

Академический час

Т. В. Зверева

«КРУПНЫЙ ПЛАН»:

формы взаимодействия
литературы и кино



Ижевск

2019



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы



Академический час



Выпуск 8

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Т. В. Зверева

«КРУПНЫЙ ПЛАН»:
формы взаимодействия литературы и кино

Монография



Ижевск

2019

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
3 433

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензенты: каф. литературы и методики ее преподавания
Уральского гос. пед. ун-та;
д-р филол. наук, проф., зав. каф. русской и зарубежной
литературы Гродненского гос. ун-та им. Янки Купалы
Т. Е. Автухович;
д-р филол. наук, ведущ. науч. сотр. Ин-та филологии
СО РАН, проф. Новосибирского гос. пед. ун-та
Е. Ю. Куликова

Зверева Т. В.

3 433 «Крупный план»: формы взаимодействия литературы и кино : монография. – Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2019. – 102 с. (Академический час. Вып. 8).

ISBN 978-5-4312-0724-2

В монографию вошли статьи, выполненные в рамках интермедиального анализа. Автора интересует проблема синтеза литературы и кино: на многочисленных примерах показаны различные способы взаимодействия литературного и кинематографического текстов; выявляются скрытые смыслы классических произведений, оказавшиеся актуальными для создателей фильмов; предпринята попытка воссоздания культурно-исторического фона, на котором стал возможным диалог художников, принадлежащих разным временам.

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

ISBN 978-5-4312-0289-6
ISBN 978-5-4312-0724-2 (Вып. 8)

© Т. В. Зверева, 2019
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2019

Содержание

Не прозвучавшее: принципы функционирования поэтического текста в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича»	6
Чеховские мотивы в «Июльском дожде» Марлена Хуциева.....	26
«Осень в дубовых лесах» Ю. Казакова сквозь призму кинематографического взгляда	41
Слово как элемент мироздания в «Зеркале» А. Тарковского	51
Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова.....	59
Культ vs кризис книги в кинематографе оттепели.....	71
Метаморфозы «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой	80
Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловой.....	91

**Не прозвучавшее:
принципы функционирования поэтического текста
в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича»**

Куда ж нам плыть?..

А. С. Пушкин

В принципе, вы никому не нужны, ребята. Такие.

Г. Шпаликов

Снятый по сценарию Геннадия Шпаликова фильм «Застава Ильича» давно обрел легендарный статус «оттепельной энциклопедии». Вместе с тем только в последние годы он стал предметом специальных исследований, нацеленных на выявление внутренней логики культуры 1960-х и обнаружение ее скрытых механизмов (Е. Марголит [9], К Курбатова [7], И. Смирнов [11], М. Ямпольский [16], О. Ковалов [5] и др.). С точки зрения Евгения Марголита, предметом рефлексии в хуциевском фильме является коллективистский миф, положенный в основу советской идеологии: «...эта утраченная форма общности есть не что иное, как традиционный коллективизм, доличностный по своей сути <...> Индивидуальное переживание мифа, непосредственное приобщение к нему имеет здесь целью его возрождение — в первоизданной целостности и чистоте, — что в высшей степени характерно для эпохи...» [9; 450]. Игорь Смирнов отмечает, что в «Заставе Ильича» впервые нашла свое воплощение идея незавершенной реальности: «...главный герой (В. Попов) показан в принципиально незавершенном процессе личностного становления — он носитель самой идеи политической самостоятельности, символическое тело, не достигающее ввиду

своего прежде всего знакового характера окончательности, застылости, воплощенности в поступке» [11; 267]. Олег Ковалов указывает на связь хуциевского шедевра с «мистическим реализмом», кинематографом Феллини. «Застава Ильича» характеризуется «вниманием к миру подсознания и свободным скольжением во временах и пространствах», что и послужило, по мнению исследователя, «одной из невысказанных, инстинктивных причин запрета фильма» [5].

Почти все, когда-либо обращавшиеся к «Заставе Ильича», говорили о значении поэтических эпизодов в фильме. Однако анализ этих эпизодов был вписан в рамки киноведческих, а не литературоведческих исследований. В нашей работе мы обратимся к проблеме функционирования поэтического текста в фильме, поскольку этот вопрос нуждается в дополнительной разработке. В истории отечественного кинематографа найдется не так много фильмов, в которых поэзия играла бы такую же важную роль. Не случайно сценарий к «Заставе Ильича» был написан одним из самых значительных поэтов 1960-х — Геннадием Шпаликовым.

Эпоха оттепели — логоцентрична по своей сути. Дело не только в безусловном приоритете поэтического слова, но и в том, что в тот период перестраивается система культуры в целом: живопись, музыка, театр, кино испытывают на себе несомненное влияние литературы. В кинематографе подобные процессы связаны с усилением повествовательного начала и — как следствие — с изменением самой фактуры фильма. В «Заставе Ильича» поэзия равновелика жизни, она входит в фильм на уровнях и звучащего слова, и визуальных знаков (многочисленные афиши, памятники писателям, здания, в которых когда-то жили поэты). Литература врывается в кинематографическое повествование, разрушая линейность художественного времени и формируя самостоятельную смысловую линию. В «Заставе Ильича» режиссер использовал едва ли не все возможные способы функционирования поэтического текста.

Используя известный термин Ю. М. Лотмана «текст в тексте», можно говорить о наличии такого важного для кинематографа феномена, как «текст в кинотексте». Становясь частью *визуального*, поэтическое слово обретает дополнительные измерения. Важно учитывать и то, что слово представлено в декламационном модусе, то есть зрителю предложена определенная интонация как отчасти и начальная точка интерпретации. Таким образом, поэтический текст расширяет свои смысловые границы благодаря подключению визуального и аудиального кодов.

