фотографии неприемлемо новым стала их техническая основа, что позволило воспринимать их как нетворческие, нерукотворные и механические средства копирования действительности, как «конец искусства». В видеоигре ее техническая природа уже никого не смущала, и не она стала фактором отрицания игры как новой художественной формы. Видеоигра нарушила другое важное табу – впустила на неприкосновенную территорию произведения реципиента (простеца, невежу), наградив его почти что творческими полномочиями и отодвинув в тень священную фигуру автора. Так форма компьютерной игры еще раз подтвердила справедливость слов Ролана Барта, провозгласившего смерть автора.

То, что новое искусство приняло форму игры, естественно для компьютерной культуры и соответствует природе IT-технологий с их способностью к диалогу с пользователем и нелинейному развитию сюжета. С момента своего появления видеоигра получила несколько основных направлений: обучающей модели, цифрового варианта известных докомпьютерных игр (карты, паззлы, маджонг, шахматы и т.д.), киберспорта, симуляторов (представляющих точное воспроизведение в виртуальной среде различных машин – транспортных средств, военной техники, а также спортивных командных игр), разнообразных форм развлечения и досуга, а также повествовательной игры с развитым сюжетом, создающейся по законам художественной формы (art game – художественная игра). Именно эта последняя разновидность нас интересует. Именно в ней необычный симбиоз авторского текста и способа его прочтения – посредством игровой деятельности – мешает понять и принять art game приверженцам традиционных видов искусства (в их круг уже входит кино и фотография).

Показательно, что особенности, отличавшие кино и видеоигру от других искусств и изначально вызывавшие отторжение, больше всего обогатили искусство. В кино это экранное повествование, которое создавалось при помощи монтажа, позволившего конструировать художественное пространство и время, динамичные экранные образы; в видеоиграх – это новый тип нелинейного рассказа, интерактивная повествовательная форма.

Одна из причин долгого пути к признанию новых аудиовизуальных искусств – неприязнь к технике, к самому принципу мертвой механистичности, отрицание механизма как основы искусства (от печатного станка до компьютера), интеллектуальный луддизм. Однако в основе любого искусства, как старого, так и нового, лежат технологии, определяющие его возможности, и эти технологии создают не люди искусства – не художник придумал холст и краски, не музыкант создает свой инструмент.

Однако материальная основа старого и нового искусств различны. В первом случае – это живые природные материалы и ручные ремесленные навыки, во втором – механизированная «бездушная» техника.

В романе каталонского писателя Жауме Кабре «Я исповедуюсь» есть герой, поставивший древесину для производства струнных инструментов. Его работа основана на умении точно увидеть определенное дерево и даже услышать его звучание, приложив ухо к стволу, определить, в каком именно его фрагменте живет потенциальный инструмент. Этот человек – не музыкант и даже не скрипичный мастер, но без его удивительного умения не было бы достижений великих итальянских (кремонских) мастеров. А еще был нужен конский волос для смычка, лак, которым покрывали корпус инструмента, струны (лучше не вникать в то, из чего они когда-то делались). Потребитель искусства, как правило, всей

этой прозаической кухней не интересовался, но художник всегда знал обширное поле культурных и ремесленных практик, обеспечивающих технологическую базу для занятий творчеством, в данном случае – это качественный инструмент с красивым звуком.

Другой вид основы для искусства – машина, механизм. Независимо от отношения к ним общества сами художники всегда охотно и быстро осваивали разные технические новшества. Например, в каждом из форматов, связанных с производством печатной продукции (пишущие машинки, телетайпы, перфокарты, персональные компьютеры), был создан свой тип изобразительного творчества в стиле псевдографики.

Осваивая разные технические среды, искусство выполняет одну из своих важных социальных функций – помогает человеку приспособиться к чему-то новому, адаптироваться к тому, что вызывает у него шок, переводит непонятные и пугающие явления в привычное и комфортное русло рассказа, истории, сказки, в понятный и нестрашный формат художественных образов.

Здесь можно вспомнить восприятие знаменитых кадров братьев Люмьер: сцена прибытия поезда, движущегося прямо на зрителя, вызвала у публики испуг и панику. Это символический момент – неизвестное всегда пугает человека, такова его стремящаяся к самосохранению природа. Экранное изображение было принято обществом, когда на этом новом языке стали рассказываться истории, и кинематограф превратился в доброго волшебника, великого немого.

Массовое освоение персонального компьютера и виртуальной реальности тоже было неразрывно связано с видеоигрой как сюжетной повествовательной формой. Именно игра (сначала текстовая, а потом графическая) взяла на себя роль Шехеразады, и тем самым помогла новому поколению без особого труда, в приятной развлекательной форме освоить компьютер.

Что же касается пользователей старших поколений, не прошедших через этап видеоигр, мало кому из них удалось подняться над уровнем простого юзера, «чайника».

В современном техногенном мире искусство, как странствующая душа, вселяется в новые молодые тела и преображает их согласно своим законам, означает, придает форму тем явлениям, которые казались невыразимыми, а затем, в свою очередь, влияет на развитие самой техники, указывая ей направление и ставя определенные задачи.

Так было с кино и фотографией, также точно произошло с компьютером, ибо именно видеоигры определили его развитие. Это может показаться странным, ведь компьютер – прежде всего счетно-вычислительная машина, изначально ее использование связывалось с наукой, с военно-промышленным комплексом. Но появились видеоигры, которых никто не ожидал, и стали главным двигателем стремительного прогресса цифровых технологий.

В этих ситуациях срабатывает очень древний культурный механизм. Как известно, во все времена люди больше всего любили слушать истории – любовные, героические, веселые, страшные – и в этом они мало изменились. В древнем мире сказитель, певец, бард был для народа такой же важной фигурой, как правитель и служитель культа, ибо тот, кто умеет рассказывать простые увлекательные истории, обретает над людьми огромную власть. Древние барды перекладывали на язык мифологических и сказочных образов реальные исторические события, драматичные и кровавые, помогая людям пережить их, придать невыносимой правде менее травматичную образную форму.

Конечно, искусство должно прививать обществу своего рода иммунитет для безболезненной адаптации к новому. Но справедливо и другое – технические средства возникают в ответ на уже существующие потребности, воплощают чьи-то идеи и фантазии.

Так, каждое из новых искусств, последовательно появлявшихся в XX веке, содержало в свернутом виде то, что придет следом за ним. Комиксы, как форма повествования в картинках, выработали множество приемов, передающих движение и звук: немой неподвижный

мир, жаждущий стать звучащим и движущимся. Это желание воплотилась в кино и анимации. В свою очередь кинематограф можно считать предшественником виртуальной реальности. Кино синтезировало многие искусства и создало правдоподобный художественный мир, но этот мир был полностью герметичным и неизменным. Однако кино хотело стать чем-то большим, образовать симбиоз с самой жизнью. Об этом говорят сюжеты многих кинофильмов. Например, в старом советском фильме «Волшебная сила искусства» (1970) есть новелла, рассказывающая о том, как школьники смотрели «Неуловимых мстителей» (1966). Ребята, увлеченные динамичной сценой, воображали, что участвуют в действии фильма и помогают героям ленты, обстреливая экран. Это мечта об интерактивном кино или точный прообраз видеоигры жанра action, shooter (стрелялки) – захватывающий сюжет, поглощенный зрелищем ребенок, стремящийся проникнуть в киномир и принять непосредственное участие в его событиях.

В фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (The Purple Rose of Cairo, 1985) описана похожая, хотя и противоположная по смыслу, ситуация – здесь сам герой фильма сходит с экрана в зрительный зал, чтобы объясниться в любви увлеченной им Сесилии, киноманке времен Великой депрессии.



Новелла «Мстители из 2-го „В“», «Волшебная сила», 1970. Авторы: режиссер Наум Бирман, сценарист Виктор Драгунский, композитор Александр Колкер

Происходит смешение двух реальностей: экранный герой сталкивается с настоящим миром, персонажи фильма вступают в общение со зрительным залом, продюсер картины просит исполнителя главной роли обратиться к своему альтер эго и убедить его вернуться на экран и т. д. Тема фильма связана с типичной ситуацией – женщины всегда влюбляются в героев романов и кинофильмов, видя в них воплощение своей мечты. Режиссер иронизирует над культом кинозвезд, которые в реальности оказываются мелочными и падкими до лести. Еще это фильм о самом кинематографе, который в 1930-х был великим сказочником, дарил иллюзию красивой жизни и идеальной любви, был спасением и отдушиной.

«Ей и на кинематограф не хватает, а кинематограф у женщины единственное утешение в жизни». **«Собачье сердце», Михаил Булгаков**

Не только кинофильмы, но и другие искусства говорят о давнем стремлении человека попасть в мир художественного произведения. Существует множество разных свидетельств этой утопической мечты. Приведем несколько примеров.

Роман сербского писателя Горана Петровича «Книга с местом для свиданий» повествует о провинциальной девушке, приехавшей в город для получения образования. Имея нужду в дополнительном заработке, она нанимается компаньонкой к одинокой пожилой даме. В ее несложные обязанности входит прежде всего чтение. Однако происходит что-то странное: во-первых, домашняя библиотека укомплектована парными экземплярами книг, во-вторых, от героини требуется не традиционное чтение вслух, а чтение про себя, причем одинакового с хозяйкой фрагмента романа. Героиня не понимает, что хочет от нее эксцентричная дама, пока однажды они обе не попадают в заброшенный парк близ старой

усады, о которой только что читали. Приготовленная заранее корзинка для пикника позволила дамам весело провести время на лоне природы. Поскольку аналогичной способностью обладают и другие персонажи романа, мир книг оказывается населенным не только его законными обитателями – героями произведений, но и читателями-пришельцами.

«Книги как губки. На первый взгляд они невелики по размеру, но их пористая ткань обладает способностью впитывать бесконечное количество судеб». **«Книга с местом для свиданий», Горан Петрович**¹²⁷

То же самое можно сказать и об играх онлайн, по своим принципам напоминающих описанную в романе ситуацию: существует вымышленная художественная среда, где встречаются, знакомятся, тусуются – словом, живут полноценной параллельной жизнью – реальные люди в образах своих аватаров.

Выразительные примеры подобного рода содержатся в любительских и игровых практиках. Например, в фанфикшн (литературном творчестве по мотивам культовых произведений) есть жанр *Mary Sue*, позволяющий автору сделать самого себя одним из главных героев и таким образом попасть в мир любимого произведения, вступить во взаимоотношения с его персонажами. Другой пример – театрализованные игры живого действия. В России их примером могут послужить известные Хоббитские игрища по мотивам романов Джона Рональда Толкина.

Все эти примеры (их можно было бы продолжить) свидетельствуют о могуществе человеческой фантазии – как художников, создающих (или видящих) иные миры, так и читателей, проживающих в этих мирах множество других жизней только силой своего воображения. Однако человеку всегда хочется сделать следующий шаг – и реально оказаться в придуманном мире. Видеоигра позволяет хотя бы отчасти воплотить это давнее стремление, ибо игрок действительно попадает в художественное пространство и исследует его «изнутри», а также получает интерактивный ответ на свои действия.

Видеоигры

Видеоигры существуют примерно 40 лет. За этот период они проделали большой путь, и если в начале мало кто относился к ним серьезно, то на современном этапе они признаны новой областью экранных искусств, важным этапом эволюции современной культуры, связанным с расширением и обновлением ее творческих возможностей.

К. Э. Разлогов еще в 1996 году написал:

«сегодня видеоигры представляют собой индустрию не менее, а более важную, нежели кинематограф и даже телевидение вместе взятые».¹²⁸

Возможно, он имел в виду не только игры сами по себе, но и имманентную им форму интерактивного повествования, которая оказывает все возрастающее влияние на культуру и искусство. На Западе кинематограф и видеоигры все более осознаются как принадлежащие к одной области художественной культуры, их все чаще объединяют в сравнительных исследованиях, на научных конференциях.

У нас эта тенденция тоже заметна, особенно в диссертациях, посвященных киноискусству, где стало принято упоминать об играх – в виде главы, параграфа или хотя бы отдельных ссылок. Это объясняется во многом тем, что в создании видеоигр и фильмов участвуют одни и те же творческие силы (актеры, композиторы, сценаристы, художники), на промышленном уровне в глобальной экономике СМИ игры и кино часто существуют в орбите тех же самых корпоративных гигантов (*Sony Corporation*, *Lucas film* и *Lucas Arts*, *Universal Studios* и др.).

¹²⁷ Г. Петрович. Книга с местом для свиданий. – СПб.: Амфора, 2005.

¹²⁸ Разлогов К. Э. Интерактивность в экранной культуре // Киноведческие записки. – М., 1996. №30. С. 268.

Игры обращают на себя внимание так же, как большая индустрия, которая продолжает расти. Уже лет пятнадцать видеоигры по количеству потребления опережают не только кино, но и другие сферы популярной культуры вместе взятые. Например, согласно статистике 2013 года, индустрия видеоигр заработала вдвое больше, чем киноиндустрия – \$70.4 миллиарда¹²⁹ и \$35.9 миллиардов¹³⁰ соответственно. Правда, эту статистику надо осмысливать и анализировать: она имеет ряд погрешностей. Например, билет в кино стоит дешевле, чем диск с игрой, поэтому одна и та же сумма прибылей будет отражать разное количество людей. Также в статистику киноиндустрии не включен доход с продаж DVD или кабельных просмотров, в то же время доход видеоигр учитывает продажи аппаратных средств (игровых приставок, пультов управления и проч.).

Производство видеоигр существует в основном в экономически и технологически развитых странах, поскольку видеоигра – дорогостоящая и наукоемкая область.

В России индустрии игр нет, но отдельные успехи имеются, хотя и в виде исключения (например, инди-игры студии Ice-Pick Lodge, основанной Николаем Дыбовским, – яркое незаурядное явление). Это одна из причин, почему видеоигры не занимают у нас сравнимого с западными странами места – ни в общественном сознании, ни в гуманитарных исследованиях.