Перечислим основные эпизоды фильма, непосредственно связанные со стихами:

1. Звучание стихотворения А. С. Пушкина «Осень» во время прохода главных героев по заснеженному скверу (1 часть).
2. Звучание стихотворения В. Маяковского «Неоконченное» в сцене прохода по утренней Москве (2 часть).
3. Звучание фрагмента из «Евгения Онегина» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (2 часть).
4. Чтение стихов на «Вечере в Политехническом» (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Казакова, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина, Г. Поженян, Б. Слуцкий, Б. Окуджава) (2 часть).

Попытаемся выяснить, какие именно смыслы привносят звучащие стихи и каким образом поэтический текст опосредует структуру кинотекста?

Первые кадры возвращают зрителя к начальным точкам Новейшей истории: по пустынным улицам Москвы проходят три красноармейца. Раннее утро знаменует собой начало новой эры, ночной мир соотнесен с «предысторией», которая вообще вынесена за рамки фильма. Подспудно присутствие революционного мифа обнаруживается в названии фильма, восходящего к известной песне Якова Шведова «Застава Ильича»:

Дворами, пустырями,
По знойной мостовой
Шел Ленин вместе с нами
До Курской мастерской.
Рабочая слободка
Запомнила навек,
Как шел простой походкой
Великий человек.

Три главных героя пройдут «дворами» и «пустырями» по ленинскому пути. Но сам этот путь обретет иную смысловую направленность и в конечном итоге приведет не к «величавой Рогожской заставе», а в пространство, лишённое каких бы то ни было идейных ориентиров. Вполне закономерно, что в финале Сергей попадает в за-предельное (мистическое) пространство, поскольку никакие границы герою не уготованы. При этом в «гамлетовской» концовке будет важен не столько сновидческий диалог Сергея с погибшим отцом, сколько так и не прозвучавшие, но определившие всю атмосферу фильма шекспировские слова о распаде связи времен. Настоящее воспринимается создателями фильма как точка разрыва. С. Фрейлих отметил, что «Хуциева интересует момент между действиями, момент, когда история оказывается на перепутье, а человек — между прошлым и будущим» [14; 63]. Отчасти зияния истории в «Заставе Ильича» преодолеваются культурой, и поэтическое слово призвано сшить разорванную ткань времен.

Обратимся прежде всего к пушкинскому сюжету, который является магистральным для всего творчества режиссера [6]. Речь идет о сцене, в которой три главных героя идут по заснеженному скверу вблизи Патриарших прудов. Вначале зритель слышит звучание первой строфы, которая обрывается внутренним монологом Сергея, затем читается восьмая строфа, вновь прерываемая размышлениями персонажей и их репликами, после чего происходит возвращение к первой строфе. Становясь частью внутреннего мира персонажа, поэтический текст утрачивает свой исходный вид:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу ручей...

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русской холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод...

Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн — таков мой организм...

Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой...

Эмоциональная тональность читаемого текста совершенно не совпадает с эмоциональным состоянием Сергея. В начальных строфах «Осени» передано ощущение полноты жизни и радости обретения своего Я, тогда как в фильме Хуциева показано предельное отстранение героя от мира и потеря себя: «Я все время чего-то жду? Чего? Чего именно?». В стихотворении Пушкина осень соотнесена с положительной семантикой (для лирического Я это время творческого вдохновения, которое и есть знак подлинности бытия); в «Заставе Ильича» заснеженная осень — пространство внутреннего смятения.

В основании глубинного конфликта осенне-снежной сцены лежит расхождение между эмоциональным тоном пушкинского текста и психологическим состоянием главного героя. В этой связи напомним размышления Лидии Гинзбург о принципах прозы Л. Н. Толстого: «Толстой сочетал предельную детерминированность разговора, то есть его реальную, эмпирическую связь с данной ситуацией, и несовпадение, не прямое отношение между ситуационным высказыванием и его скрытым личным мотивом. У Толстого двойная

обусловленность — внешняя и внутренняя, — породившая всю поэтику подводных течений диалога от Чехова до наших дней» [3; 370]. Благодаря приему «несовпадения» рождается эффект сложной и противоречивой внутренней жизни героя. Думается, что этот толстовский принцип вполне осознан создателями фильма.

Поскольку авторы фильма намеренно обратились к фрагменту пушкинского текста, то закономерен вопрос о соотношении части и целого. Обратимся к непрозвучавшим строфам «Осени». Это прежде всего — финальная открытая строфа, благодаря которой стихотворение Пушкина и получило жанровое обозначение «отрывка»:

Плывет. Куда ж нам плыть?..

.....
.....

Смысл завершающего пушкинского вопроса апеллирует не только к его личному опыту, но и к опыту поколения (показательна финальная смена субъектной формы Я на Мы). С одной стороны, 1830-е годы были реакцией на катастрофу русской истории, происшедшую 14 декабря 1825 года; с другой — именно в этот период на авансцену выходит поколение, для которого героическая победа 1812 года стала уже преданием. Чувство «исторической потерянности» сопровождает лучшие произведения этой эпохи: «Философические письма» и «Апологию сумасшедшего» П. Чаадаева, поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Осень» Е. Боратынского» и др. В творчестве Пушкина 1830–1833 годов мотив потери пути — определяющий: от открывающего болдинский цикл стихотворения «Бесы» («Сбились мы! Что делать нам?») до «Медного всадника» («Куда ты скачешь, резвый конь, / И где опустишь ты копыта?») и «Осени» («Куда ж нам плыть?..»).

Мучительные размышления героя фильма Сергея сводятся к этому последнему вопросу, который не решаются произ-

нести ни герой, ни создатели фильма. Символично: в «Заставе Ильича» много визуальных знаков, указывающих направление движения (стрелки, указатели, подземные переходы, пешеходные разметки, светофоры...). С одной стороны, эти знаки призваны задать определенную траекторию, но, взятые вместе, они ни на что не указывают. Герои следуют за ними, но вопрос о цели остается открытым. Сюжет «потери пути» является, таким образом, ключевым.

Не прозвучавший пушкинский вопрос как бы растворяется в пространстве фильма. Показательно, что в сценарии Геннадия Шпаликова доминируют вопросительные конструкции (это и многочисленные внутренние монологи Сергея, как правило, представляющие собой череду вопросов; и разговор с отцом Ани, где главный герой остается без ответа; наконец, это «шекспировский эпизод» с заключительным вопросом: «Как жить?»). Благодаря такому построению речевой сферы возникает образ мира, в котором ответы либо не подразумеваются, либо не могут быть даны вообще.

Стихотворение Владимира Маяковского «Неоконченное» принадлежит к той же жанровой дефиниции, что и пушкинская «Осень». Значение личности и поэзии Маяковского для оттепельной эпохи трудно переоценить. С его именем связано рождение новой поэзии (29 июля 1958 года открытие памятника Маяковскому в Москве закончилось несанкционированным чтением стихов). Показательны в комнате Сергея три «портрета»: фотография молодого отца, репродукция портрета Маяковского и бюст Ленина. Взгляд камеры постоянно фиксируется на них. Их символичность вряд ли нуждается в комментариях: человек может получить ответы на свои вопросы, апеллируя к памяти рода (отец), памяти истории (Ленин) или памяти культуры (Маяковский)...

Между чтением «Осени» и «Неоконченного» проходит почти полгода. На первый взгляд, поэтические эпизоды выстроены в соответствии с зеркальной симметрией: осенне-снежная Москва уступает место летней Москве, вечерние

сумерки сменяются утренними. Изменяется и настроение главного героя — на какое-то время любовь придает его жизни абсолютный смысл. «Неоконченное» читается от первого лица, Сергей всецело отождествляет себя с лирическим героем Маяковского.

Любит? не любит? Я руки ломаю
и пальцы разбрасываю разломавши
так рвут загадав и пускают по маю
венчики встречных ромашек

Уже второй
должно быть ты легла
А может быть
и у тебя такое
Я не спешу
и молниями телеграмм
мне незачем
тебя
будить и беспокоить

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Однако между двумя поэтическими эпизодами можно выявить и сходство: во-первых, стихотворения Пушкина и Маяковского объединены жанром отрывка; во-вторых, авторы фильма вновь возвращаются к неточному цитированию — в «Неоконченном» выпущена важная строфа, к которой сам Маяковский возвращается дважды:

как говорят инцидент исперчен
любовная лодка разбилась о быт
С тобой мы в расчете и не к чему перечень
взаимных болей бед и обид

Не-сказанное, не-произнесенное приоткрывает подлинный смысл происходящего. Задолго до финала, в преддверии кульминационного объяснения героев в любви (кстати, так и не прозвучавшего), в фильм врывается мысль о грядущей катастрофе: любовная лодка героев «разобьется о быт», а вопрос: «Куда ж нам плыть?» — вновь выйдет на первый план.

Как видно из рассмотренного, важнейшее место в «Заставе Ильича» занимают «отсутствующие структуры». Видимая простота кинематографического сюжета обманчива, реальность в фильме Хуциева предстает как сложнейшее переплетение различных планов — сказанного и несказанного, видимого и невидимого, реального и вымышленного. Непроизвучавшее в «Заставе Ильича» оказывается близким тому, что когда-то Ю. Тынянов в связи с пушкинской поэтикой назвал «эквивалентом текста». Это сфера потенциальной реальности и потенциальных смыслов, причем «роль неизвестного текста (*любого* в семантическом отношении) <...> неизмеримо сильнее роли определенного текста» [11; 37]. Несомненно, структура хуциевского фильма восходит к структуре романа «Евгений Онегин», строки которого тоже звучат в фильме. Говоря о «Заставе Ильича», С. Фрейлих заметил, что «перед нами роман в стихах» [14; 63–64]. Впоследствии мысль об «онегинском» начале фильма получит развитие в исследовании К. Курбатовой [7].

Действительно, важнейшие для Пушкина принципы фрагментарности бытия и его незавершенности в слове становятся ведущими принципами М. Хуциева. Реальность «Заставы» — реальность мерцающих смыслов; отсюда характерная для визуального ряда нечеткость контуров и размытость изображения. В «Евгении Онегине» автор смело входил в поэтический

мир, становясь героем собственного романа. В фильме тоже размываются границы между реальным и вымышленным мирами — его авторы сами становятся частью создаваемой ими экранной реальности. Внимательный зритель увидит промелькнувшие лица Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова. Даже такого, секундного, пребывания в кадрах достаточно, чтобы обнажить условность грани, отделяющей жизнь от искусства. В самом подборе исполнителей усматривается определенная закономерность: многие роли отданы не актерам, а режиссерам и сценаристам — Андрею Кончаловскому, Андрею Тарковскому, Наталье Рязанцевой, Александру Митте. Знаменитый эпизод «Вечера в Политехническом» с участием поэтов многими до сих пор воспринимается как документальная хроника 1960-х. И это пушкинское смешение «всего и вся» как нельзя лучше передает подлинное дыхание жизни.