Если бы кто-то захотел получить статистику российского игрового рынка, это оказалось бы проблематично в первую очередь из-за процветания пиратства. Так, в 1990-е годы на рынках в Митино и на Горбушке можно было без проблем купить дешевые пиратские диски западных игр (на начальном этапе с ужасными самопальными переводами, позже были созданы легальные фирмы, занявшиеся профессиональной локализацией видеоигр). В 2000-е годы, с распространением интернета, появилась возможность скачивать игры бесплатно или покупать их в интернет-магазинах.

Sierra: становление видеоигр

Видеоигра, как младшая из экранных искусств, в период своего становления была во многом ориентирована на подражание кино. Долгое время эпитет «кинематографичная», сказанный об игре, считался комплиментом. Развитие кинематографичности было связано главным образом со стремлением видеоигры постоянно улучшать свои визуальные параметры – эстетическое качество и реалистичность графики и внутриигрового видео, освещение, положение субъективной камеры, правдоподобие образов и анимации персонажей и т. д. Важным в этом ряду была звуковая партитура, музыка и озвучивание ролей персонажей (со временем это стали делать хорошие актеры, в западных играх есть немало творческих достижений в этой области). Для повествовательных игр также было актуально освоение жанров и принципов драматургии киноискусства.

Историческим предшественником видеоигры был жанр текстовых игр *interactive fiction*, подобно немому кино он стал ранней несовершенной формой, своего рода тупиковой ветвью технической эволюции. Однако каждый из этих жанров внес большой вклад в становление своего искусства, вырабатывая новые формы художественного повествования – экранного в одном случае, интерактивного – в другом.

В наше время текстовые игры почти забыты (хотя они занимают свою небольшую, но вполне достойную культурную нишу) и поэтому недооценены в качестве вдохновителя и источника многих игровых и сюжетных находок, известных по графическим играм, пришедшим им на смену.

¹²⁹ Электронный ресурс, режим доступа: <https://newzoo.com/about/press/press-releases/newzoo-announces-new-report-and-projects-global-games-market-to-grow-6-to-70-4bn-in-2013/> Дата обращения 15.06.2016.

¹³⁰ Электронный ресурс, режим доступа: http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2014/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2013_032514-v2.pdf Дата обращения 15.06.2016.

Родоначальником графического квеста стала американская фирма Sierra. Ее основала молодая супружеская пара Кен и Роберта Уильямс. Кен – программист, выпускник MIT, Роберта, выйдя за него замуж в 17 лет (Кену было 18), занималась домашним хозяйством и воспитанием малыша. Внешне эта пара смотрелась весьма эффектно – высокий красавиц Кен и маленькая (едва ему до плеча) очаровательная Роберта с удивленно-испуганными большими глазами (тип Джульетты Мазины или Янины Жеймо). Судьба уготовала ей роль легендарной личности в мире компьютерных игр. Началось это случайно: Кен записал на домашний компьютер текстовую игру Adventure, а Роберту сразу увлек и захватил новый развлекательный жанр.

«Это была какая-то болезненная тяга, я начинала играть и не могла оторваться. У меня был маленький ребенок, а я совсем не обращала на него внимания, я даже не могла остановиться, чтобы приготовить обед. Я могла только думать о том, как дойти до обрыва Витта или как обойти чертову змею для того, чтобы взять гигантские раковины. Вечером я сидела в постели и думала: Что мне еще надо сделать? Почему я не могу открыть эту дурацкую раковину? Что внутри нее?». ¹³¹ **Роберта Уильямс**

Наделенная живым воображением и способностью сочинять истории, она решила придумать свою игру, но, в отличие от Adventure, сопроводить ее картинками. Первая игра Роберты (и Сьерры) называлась Mystery house, это был герметичный детектив по мотивам «Десяти негрятя» Агаты Кристи.



Mystery House, 1980. On-Line Systems. Авторы: Кен и Роберта Уильямс

Визуально игра напоминала серию наивных детских рисунков: домик и елочки из нескольких линий, условные нелепые человечки. Игрок вводил команды с клавиатуры,

¹³¹ Steven Levy. Hackers: Heroes of the Computer Revolution (первое издание в 1983, переиздана в 2015). Рус. сетевой перевод: Стивен Леви. Хакеры: Герои компьютерной революции. Электронный ресурс, режим доступа: aldebaran.ru). Дата обращения 15.06.2016.

а картинки статично отображали повороты сюжета. Интерактивное взаимодействие с изображениями отсутствовало, по сути это был все тот же *interactive fiction*, или что-то вроде виртуальных комиксов.

Последней игрой Роберты стала «Фантасмагория» – квест в жанре классических ужасов, в духе Эдгара По и Стивена Кинга, основанный на легенде о герцоге Синяя Борода. Это был один из первых киноквестов, дорогостоящая игра, записанная на семи CD – со множеством срежиссированных видеороликов, наложенных на виртуальные декорации, использованием театральных приемов и разных ракурсов в игровых сценах с участием живых актеров (Роберта считала, что компьютерные модели не смогли бы правдоподобно передать эмоции ужаса). Роль главной героини Эдриан Дилейни сыграла актриса Виктория Морселл. Она записала сотни возможных ситуаций, в которые могла бы попасть волею управлявшего ее персонажем игрока (это совсем другой тип актерской работы, отличный от всех предшествующих). Удивительно, что Роберта, счастливая в браке, вырастившая двух хороших сыновей, создала такой жуткий сценарий, исследующий психологию мужской жестокости, поистине мужененавистническое произведение.



Phantasmagoria, 1995. Sierra On-Line. Автор: Роберта Уильямс

Эти крайние точки, отразившие начало и финал карьеры Роберты Уильямс, не только демонстрируют впечатляющий прогресс Сьерры, но и означают собой два пути развития жанра, которые можно определить как квест-книга и квест-кино. Первый идет от традиций *interactive fiction* – это неторопливые приключения со статичными картинками и большим количеством литературных текстов и диалогов. Второй, напротив, стремится к эффектной визуализации, динамичному повествованию, драматургии, построенной на контрастах. Нередко увлечение кинематографическими средствами идет в ущерб глубине игрового процесса, необходимость выстраивать определенный тип повествования часто приводит к тому, что у игрока отнимают большую часть его свободы. Так, в «Фантасмагории» весьма примитивный геймплей, почти линейный сюжет, нет сложных головоломок.

Исторически путь Сьерры неизбежно должен был привести ее к сближению с кинематографом.

Стремление к реализму, погоня за изобразительным правдоподобием характерны для начального этапа развития видеоигр, это была своего рода болезнь роста, связанная с необходимостью переварить достижения предшествующей экранной культуры и адаптировать их к особенностям собственного художественного языка. Это стремление было также связано с задачей создания детализированной игровой среды. Место обитания геймеров в чем-то должно было напоминать привычный мир, чтобы стать для них убедительной виртуальной реальностью. Техническое совершенство оцифрованного изображения также осознава-

лось как путь к успешному завоеванию рынка развлекательной культуры, причем во многом того же самого сегмента, который занимало кино.