Под таким углом зрения совершенно иначе прочитывается уже упомянутый эпизод в музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Сергей и Аня цитируют строки из восьмой главы «Евгения Онегина»:

Я знаю, век уж мой измерен,
Но, чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

Игровое решение сцены не затмевает ее драматического смысла — всё яснее проступают контуры сюжета-расставания. «Онегинский эпизод» связан не только с судьбами главных героев фильма. Данная строфа соотнесена и с судьбами «внесценических персонажей». Как известно, именно эти пушкинские строки особенно любил В. Маяковский, и, по воспоминаниям современников, повторял их накануне рокового выстрела. Фильм Марлена Хуциева несет память о трагедии Маяковского. Показательно, что «Вечер в Политехническом» начинается с таких строк Андрея Вознесенского:

Этот композиционный круг сродни тому магическому кругу, который очерчивал Пушкин в стихотворениях, посвященных лицейской годовщине: внутри этого круга жизнь обретала свой идеальный смысл. Не случайно камера так внимательно следит и за вдохновенными лицами поэтов, читающих свои стихи, и за напряженными лицами слушателей. Пафос «Вечера» — пафос всеобщего единения. И если за пределами Политехнического звучали советские песни, то внутри его стен зал подхватывал «Сентиментальный марш» Булата Окуджавы. В окуджавинском марше поэтически очищался разрушенный сталинской эпохой революционный миф: «...“шестидесятники”, в сущности, восстанавливали первоначальный, идеальный смысл отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался исторической мечтой» [8; 122]. В последующие десятилетия в творчестве Окуджавы приоткроются глубинные основания русской истории, но в начале 1960-х он еще верит в возможность возрождения времени Первотворения.

К. Курбатова обратила внимание на связь «Вечера в Политехническом» с основными темами фильма [7]. Думается, что соотношение части и целого в «Заставе Ильича» сложнее и противоречивее. Идеальное пространство «Политехнического» одновременно и сопоставлено с реальным пространством, и противопоставлено ему. Важно, что прозвучавшие стихи образуют текстовое единство: «В сущности, мы имеем дело с гипертекстом, возникающим, собирающимся на наших глазах из абсолютно самостоятельных и “не подозревающих о существовании друг друга” текстов поэтических» [7]. Не претендуя на всеохватность решения вопроса, выделим основные смысловые линии этого гипертекста.

Едва ли не центральная тема поэтического вечера — преобразование мира: поэты декларируют мысль о рождении новой реальности. Символичен в этой связи «Пожар в Архитектурном» Андрея Вознесенского. Огонь предстает у Вознесенского как очистительная стихия:

Все выгорело начисто.
Милиции полно.
Всё — кончено!
Всё — начато!
Айда в кино!

Поэзия шестидесятников призвана выявить высокий смысл в самых обыденных вещах, например, в стихотворении Е. Евтушенко «Москва-товарная»:

Состав с арбузами
пришел из Астрахани!
Его встречают
чуть ли не с астрами!
Студенты — грузчики
такие страстные!
Летают в воздухе
арбузы страшные...

«Вечер в Политехническом» нес то идеальное соотношение между Словом и миром, поиском которого проникнута вся русская словесность. Это точка абсолютного равновесия, место, в котором поэзии возвращалась ее исконная функция — способность к прямому воздействию на реальность.

«Громкая» поэзия 1960-х антропоцентрична по своей сути, личность неизменно занимает в ней центральное положение:

Я не верю, что эти винтики
На плечах нашу Землю держат.
Посередине 20 века
Облетают ржавые символы.
Будьте счастливы, человеки,
Люди умные, люди сильные!
(*Р. Рождественский*)

Эпоха оттепели задавала новую точку отсчета на шкале истории. Новое время мыслилось как время вечной молодости

сти, перед нами едва ли не самая значительная попытка в истории русской культуры отменить законы энтропии:

Как пахнут ночи! Мокрым камнем, пристанью,
пыльцой цветочной, мятою, песком...
Мы молоды. Мы смотрим строго, пристально,
мы любим спорить и ходить пешком...

(Р. Казакова)

Кровь нисколько не отстучала,
Я с течением лет узнал
Утверждающее начало,
Отрицающее финал.

(М. Светлов)

Важно, что поэты-шестидесятники возвращали к жизни отнятую предшествующим историческим периодом веру в справедливость мироустройства. «Дуэль» Бэллы Ахмадуллиной по времени исполнения занимает в «Вечере» самое большое место. Главное в нем — преодоление случайности истории (гибель Пушкина и Лермонтова) и выявление Высшего порядка, в основании которого лежит несомненное торжество истины:

Для их спасения — навечно
Порядок этот утвержден,
И торжествующий невежда
Приговорен и осужден.

Жизнеутверждающий пафос «Вечера» противоположен атмосфере крайней неопределенности, которая пронизывает фильм. По своей смысловой структуре «Застава Ильича» соотносится с жанром романа-становления: это фильм о взрослении, о выходе послевоенного поколения за порог 20-летия. Не находя себе опоры в истории, герои пытаются обрести опору в культуре. По мнению Е. Марголита, внутренним сюжетом фильма является выход за пределы исторического времени

во время культуры. Однако анализ авторской точки зрения позволяет говорить о том, что пространство культуры тоже заведомо утопично. Характерно, что идеальное пространство «Политехнического» замкнуто, оно не имеет выходов в мир, простирающийся за его пределами.

Таким образом, в «Заставе Ильича» человеческая личность пребывает между двух утопий — идеологической и культурной. В результате зритель соприкасается с промежуточной реальностью, лежащей по ту сторону каких бы то ни было предопределений, — самой *жизнью*. Выход в чистую жизнь был уже намечен в не-прозвучавшем стихе «Осени». «Корабль» поэта *плывет* за пределы текста — в пространство абсолютной свободы, еще не стесненное никаким Словом. На этот внутренний сюжет фильма, но в ином смысловом контексте, впервые обратил внимание О. Ковалов: «Это извечное противостояние трепетной реальности и мира возвышенных абстракций является истинным сюжетом ленты, рождая такое драматическое напряжение в самых вроде бы лирических кадрах “Заставы” и наполняя их тревогой, рождающейся вроде бы из ничего» [5]. Открытие реальности, располагающейся вне мифа, делает «Заставу Ильича» одним из самых значительных достижений отечественного кинематографа.

Наконец, отдельно скажем о выступлениях поэтов-фронтовиков. Все прозвучавшие военные стихотворения объединены идеей священной жертвы, приносимой во имя непрерывности жизни:

Разрыв-травой, травую-повиликой
Мы прорастем по горькой,
По великой,
По нашей кровью политой земле...

(П. Коган)

Тема искупительной смерти особенно рельефна в стихотворении Михаила Дудина «Соловьи», которое не входит

в «Заставу Ильича», но занимает центральное место во втором варианте фильма «Мне двадцать лет». Гибель героя («Он не дожил, не долюбил, не допил, / Не доучился, книг не дочитал») всецело оправдана будущим:

Пусть даже так. Потом родятся дети
Для подвигов, для песен, для любви.
Пусть их разбудят рано на рассвете
Томительные наши соловьи.

Пусть им навстречу солнце зноем брызнет,
И облака потянутся гуртом.
Я славлю смерть во имя нашей жизни.
О мертвых мы поговорим потом.

Подобные тексты были неотъемлемой частью «военной риторики», которая в свою очередь формировала советскую идеологию. В «Заставе Ильича» звучит тревожная мысль о том, что трагический опыт военного поколения не способен что-либо прояснить в сегодняшнем дне. Как это часто бывало в русской истории, «отцы» и «дети» оказались пленниками разных времен. В 1960-е идея искупительной жертвы уже не была так актуальна, как прежде. Наступило время, когда от человека впервые за многие годы потребовалось умение жить, а не погибать. Оказалось, что погибнуть во имя великой идеи проще, нежели жить без нее. «Я все равно паду на той, на той далекой, на гражданской, / И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной», — в заключительных строчках «Сентиментального марша» Булата Окуджавы сказала трагедия поколения, вынужденного искать идеал не в настоящем и будущем, а в далеком, уже мифологизированном прошлом.

Поэтическую идиллию «Вечера в Политехническом» разрушает и фигура Бориса Слуцкого, являющаяся едва ли не ключевой. В отличие от других поэтов, читающих собственные стихи, Слуцкий произносит речь от лица погибших (М. Кульчицкого

и П. Когана) и напрямую обращается к аудитории. Важно, что поэт не читает своих стихов, они оказываются за пределами «Вечера». Видение войны у Слуцкого не совпадало с точкой зрения большинства поэтов-современников. Вряд ли могли прозвучать со сцены Политехнического такие, например, стихи, опубликованные ко времени создания фильма и хорошо известные зрителю:

Когда мы вернулись с войны,
я понял, что мы не нужны.

Захлебываясь от ностальгии,
от несовершенной вины,
я понял: иные, другие,
совсем не такие нужны [10. С. 148].

Мы уже говорили о том, какое значение в фильме Марлена Хуциева занимают «отсутствующие структуры». «Застава Ильича» — фильм, скрывающий множество судеб, в том числе и судьбу Слуцкого. Трагическое мировосприятие не позволило ему вписаться в авангард советской поэзии. Сущность поэзии Слуцкого точно определяет Лев Аннинский: «Бытие на прицеле небытия» [1; 333]. Ему вторит Дмитрий Быков: «Вселенная Слуцкого есть сплошной дисгармоничный хаос» [2; 246]. Но дело даже не в этом очевидном несовпадении поэта и эпохи — явлении скорее типичном, нежели исключительном. Важно другое. Слуцкий так и не смог изжить ужаса войны. Как известно, поэт не печатал стихи, написанные им во время войны, пытался оставить страшный опыт в прошлом. Тем не менее, «Кельнскую яму» Слуцкий опубликовал, и это был акт гражданского мужества. Гибель «семидесяти тысяч пленных» не находила оправдания, идея искупительной жертвы была чужда поэту. Даже в стихотворении, посвященном великой Победе («В шесть часов утра после победы»), звучит все та же апокалипсическая тема:

Победу я отпраздновал вчера.
И вот сегодня, в шесть часов утра
После победы и всего почета —
Пылает солнце, не жалея сил.
Над сорока миллионами могил
Восходит солнце,
не знающее счета [10; 169].

Известный европейский философ Т. Адорно говорил о невозможности писать стихи после Освенцима. После «Кельнской ямы» Слуцкий продолжал писать стихи, но жить уже не мог. Дальнейшее существование стало постсуществованием. Ко времени создания фильма именно со Слуцким уже случилось то, что Г. Медведева — вдова Д. Самойлова — назвала «обвалом веры»: «Обвал веры у Слуцкого оказался смертельным. Он нашел своеобразную форму покаянного иночества: его уход от мира похож на обет молчания. Не только творческого молчания — вообще молчания» [13].

Таким образом, не-прозвучавшие стихи входят в структуру фильма наряду с прозвучавшими. То чувство тревоги, которое оставляет «Застава Ильича» у зрителя, связано в большей степени с тем, что расположено за рамками фильма. Зрителю необходимо пройти путь не только с героями фильма, но и освоить тот духовный опыт, который открывается поэзией. Благодаря подключению поэтического плана в «Заставе Ильича» возникает напряженное противостояние таких полюсов, как утверждение и отрицание, вера и безверие, обретение смысла и его утрата.