Годы жизни Сьерры (1979—1999) совпали с первым периодом становления и развития графических компьютерных игр, когда все в этой области делалось с нуля. Подобная ситуация всегда притягивает талантливых креативных людей, способных создавать что-то новое.

Кен Уильямс, бессменный руководитель Сьерры, достиг на поприще менеджера больших успехов, стремясь к сочетанию несочетаемого: необходимости поддерживать максимально свободную творческую атмосферу в коллективе – и подчинение дисциплине рынка; соблюдение сроков выхода очередной игры – и стремление каждую из них довести до совершенства, используя самые передовые технологии (перфекционизм – природное свойство хороших программистов); желание угодить вкусам публики и достойно развлекать ее – с установкой никогда не повторяться, воплощая все новые и новые сюжеты, образы, игровые идеи. Свои управленческие и маркетинговые принципы Кен подробно изложил уже после распада Сьерры, это весьма впечатляющие, креативные и полезные документы.

Сьерра прошла путь от векторной графики начального уровня до 3-х мерной графической среды, использующей технологию FMV (full motion video), последовательно осваивая все этапы цифровой революции. Почти каждая игра несла в себе что-то новое и неожиданное. Поклонники Сьерры с ностальгией вспоминают этот увлекательный и захватывающий период своей игровой биографии, сделавший их свидетелями стремительного развития новой области культуры. Возможно, тоже самое испытывали и киноманы, когда, благодаря новым техническим возможностям в кинофильмах появлялся звук, цвет, когда улучшалась светочувствительность киноплёнки, что приводило к более точному запечатлению действительности.

Опыт Сьерры также наглядно продемонстрировал, что кино и видеоигры подобны друг другу как две индустрии. Создание как фильма, так и видеоигры, требует большой команды, состоящей из творческих и технических специалистов. Некоторые коллективы бывают столь велики, что работающие в них люди могут даже не знать друг друга (в театре такое трудно себе представить). И фильмы, и игры являются дорогостоящим производством, блокбастеры обоих экранных искусств имеют сопоставимые бюджеты в сотни миллионов долларов.

С появлением Сьерры компьютерные игры вышли на большой рынок развлекательной видеопродукции, Сьерра удерживала лидирующие позиции в своем сегменте на протяжении 20 лет, что в плотной конкурентной среде США очень трудно.

Наследие Сьерры из 50 игр демонстрирует освоение жанрового набора популярного кино: детектив, фантастика, хоррор, комедия, сказка, приключения, космическая опера и т. д. Однако в видеоиграх сложилась своя система жанров, связанная с игровым, а не образным содержанием. В отличие от своих предшественников, называвших жанр текстовой приключенческой игры Adventure, Сьерра переименовала его в Quest, выдвинув на первый план характер игровой деятельности, а не содержание. Это было особенно логично в связи с изменением интерфейса, когда вместо ручного ввода текста с клавиатуры игрок смог оперировать мышкой и, получив возможность интерактивного взаимодействия с графической средой игры, занялся пиксель хантингом (то есть поиском активных зон на экране и необходимых для прохождения игры предметов).

Однако в названиях своих игр Сьерра считала важным подчеркнуть и другой, более привычный жанровый аспект игры, отсюда традиция двойной жанровой кодировки: police quest (полицейский квест), space quest (космический квест), king's quest (королевский квест). Сьерра не только заимствовала и осваивала приемы жанрового кино, но в не меньшей степени пародировала и высмеивала расхожие киноштампы.

Cut-scenes: приход кино в игры

Наиболее очевидная общность кино и игры проявляется в кат-сценах (или скриптовых сценах). Это внутриигровой видео-эпизод, во время которого геймер утрачивает интерактивную связь с произведением и прямой контроль над персонажем, переходя из режима активного действия в режим пассивного созерцания или, условно говоря, из игры в кино.

Кат-сцены – это видеоролики, заставки, врезки, чаще всего они делаются на движке игры или в каком-нибудь 3D редакторе (очень редко снимаются на камеру), иногда (по договоренности с правообладателями) в кат-сценах используется материал, отснятый для фильма. Скриптовая сцена – прописанный сценарий действий, что-то вроде мини-фильма. Скриптовые файлы обозначаются как сцены (scenes), а объекты, из которых состоят эти файлы, – как актеры (actors). Эти названия не случайны, ибо игровые скрипты и театральные мизансцены – близкие родственники: в обоих случаях имеется сцена с расставленными на ней декорациями и актерами (персонажами игры) – у одних есть своя роль, у других нет – это статисты, массовка.

В драматургии игры кат-сцены выполняют разные функции. В форме видеоролика почти всегда делается вступительная часть, она может быть решена по-разному – как сюжетный зачин, переходящий в интерактивную фазу, как краткий конспект содержания (нарезка из ключевых моментов игры), как пролог (важное событие или наиболее эффектные моменты игры) и т. д.



Кат-сцены игр World of Warcraft (слева), 2004—2016. Авторы: компания *Blizzard Entertainment*; дизайнеры *Роб Пардо, Джеф Каплан, Том Чилтон*; композиторы *Джейсон Хэйз, Трэси Буш, Дерек Дьюк, Гленн Стэффорд*

Harry Potter and the Philosopher's Stone (справа), 2001. Авторы: компании *Argonaut, KnowWonder, Aspyr, Griptonite, Warthog*; сценарист *Джоан Роулинг*; композитор *Джереми Соул*

Вступительный и финальный ролики по форме более всего напоминают аналогичные части фильма. Похожую функцию – видеопрезентации новой локации – выполняют кат-сцены между частями игры. Как и в кино в этих эпизодах ярче всего проявляет себя музыкальная партия – в форме увертюры, финала и сольных внутриигровых саундтреков, сопровождающих видео. Это наиболее яркие, эмоциональные и запоминающиеся музыкальные эпизоды в игре.

Внутри игры кат-сцены предназначены для более глубокого развития сюжета, они берут на себя роль рассказчика важных эпизодов повествования, кульминационных или зрелищных моментов. Часто кат-сцены являются реакцией на поведение игрока, показывают ему последствия его действий. Это хороший способ повышения драматической напряженности игры.

Внутриигровое видео может использоваться весьма продуманно с точки зрения построения игровой формы. Игровая деятельность непредсказуема, хаотична, произвольна по времени. В этих условиях регулярные видеовставки, прослаивающие игру, создают временную организацию другого порядка, четко организованный структурный каркас произведения.

По мере прохождения игры видео-эпизоды собираются в определенном месте меню и становятся доступными для просмотра. Их порядок можно произвольно менять, соединяя мини-ролики в тематические серии и таким образом высвечивая и акцентируя ту или иную тему игры.

Двойная драматургия, связанная с чередованием интерактивных частей и кат-сцен, может восприниматься как своеобразный диалог игрока и автора. Здесь есть определенный конфликт интересов: обычно игроки не любят надолго прерывать свое прямое влияние на события игры, поэтому чаще всего видеоролики бывают краткими, некоторые даже необязательны для просмотра, их можно пропускать.