И последнее. Разговор в «Заставе Ильича» переведен в бытийственную сферу. Объектом рассмотрения в фильме Хуциева оказывается человек, находящийся перед руинами мифа. Миф, какие бы формы он ни принимал (в том числе идеологические), есть важнейшая форма противостояния времени. За пределами мифологически оформленной реальности располагается только одна сфера — сфера чистого вре-

мени. Экзистенциальный драматизм получит свое разрешение в «Июльском дожде» (1967) — фильме, где образы времени вырвутся на первый план, а «дождь» и «часы» станут его основными героями [4]. Но именно в «Заставе Ильича» впервые в рамках отечественного кинематографа возник образ реальности-времени, расположенной по ту сторону Слова, — стихийной и не ограниченной в своих правах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты : в 2 кн. М. : ПРОЗАИК, 2009. Кн. 2.
2. Быков Д. Советская литература. Краткий курс. М. : ПРОЗАИК, 2012.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л. : Сов. писатель, 1971.
4. Друбек-Майер Н. Кино, часы и дождь. К предыстории образов-времени Делеза // Киноведческие записки. 2011. № 98. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/241-256.pdf>
5. Ковалов О. Четвертый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста // Искусство кино. 2008. № 11. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kinoart.ru/ru/archive/2008/11/n11-article16>
6. Козлов Л. Присутствие Пушкина // Козлов Л. Произведение во времени : Статьи. Исследования. Беседы. М. : Эйзенштейн-центр, 2005. С. 413–415.
7. Курбагова К. Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Киноведческие записки. 2004. № 68. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/10/>
8. Лейдерман Н., Липовецкий М. Русская литература XX века (1950–1990) : в 2 т. М. : Академия, 2008. Т. 1.
9. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2012.
10. Слуцкий Б. Стихотворения. М. : Худож. лит., 1989. (Б-ка сов. поэзии).
11. Смирнов И. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб. : Петрополис, 2009.

12. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М. : Высш. шк., 1993. С. 23–109.
13. Фаликов И. Пусть будет // Вопросы литературы. 2006. № 5. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/5/sl11.html>
14. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М. : Искусство, 1992.
15. Шпаликов Г. Я жил как жил. М. : ЗебраЕ, 2013.
16. Ямпольский М. Второй план в советском кино // Сеанс. 2012. № 51/52. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://seance.ru/n/6/konec-sankt-peterburga/background-characters/>

Чеховские мотивы в «Июльском дожде» Марлена Хуциева

Перед какой безвестною зимой
Каких еще невзгод и потрясений...

А. Твардовский

Все возрастающий интерес к культуре 1960-х годов обусловлен типологическим сходством оттепельной эпохи с процессами, происходящими в современном мире: свобода слова, обретенная интеллигенцией в конце 1980-х – начале 1990-х годов, на рубеже тысячелетий вновь уступила место «слову с оглядкой», а вера в возможность построения демократического государства в очередной раз сменилась горьким разочарованием.

«Застава Ильича» и «Июльский дождь» Марлена Хуциева — своеобразная диалогия о поколении людей, возвращенных оттепелью и вынужденных ощутить холод окружающего мира. Как известно, в 1964 году «Застава Ильича» не была принята властью: высказывание Н. С. Хрущева в адрес фильма предопределило его трудную кинематографическую судьбу. С «Июльским дождем» дело обстояло сложнее. Эта картина подверглась критике прежде всего со стороны кинематографического сообщества, не принявшего его повторности по отношению к предшествующему фильму*. Однако с течением времени стало ясно, что многочисленные отсылки к «Заставе Ильича» были осознанной авторской стратегией Хуциева. «Застава Ильича» и «Июльский дождь» — это кинотексты-двойчатки, неразрывно связанные между собой.

* Одним из главных оппонентов хуциевского фильма был Р. Юрнев, написавших открытое письмо режиссеру.

Сегодня художественный феномен М. Хуциева требует не только киноведческого, но и литературоведческого изучения. Белла Ахмадулина назвала Марлена Хуциева «пушкинским человеком», имея в виду не только картину «Бесконечность» (1991), но и внутреннюю ориентацию творчества режиссера на пушкинскую традицию. Вместе с тем «Июльский дождь» Марлена Хуциева — один из самых пронзительных *чеховских* фильмов. Связь с миром А. П. Чехова обнаруживается прежде всего на уровне построения конфликта, точнее — его кажущегося отсутствия*. Удивляет, что до настоящего времени кинокритики не обратили внимания на очевидную близость этого фильма поэтике поздней чеховской прозы и драматургии. Тем более что сам режиссер неоднократно указывал на это: «Принцип его [Чехова] драматургии мне близок. Меня всегда привлекала некоторая размытость действия. Еще в дипломной работе я снимал сцены, в которых вроде бы ничего особенного не происходит, — идет комсомольское собрание, пришла повестка, провожают в армию. Меня всегда привлекали среда, настроение. Во всех моих фильмах есть в этом смысле что-то общее, как мне кажется»** [11]. Знаменательно, что замысел последнего фильма режиссера («Невечерняя») связан с жизнью Чехова. Смена пушкинской парадигмы на чеховскую

* Отсутствие конфликта было поставлено в вину режиссеру сразу же после выхода «Июльского дождя»: «Я понял, что Вы отказались от явного конфликта, от прямых драматических столкновений героев. <...> Так чем же заполнен этот, так долго тянувшийся фильм, если его основные герои ни сделать ничего не сумели, ни даже выяснить своих отношений не могли?» [13].

** Внимание не к внешнему событию, а к настроению — общая черта кинематографа шестидесятников. Приведем высказывание Михаила Калика, во многом сходное с хуциевским: «Кинофильм — это не сюжет, конечно, это образы, человеческие образы, но это еще нечто, что нельзя выразить словами. Вот этот воздух кино. Именно кино и музыка — две родственные сферы, хотя одно есть пластика, а другое — звук. Но это родственные сферы, ибо они передают некий смысл, некую экзистенцию о времени и человеке» [4, 487].