В играх с индивидуальным авторским замыслом скриптовые сцены являются одной из возможностей авторского высказывания, поэтому их объем может существенно увеличиваться, в ущерб интересам игрока. Проследим подобную ситуацию на примере трилогии норвежского разработчика Рагнара Торнквиста. В первой части *The Longest Journey* был найден идеальный (с точки зрения интересов сторон) баланс между игровыми и скриптовыми эпизодами, традиционный для классического квеста. Во второй части *Dreamfall* это соотношение было нарушено. Развивая идеи произведения, тонкие психологические партии своих героев, автор не захотел доверять этот важный для него материал ни текстовым формам, которые могут быть прочитаны невнимательно или не прочитаны вовсе, ни кратким видеороликам, необязательным для просмотра. Он включает в игру протяженные кат-сцены – и игрок вынужден долго слушать, например, диалог персонажей. «Кино» в данном случае – это не впечатляющий визуальный фрагмент, а однообразное унылое созерцание полигональных моделей, несовершенство которых особенно бросается в глаза в статичных крупных планах. Но, скучные как зрелище, диалоги захватывающе интересны с точки зрения развития отношений между разными персонажами *Dreamfall*. Поэтому Рагнар Торнквист не дает нам вмешиваться в эти сцены, не дает трогать руками сложные или лирические моменты сценария.

Когда же, наконец, автор уступает игроку его законную территорию, диалог какое-то время только имитирует вариативные возможности, оставаясь по существу таким же линейным, как и в предшествующей кат-сцене.

В 1998 году вышла игра *Half-life* (шутер в жанре научной фантастики). Она была расценена как революционная, так как игрок получал контроль над персонажем непосредственно во время кат-сцен. Пространство игры более не разделялось на интерактивные и созерцательные эпизоды, сюжет развивался внутри скриптовых сцен, что создавало впечатление присутствия в зоне происходящих действий. Эти новшества быстро вошли в моду, их стали активно использовать разработчики игр. Однако богатый кинематографический фон был недоступен для взаимодействия, игрок мог двигаться только одним путем, при отклонении от которого упирался в неинтерактивные декорации. Этот тип игры прозвали «коридорным шутером», игровые критики и топ-геймеры оценивали его негативно, как тупиковый путь для видеоигры. Затем появилось следующее поколение кинематографических игр, с более тонким и глубоким игровым процессом: *Fahrenheit* (2005), *Heavyrain* (2010), *Bioshock infinite* (2013), *The last of us* (2013) и другие.

«Фаренгейт» – квест с богатым набором кинематографических средств: это внесение скриптовых элементов в игровые эпизоды, использование заданных постановочных ракурсов, внутрикадровый монтаж, полиэкран.

Рассмотрим пример использования полиэкрана. Игра начинается со сцены убийства: герой, находящийся в состоянии транса, убивает в туалете городского кафе незнакомого человека. Убийство показано как видеоролик. Затем инициатива переходит в руки игрока – то есть герой приходит в себя, видит лужу крови, осознает произошедшее и впадает в панику. Экран периодически делится на два поля: на одном мы видим героя игры, на другом нам

показывают, что происходит в кафе (герой то ли подглядывает в дверь, то ли прислушивается, чтобы оценить обстановку).



Fahrenheit, 2005. Авторы: компания Quantic Dream; сценарист и главный дизайнер Дэвид Кейдж; композиторы Анджело Бадаламенти и Норманд Колбейл

Таким образом, одна часть экрана является интерактивной и управляется игроком, другая представляет неподконтрольный нам внешний мир, неожиданно ставший опасным. Сначала в кафе все спокойно, за столиками сидят несколько посетителей, но один из них – полицейский. Через некоторое время он встает и направляется в туалет. У игрока есть небольшой промежуток времени, чтобы попытаться замести следы преступления (можно все оставить как есть) и покинуть кафе. В этой сцене регулярно всплывающий экран с видом кафе создает все возрастающее психологическое напряжение.

Неповторимую атмосферу в «Фаренгейте» создает музыка Анджело Бадаламенти – американского (голливудского) композитора итальянского происхождения, прославившегося в качестве автора музыки к фильмам Дэвида Линча.

The last of us (action-adventure) – одна из наиболее впечатляющих игр кинематографического типа. Сюжет напоминает известный постапокалиптический роман «Дорога» Кормака МакКарти – взрослый и ребенок совершают опасное путешествие через разрушенную разоренную страну. В игре действия в духе тактического шутера чередуются со скриптовыми сценами, удачно дополняющими друг друга.

Machinima: укоренение кино на игровом пространстве

Возможность делать видеоролики на движке игры привела к появлению особой киноподобной формы творчества, получившей название машинима. Коротко остановимся на ней.

Термин machinima образован от слияния слов machine и cinema (или animation), то есть машинное кино. Машинима – это двух-, чаще трехмерная анимационная лента, созданная на движке компьютерной игры. Визуально машинима может быть в какой-то степени уподоблена кукольной анимации, только вместо кукол – трехмерные полигональные модели. Заметим, что авторы машинимы чаще ощущают себя режиссерами кино, а не создателями мультипликаций со свойственными последним стилистическими и нарративными особенностями.

Обычно термин машинима не связывается непосредственно с самой компьютерной игрой, хотя внутриигровые видео также создаются на ее графическом движке. Произведения в жанре машинима условно можно разделить на фильмы, основанные на содержании и образах конкретной видеоигры, и фильмы самостоятельные, не имеющие связи с играми.

Изначально машинима была придумана и освоена энтузиастами видеоигр. Ранние анимационные ролики создавались по мотивам знаменитых шутеров фирмы idSoftware (конец 1990-х) Doom и Quake, в которых появилась возможность записывать игровой процесс

и затем демонстрировать его в интернете. Сначала фиксировались speedruns (пробеги), отражающие игровые достижения. Затем к ним добавились сюжетные линии и диалоги, что привело к возникновению Quake-фильмов, где соревновательная игра трансформировалась в мини-спектакль.

Когда подобная практика распространилась на другие игры, машинима была осознана как особое явление, как новая форма медиа. Некоторые разработчики начали дополнять свои игры комплектами программных инструментов, позволявших использовать движок для модификации трехмерной игровой среды и виртуального кинопроизводства. В таких играх как *The Movies* и *The Sims 2* машинима поощрялась, проводились конкурсы на лучший фильм. Другие разработчики, наоборот, создавали программное обеспечение, не связанное с играми, предназначенное для machinima студии. Это позволяло написать свой сценарий, сделать свои эскизы, декорации и анимированные трехмерные модели, затем происходил сам процесс съемки машинимы. Большая часть фильмов машинима производится любителями, однако есть тенденция к росту доли профессионалов и увеличению метража фильмов.

Машинима известна своими юридическими проблемами, обусловленными вторичным использованием среды и моделей видеоигры. Вокруг машинимы ведутся дискуссии о соотношении законов об авторском и договорном, общественном и частном праве, о том, можно ли считать миры онлайн-игр общественным художественным пространством.

Преимущество машинимы по сравнению с традиционным кинопроизводством и анимацией – в относительно большей простоте, дешевизне, скорости и гибкости процесса создания. Сделать машинимный фильм может один человек. В то же время машинима – специализированная область и у нее высокий порог входа. Согласно социологическим опросам, занимаются машинимой в основном мужчины-технофилы 20—45 лет.