показательна: она объясняет не только эволюцию авторских взглядов Хуциева, но и развитие отечественного кинематографа 1960–1970-х годов.

Чеховский код эксплицирован в «Июльском дожде». Важнейший для понимания замысла картины разговор *Лены с матерью* ведется на фоне радиозаписи спектакля «Три сестры». Если на протяжении всего предшествующего сюжета героини картины не обращали внимания на говорящий транзистор, то в данной сцене *мать* слушает спектакль и вспоминает о его посещении. Голоса чеховских героев то приближаются, то почти исчезают: слышен голос Чебутыкина, принесшего весть о гибели Тузенбаха; различимы слова Маши («О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...»); наконец, сквозь шум эфира пробиваются последние слова Ольги («Если бы знать, если бы знать!»). Драматизм чеховского финала ведет к переосмыслению диалога *матери и дочери*. За внешними необязательными фразами скрывается внутреннее понимание, что жизнь не складывается и, быть может, не сложится никогда... Таким образом, Хуциев возвращает в русскую культуру «чеховскую ситуацию» — из разряда онтологических. Человек Чехова метафизически не сбывался в мире, и эта принципиальная невоплощенность субъекта в бытии пересекается с общим настроением «Июльского дождя».

Отсылка к постановке «Трех сестер» значима еще в одном аспекте. Этот спектакль стал одной из легенд Художественного театра. Собрав звездный состав актеров (Н. Хмелев, К. Еланская, А. Тарасова и др.), В. И. Немирович-Данченко предложил принципиально новое видение пьесы, акцентировав ее интонационный строй. Особенно поразила современников интерпретация образа Тузенбаха в исполнении Николая Хмелева*. Важно, что *мать* говорит о предвоенном спектакле 1940

* Николай Хмелев выстраивал свой рисунок роли на игре интонацией, что придавало звучащим репликам дополнительную смысловую

года, в то время как зритель слышит фрагменты постановки 1947 года, где роль Тузенбаха играл П. Массальский. Ко времени записи спектакля Хмелева не было в живых (прославленный актер умер внезапно, прямо на сцене, во время репетиции). В 1943 году ушел из жизни и Немирович-Данченко... За воспоминаниями *матери* — не только ностальгия о молодости, но и не отпускающая боль, связанная с неожиданной кончиной *отца Лены*. Но об этом *мать* ничего не говорит*.

Новаторство Чехова заключалось в том, что высказыванию придается не свойственная ему функция: слово не совпадает с реальностью ситуации, скорее, уводит от нее, нежели

нагрузку. Смысл отдельных фраз рождался благодаря внутренним интонационным соответствиям, возникающим в ходе целого.

* На этот психологический сюжет накладывается еще один комплекс смыслов, связанный с именем Николая Хмелева. Одной из первых ролей актера, принесших ему заслуженную славу, была роль Алексея Турбина в спектакле «Дни Турбиных» 1926 года. По иронии судьбы эта роль привлекла внимание Сталина, и владыка человеческих судеб высказался о приснившихся ему «хмелевских усиках». Последней же ролью Хмелева стала роль Ивана Грозного в спектакле по пьесе А. Н. Толстого «Трудные годы» (1945). Пьеса «советского графа» была обращена к личности Ивана Грозного. Как известно, идеология сталинского времени полностью переосмыслила деяния Иоанна IV. Апология «первого русского прогрессивного царя» (С. Эйзенштейн) стала «общим местом» в советской культуре 1930–1940-х годов. В своей пьесе А. Н. Толстой прямо сформулировал логику, лежащую в основе власти: «Единодержавие — тяжелая шапка... Ломать надо много, по живому резать...». Н. Хмелеву не удалось довести свою роль до конца — он умер во время генеральной репетиции в костюме Ивана Грозного. Таким образом, творческая эволюция актера очерчена двумя знаковыми для эпохи образами — Алексей Турбин и Иван Грозный. За этой внешней эволюцией стояла и эволюция внутреннего. Актеру не удалось избежать трагических перипетий времени. В 1937 году он подписал коллективное письмо советской творческой интеллигенции с требованием расстрела Тухачевского и К^о. Все эти смыслы, безусловно, важны для Хуциева как художника, творящего на исходе оттепели в преддверии иных времен.

ведет к ней. Хуциев выстраивает диалог в чеховском ключе: смысл рассматриваемого эпизода располагается за пределами произнесенных слов. Отрыв слова от своего исходного значения становится структурным принципом поздней чеховской драматургии.

На наш взгляд, драма «Три сестры» определяет смысловое движение не только рассмотренного выше эпизода, но и картины в целом. Обращает на себя внимание общность эмоциональной палитры чеховской драмы и хуциевского фильма. Одним из значимых мотивов в «Трех сестрах» — мотив холода. Пьеса начинается с упоминания весны («...в Москве уже всё в цвету, тепло, всё залито солнцем» [12, т. 7, 247]), а заканчивается ожиданием зимы («Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом...» [там же, 311]). Своего абсолюта низкие температуры достигают в репликах Ферапонта: «Сейчас швейцар из казенной палаты сказывал... Будто, говорит, зимой в Петербурге мороз был в двести градусов <...> Две тысячи людей померзло будто. Народ, говорит, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве — не упомяну» [там же, 305].