Приведем примеры внеигровой и игровой машинимы. Известный политический машинима-фильм *Французская демократия* (*The french democarcy*, 2005), принадлежащий французу китайского происхождения Алексу Чану, посвящен общественным беспорядкам 2005 года в Париже и его окрестностях. Сюжет повествует о трех марокканцах, которые участвуют в этих беспорядках после столкновения с разными видами дискриминации эмигрантов. Фильм был загружен в интернет и получил большое число откликов французской и американской прессы. Возможности машинимы были использованы для того, чтобы удовлетворить жажду гражданского самовыражения в демократичном и доступном киножанре.



The French Democracy, 2005. Atomic Prod. Автор: Алекс Чан

Машинима распространена в многопользовательских играх, где геймеры ведут активную социальную жизнь, образуя различные сообщества. Неудивительно, что миры онлайн

стали местом постоянного производства и обсуждения фильмов машинима на материале геймплея и игровой субкультуры.

Тематика машинимы связана с тенденциями, интересами и приоритетами конкретного игрового социума. Так, в популярной онлайн-игре Second Life (SL) большую роль играет светская жизнь и мода. Процветает торговля модной одеждой и украшениями для аватаров, игроки следят за тем, чтобы их игровые двойники были одеты по последнему писклу моды. Интересно то, что в SL можно купить недорогие виртуальные аналоги главных дизайнерских новинок текущего сезона. Подобный тип рынка стремится угодить людям, которые испытывают радость от приобретения предметов роскоши, недоступных им в реальной жизни. SL отражает опыт виртуального сообщества, где насаждается и процветает культ онлайн-потребления, где создана сложная и эффективная экономика (несколько миллиардов долларового оборота в год), часть которой основана на сращивании реального модельного бизнеса с виртуальной торговлей в онлайн-игре. Фильмы машинима, посвященные модным дефиле, наряду с рекламой и виртуальными журналами мод, способствуют продвижению брендов и воспитанию чувства стиля, необходимому для того, чтобы быть замеченным в SL (в российском сегменте игры «Вторая жизнь» никакой высокой моды нет, это, увы, торжество китча).

Отличия кино и видеоигры

Исходя из описания пути видеоигр может сложиться впечатление, что цель игровой эволюции – как можно больше приблизиться к кинематографу, превратиться в интерактивное кино. Имея, казалось бы, много общего в визуальном, жанровом, драматургическом отношениях, по своим глубинным свойствам игра и кино существенно отличаются друг от друга. Отметим некоторые наиболее важные различия.

Примерно к середине 2000-х годов благодаря прогрессу цифровых технологий игра достигла высокого уровня реалистичности в создании виртуальной среды. Увеличение памяти, разрешающей способности и размеров монитора, тонкие градации в моделировании световых источников, богатая цветовая палитра, наполнение кадра мелкими деталями – все это создавало достоверную и эстетичную картину. Был также усовершенствован образ виртуального персонажа. Внедрение карт нормалей (normal mapping, рельефное текстурирование), позволило скрадывать, вуалировать несовершенство очертаний полигональных моделей. Техника motion capture – захват движений актеров посредством электронных датчиков, перенесенных в цифровую среду, существенно повысил пластику движений и правдоподобие мимики компьютерных персонажей.

Однако достигнув желаемого результата, видеоигра совершает другой поворот: разработчики решают, что зрелищный реализм более не является для них главной целью, так как не приводит к усилению воздействия игры. Погоня за техническими достижениями была отодвинута на второй план. Некоторые геймдизайнеры даже вернулись к более ранним и условным графическим стилям – пиксель арту, спрайтовой анимации.

Одно из объяснений этого поворота в том, что игра имеет двойной ряд условностей – образных, как в искусстве, и игровых. Игровая деятельность в повествовательной игре существует ради постоянного интерактивного взаимодействия игрока с произведением, особая линия символических конвенциональных образов пронизывает всю игру и является ее вторым языком, наряду с художественным. Например, в видеоиграх есть тип предметов, связанных с жизнеобеспечением героя. Так, условная «таблетка здоровья», повышающая на несколько пунктов витальную статистику, может выглядеть как капля крови – это символ энергии, жизненных сил, его изображение не нуждается в реалистичности, скорее наоборот.

Точно так же реальные предметы могут становиться символами. Например, в стратегической игре, где вы занимаетесь экспансией территории и захватом природных богатств, различные шахты, рудники, месторождения полезных ископаемых, золотые прииски, водные ресурсы будут одновременно объектами природной среды и символами вашей стратегической деятельности. В реалистичном повествовании шахты или колодцы не могут выглядеть совершенно одинаковыми, они будут отличаться друг от друга, однако в игре, согласно правилам, ресурсы суммируются, поэтому должны быть идентичными – как знаки на карте или фигуры на шахматной доске. Излишнее увлечение правдоподобием в изображении таких артефактов вызывает недовольство и раздражение геймеров. Нельзя игнорировать символическую природу игрового языка, переходить невидимую границу условности, ибо это разрушает дух игры.

Полностью символический характер имеет и игровой интерфейс. Здесь можно провести параллель с эволюцией обычных компьютерных интерфейсов. Когда домашние РС стали входить в повседневный обиход большого числа людей, элементы интерфейса было принято изображать правдоподобными, имитирующими реальные предметы и материалы (папки, листы бумаги, корзины с мусором, разные клавиши и кнопки и т. п.), это позволяло неопытным пользователям легче привыкнуть к виртуальному миру, интуитивно верно понимать назначение того или иного символа управления системой. Имитация реальности в цифровой среде получила название скевоморфизм. Однако в дальнейшем произошел отказ от реалистичных интерфейсов – от трехмерных изображений, бликов, теней и объемности в пользу плоскостей и контрастов, более функциональных, лаконичных, минималистских стилей. Это сжатое по срокам повторение пути, пройденного изо – от реализма и подражания действительности к условной и нефигуративной изобразительности, ставшей основой многочисленных течений в искусстве XX века.

Скевоморфизм никуда не исчез, но перестал быть доминирующей тенденцией. Точно также продолжают выпускать игры в духе гиперреализма, пользующиеся спросом у определенного типа геймеров.

Итак, в игре существует иной тип условной образности и символической логики, отличающий ее не только от кино, но и от прочих искусств.

Другое важное отличие кино и игры определяется разной основой их изобразительного языка. Для кино – это фотографическая достоверность запечатленной действительности, для игры – стили компьютерной графики, которые определяются, с одной стороны, возможностями аппаратной и программной составляющих компьютера, с другой – индивидуальностью художника. В период становления видеоигр их нередко создавали программисты, являвшиеся любителями в области изобразительного искусства и литературы, затем в индустрию пришли профессионалы и сегодня любая видеоигра представляет собой полностью артифицированную среду, созданную художниками (либо в графическом редакторе, либо вручную – с последующей оцифровкой). В этом смысле, в отличие от кино, игру нельзя упрекнуть в нерукотворности или механическом копировании действительности. Образный язык игры связан с художественным изображением – и его эстетическое качество является одним из главных критериев оценки игры. С этой точки зрения видеоигры несомненно являются одним из направлений изобразительного искусства, что подтверждается в том числе традиционными для изо формами бытования – изданием альбомов игровых артов или рисунков и скетчей художника, проведением художественных выставок, посвященных видеоиграм.

Столь же принципиально отличие характера видеоряда. В кино это записанное на киноплёнку линейное видео, которое воспроизводится без изменений и может многократно копироваться. Видеоряд игры – явление гораздо более сложное, компьютерная программа осуществляет генерацию игры в реальном времени (при этом тысячи моделей вза-

имодействуют между собой случайным образом). Если перезагрузить игру в сохраненном месте и пройти еще раз какой-нибудь эпизод, он не будет повторен дословно (в отличие от эпизода отмотанного назад фильма), какие-то детали изменятся. Это отчасти похоже на реальную жизнь: можно каждый день ходить на работу одним и тем же путем, но всякий раз то погода будет другая, то сосед встретится, то кошка перебежит дорогу и т. п. Нельзя дважды войти в одну реку и в одну игру. Кино – выстроенный и заверченный видеоряд, игра – избыточный организованный хаос.

И игра, и кино являются синтетическими художественными формами, объединившими разные виды искусства, однако составные части этого синтеза различны. В первую очередь это касается литературных форм. В кино тексты появляются эпизодически, мимолетно, это могут быть титры в немом кино или субтитры перевода, но для современного киноязыка текст не является важной составной частью. В анамнезе видеоигры – игра текстовая, от нее были унаследованы определенные традиции. В сюжетных графических играх также приходится много читать, правда не все тексты являются обязательными для ознакомления, так что игроку дается возможность либо оставаться на поверхности сюжета, либо углубиться в различные подробности и смысловые нюансы. Немало игр включает в себя диалоги, некоторые строятся по принципу разветвленного диалогового дерева, сквозь дебри которого приходится пробираться, выстраивая вариант диалоговой сцены или стратегию взаимоотношений с другими персонажами игры. Сочетание визуальной и текстовой составляющих напоминает скорее комиксы, чем кино.

И, наконец, игрок (*last but not least*, последний по порядку, но не последний по значению). С его фигурой связано главное отличие между кино и игрой (а также игрой и другими видами искусства). Все свойства видеоигры, о которых мы упоминали, невозможны без игрока – это интерактивность, нелинейность, а также особая организация виртуальной среды и форм взаимодействия с ней (например, возможность неторопливо изучать обстановку локации, «брать в руки» и рассматривать каждый предмет), порядок прохождения (последовательность эпизодов сценария), субъективная организация времени и др.

Противопоставляя кино и игру, можно сказать, что кино связано с «пассивным» восприятием, в то время как игра – это деятельность, форма получения опыта, также напрашивается оппозиция линейности просмотра фильма и интерактивности игрового процесса. Термин «интерактивный» в наше время употребляется чаще всего в связи с феноменом виртуальной реальности и видеоиграми. Интерактивность обеспечивается компьютерной программой и непредсказуемостью действий игрока, из-за своей интерактивности игра не образует единственного стабильного текста. Но значит ли это, что игра не равна самой себе? Ведь в любом из вариантов мы всегда узнаем знакомое произведение. Итак, видеоигра – это множество, образующее единство (или единство, возникающее из множества), это особый тип текста, заключающий в себе поле возможностей, сумму потенциальных путей развития.

Однако подобные свойства присущи и другим явлениям культуры. Так, многовариантность (вариативность) – одно из главных свойств фольклора и вообще любых устных практик. Знакомую песню (сказку, анекдот) мы узнаем, несмотря на неизбежные при устной передаче изменения (конечно, если череда вариантов не трансформировала произведение до неузнаваемости). Но тоже самое можно сказать и об искусстве, в основе которого лежит письменный текст. Это, например, музыка. Нотный текст как способ фиксации несовершенен и отражает далеко не все стороны реально звучащей музыки. Музыкальное сочинение – это сумма его интерпретаций, будь то воспроизведение внутренним слухом или живое исполнение. Тоже самое можно сказать о пьесе или сценарии, вариативность которых определяется режиссерским прочтением, сценографией, игрой актеров.

Художественная литература и кино, в отличие от исполнительских искусств, кажутся наименее интерактивными (кино и игра – противоположные полюса феномена интерактив-

ности), однако их вариативность существует в поле читательского и зрительского восприятия, ведь внимая линейному повествованию, мы всегда выстраиваем в своем сознании множество нелинейных гипертекстовых связей, это особенно заметно, когда перечитываешь книгу через много лет (кроме того, читать и смотреть можно не подряд, а вразбивку, произвольно листая книгу или перематывая фильм).

Итак, интерактивность в разной степени присуща многим видам искусства. Видеоигра отличается от своих предшественников тем, что в ее программе уже заложен алгоритм изменений, связанный с активностью игрока, причем активность эта не только эмоциональная и ментальная, но и действенная, что весьма сильно меняет как устройство произведения, так и его восприятие.

Let's play: новый формат игрового видеоискусства

Игра как зрелище имеет свою специфику, тоже связанную с фигурой игрока. В повествовательной игре геймер выступает в двух функциях – он одновременно зритель и действующее лицо, наблюдатель и участник, он оценивает игру со стороны и в то же время является ее исполнителем и отчасти соавтором. Итог этой сложной формы во многом зависит от мастерства и способностей игрока. Однако, когда у игры нет зрителя, игрок вынужден сам наслаждаться своим талантом. Есть ли у подобной деятельности стимул к совершенствованию? Долгое время фигура геймера была усреднено-безликой, даже незаурядный игрок оставался анонимом, в лучшем случае его знали как участника игровых форумов. Однако наступил момент, когда функции игрока и зрителя разделились, появилась возможность демонстрировать свое мастерство, с одной стороны, и наблюдать за игрой как бы из-за плеча геймера – с другой.

Жанр let's play (давай поиграем) вырос из практики видеопрохождения игр на YouTube, по смыслу близкого словесному solution, но более доступного и наглядного. Однако let's play – не серия подсказок, а полноценная презентация игры для зрителя. Невидимый геймер, автор let's play, обычно заботится о зрелищности и увлекательности показа игры. Это проявляется, в частности, в том, что он вырезает неинтересные, скучные, повторяющиеся фрагменты (однотипные задания, прокачку персонажа, фарминг). Другое проявление заинтересованности – закадровые комментарии, которыми автор let's play сопровождает прохождение игры. Они содержат самую разную информацию – может быть рассказано об истории создания игры и ее авторах, могут оцениваться художественные качества произведения, интерпретироваться его образы и идеи, как правило, объясняются особенности геймплея и игровой деятельности. Конечно, все это весьма субъективно и носит ярко выраженный отпечаток индивидуальности игрока.

С точки зрения природы видеоигры let's play кажется профанацией, попыткой преодолеть живую, текучую, неуловимо изменчивую природу видеоигры и привести ее к фиксированному варианту. Личный игровой опыт – самое интересное, и его ничто не может заменить. В то же время подобное развитие жанра логично, ведь любой вид творческой активности, связанный с трактовкой авторского текста, формирует самостоятельные виды искусств, называемые исполнительскими.



Let's play GTA V. Youtube-канал Let's play

Let's play как чистое зрелище, в котором снимается необходимость собственных игровых усилий и игрового мастерства, уравнивает видеоигру с этими искусствами. В рамках игровой субкультуры let's play, с одной стороны, делает игру доступной тем, кому трудно пройти ее самостоятельно. С другой – позволяет бывалому геймеру оценить возможности иного стиля игры, иного ее восприятия.

Видеоигры типа экшн реализовали свой зрелищный потенциал раньше, чем игры повествовательного типа. Однако, если в жанрах киберспорта (как и спорте реальном) игрок и комментатор разделяются, то let's play эти функции объединяет. Автор let's play одновременно и играет и комментирует собственные действия, что отражает двойственную природу видеоигры. Но в обоих случаях это предполагает наличие зрителя, дает возможность наблюдать за игрой со стороны.

В let's play можно условно выделить два направления: одно, описанное выше, является игровым, другое ориентировано на зрелище подобное кино. В let's play второго типа комментарии отсутствуют, диалоги, если они не озвучены в самой игре, даются в виде субтитров. Зрелищный let's play в свою очередь может представлять либо полноценное многочасовое прохождение игры, разделенное на серии, либо сокращенный вариант, рассчитанный на одноразовый просмотр как кинофильм. По сути это сведение игры к формату фильма, своего рода киноигра или игрофильм.

Примером последнего является редуцированная версия упомянутой выше консольной игры *The last of us*, имеющей необходимые для этого достоинства: эффектный визуальный материал, выразительные образы главных героев, созданные с применением техники *motion capture*, хорошо озвученные диалоги. Игрофильм по этому произведению представляет нарезку из скриптовых сцен с добавлением диалогов и занимает два с половиной часа (прохождение игры – от 20 часов). Как и многие игры кинематографического типа, *The last of us* практически линейна и имеет только один финал, поэтому вариант игрофильма напрашивается сам собой.

В настоящее время let's play очень популярен и имеет большое число зрителей молодого поколения, которые пишут в комментариях, что им больше нравится наблюдать за прохождением игры, чем смотреть кино. Популярные летсплееры, имеющие много подписчиков, неплохо зарабатывают на своем ремесле. Стриминг (передача своего потока видео другим пользователям в режиме реального времени) – еще одно направление let's play, связанное с показом и комментированием многопользовательских игр онлайн. Стримеры, в отличие от летсплееров, комментируют события игры в прямом эфире. Это больше напоминает репортаж с места события, телепередачу, а не кино.

О влиянии видеоигры на кино

Можно отметить несколько направлений влияния видеоигры на кино. Первое связано с возможностями компьютерной графики и новых технологий, которые стали развиваться благодаря видеоиграм. Влияние цифровых технологий на кино – тема достаточно хорошо изученная, особенно на Западе. У нас тоже есть ряд исследований, в основном в жанре диссертаций, именно в работы этого профиля принято включать разделы о компьютерных играх, что правильно, так как именно игры стали катализатором и главной областью развития цифровой изобразительности, анимации и звука.

Под воздействием видеоигр кино стало в большой степени феноменом художественно-изобразительным. Возможность вручную рисовать на оцифрованных снимках – это серьезное изменение в статусе киноискусства. Кино больше не замкнуто на фотографию, оно открыто для рисования. Теперь это не столько «киноглаз» Дзиги Вертова, сколько «кино-кисть».

Само понятие виртуальной реальности пришло в кино тоже в эпоху цифровых технологий. Использование компьютерной графики и спецэффектов позволили кинематографу создавать сложные миры, что раньше было невозможно ни на природе, ни в студии. В настоящее время современная кинематография и компьютерные игры применяют одни и те же достижения цифровых технологий.

Другое направление влияния видеоигры связано с феноменом интерактивности. Это проявляется, в частности, в поисках разных форм интерактивного фильма, в использовании отдельных средств видеоигры, дающих зрителю возможность контакта со средой фильма. Например, в формате «кино 360°» от видеоигры взята идея субъективной камеры. Хотя, в отличие от игры, зритель не имеет свободы движений, он может управлять камерой и смотреть во все стороны, имея панорамный обзор в 360°. Как оператор, он может выбрать свою точку зрения на происходящее. Очевидно, повторные просмотры будут отличаться друг от друга.

Влияние интерактивности проявляется и в создании сценария. Старые схемы сценария устаревают под влиянием нелинейного повествования: поступательное движение сюжета от начала к концу выглядит недостаточно увлекательным для людей, играющих в игры, где они сами участвуют в рассказывании истории, при этом не просто перемещаются из пункта А в пункт В, а перескакивают с одного момента к другому, сплетая нечто более похожее на паутину, чем на последовательную линию событий.

Приведем в пример кино, в котором нелинейный и многовариантный сюжет имеет своим источником логику компьютерной игры. В фильме немецкого режиссера Тома Тыквера «Беги, Лола, беги» (Lola rennt, 1998) действие «перезагружается» трижды, как могло бы быть в видеоигре. Прохождение одного и того же пути с разным итогом позволяет рассмотреть, как из отдельных незначительных происшествий складывается событие. Мы видим, сколь велико количество неиспользованных возможностей, которые таит в себе любая житейская ситуация. Жизнь предстает как цепь огромного количества случайностей, которые накапливаются и, подобно снежной лавине, сдвигают целые пласты бытия. Жизнь, словно рассмотренная и исследованная под микроскопом, кажется броуновским движением, иррациональным хаосом случайностей, через которые прокладывает свой путь событий. Общая игровая логика фильма позволяет сравнить героев с азартными игроками, делающими крупные ставки и отданными на волю случая, – по капризу судьбы они могут быть либо вознесены, либо уничтожены. Именно такие финалы предложены – в одном случае герои гибнут, в другом – неожиданно обогащаются.

Еще один аспект нашей темы – кинофильмы, посвященные социально-психологическим проблемам компьютерных игр, они стали появляться на Западе уже с 1880-х годов. В художественном отношении большинство из них были довольно посредственными, однако они вносили свой вклад в осмысление новой области культуры, в том числе в созда-

ние и поддержание ряда устойчивых мифов и стереотипных представлений о компьютерных играх.

Также интересно было бы проанализировать образцы экранизаций видеоигр, стабильно неудачные. Вероятно, одной из причин безуспешности сделать из игры фильм является трудность и даже невозможность перевода интерактивного повествования в формат линейного (в противоположном случае – игроизации фильмов – удачные произведения встречаются чаще). Одна из задач, которую стремятся решить некоторые режиссеры (например, фильмов по мотивам игр *Doom*, *Silent Hill*) – попытаться передать, воплотить средствами кинематографа не столько сюжет и образы игры, сколько ее атмосферу и яркие геймерские впечатления от прохождения видеоигр. Однако эта тема требует отдельного исследования.