Несмотря на летнее название, «Июльский дождь» — самая холодная картина Хуциева: осенние эпизоды в фильме преобладают, герои кутаются в куртки и плащи, а зрителя не покидает ощущение холода. Интересно, что в характеристике Володи, данной ему Аликом, появляется слово «морозоустойчив». Кульминация «температурного сюжета» — это близкая к финалу сцена на пляже. Бессолнечное море холодно и неприступно, а безлюдность пляжа еще более усиливает тему разъединенности. Если в чеховскую Москву не едут, то в хуциевское море не входят. Обращаясь к «Заставе Ильича», Е. Марголит пронизательно писал, что «от начала к концу фильма пространство становится всё менее наполненным, появляется не ощущение, а, скорее, предощущение его разреженности» [6, 410]. Это наблюдение всецело применимо и к картине «Июльский дождь». Заключительное объяснение героев происходит на фоне видимого из окна снежного пейзажа, и этот лежащий на крышах до-

мов снег красноречиво говорит не только о «замороженности» чувств, но и о конце оттепели*.

«Закон вычитания» всецело определял настроение чеховской пьесы. Характерно, что именно в «Трех сестрах» драматург развертывает тему ухода (вспомним символический завет Чебутыкина, данный им Андрею: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше»** [12, т. 7, 302]). Чеховские «уходы» неразрывно связаны с темой времени: «...а время идет, и всё кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь всё дальше и дальше, в какую-то пропасть» [12, т. 7, 291]. Хуциев не случайно «цитирует» финал «Трех сестер», где слова «уход» и «смерть» взаимозаменяемы: «Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда...». В отраженном виде эти мотивы дважды варьируются в песнях Булата Окуджавы и Юрия Визбара:

Всегда мы уходим,
когда над землею бушует весна.
И шагом неверным
по лестничке шаткой (спасения нет)...
Лишь белые вербы,
как белые сестры, глядят тебе вслед.

* Интересно заметить, что со второй половины 1960-х годов мотив снега — один из ведущих в советском кинематографе. С одной стороны, «снежные пейзажи» были осознанным режиссерским выбором («Неотправленное письмо» М. Калатозова), с другой — обращение к этому мотиву характеризуются некоторой «случайностью», как, например, в фильме К. Муратовой «Короткие встречи». Вот показательный диалог муратовских героинь: «— У нас снег. — У нас тоже снег. — А у нас красивый. — У нас тоже красивый».

Частота обращения к мотиву *снега* подчеркивает трансформацию весенне-летней семантики в осенне-зимнюю.

** Этим советом не воспользуется герой пьесы, но чеховское «ружье выстрелит» в реальности. В 1908 году навсегда покинет Ясную поляну Лев Николаевич Толстой.

Лишь белые вербы,
как белые сестры, глядят тебе вслед* [8, 220].

Скрипят под ногами ступени,
Мол, прожил — и всё стороной.
Скрипят под ногами ступени,
И годы висят за спиной**.

Знаменитые проходы героев в «Заставе Ильича» обернулись уходами в «Июльском дожде», ставшем одним из самых пронзительных советских фильмов о времени человеческой жизни. Показательно, что камера с первых кадров фиксирует свой взгляд на «временных объектах»: идущая сквозь толпу героя мелком смотрит на ручные часы, затем проходит мимо магазина «Часы», наконец, пережидает дождь около рекламы часов. Этот подчеркнуто символический видеоряд сопровождается слышимым из транзистора голосом диктора, сообщаящим точное время в прямом эфире. Знаменитые «бесцельные проходы» хуциевских героев призваны запечатлеть «чистое время» — ухватить движение мира вне субъективности человеческого взгляда***.

* Творчество Булата Окуджавы отмечено присутствием «чеховского следа» (это не только знаменитая песня «Антон Палыч Чехов однажды заметил...», но и вся сумма открытых и скрытых чеховских реминисценций). Окуджава близок Хуциеву тяготением к пушкинско-чеховской традиции в русской культуре.

** Приведем окончательный (печатный) вариант этих же строк:

По этим истертым ступеням,
По горю, разлукам, слезам
Идем, схоронив нетерпенье
В промытых ветрами глазах [2, 61].

Нетрудно заметить, что в словах, прозвучавших в фильме, в значительной степени усилена тема времени.

*** Впоследствии подобное понимание времени ляжет в основание теоретических разработок и практического кинематографа А. Тарковского: «Время, которое подчинено движению, — это время, которое под-

Осмысление времени у Хуциева связано и с переосмыслением категории будущего. В «Июльском дожде» тревожным оказывался не столько настоящий мир, сколько тот образ зыбкой реальности, который возникал вслед за различимыми словами чеховской Ольги: «О если бы знать, если бы знать!» [12, т. 7, 311]. В фильме разрушен основополагающий для советской эпохи миф о поступательном движении человеческой жизни. Как известно, советская идеология уходила от настоящего, делая его «невидимым» и «неразличимым». Взгляд власти был неизменно обращен в идеальное (прогнозируемое) будущее, и именно этот механизм обеспечивал ее относительную устойчивость. В «Июльском дожде» будущее уже ничего не обещает, и даже завершающая фильм встреча ветеранов у Большого театра уводит зрителя скорее в прошлое, нежели в будущее.

Влияние чеховской драматургии особенно проявлено на коммуникативном уровне. «Лучшие моменты в фильме — паузы», — пронципательно писали критики после выхода картины. Однако поначалу многочисленные паузы не были восприняты как конструктивный элемент. Подлинный смысл происходящих в фильме событий расположен за пределами слов. Причины, породившие утрату доверия к прямому высказыванию, были идеологическими. К середине 1960-х годов стало очевидно, что эпохальным чаяниям не суждено сбыться. В советском кинематографе тенденция к аннулированию слова была намечена А. Тарковским еще в «Андрее Рублеве»: данный героем обет молчания символизировал разрыв с неподлинной в своей основе реальностью. Обращение к историческому про-

чинено повествованию, время, которое отмеряется движением сюжета. И вдруг Тарковский говорит, что его больше всего интересует фиксация чистого времени. Камера может перестать следить за сюжетом и начать следить за движением воды, как это часто бывает в фильмах Тарковского, или движением ветра в траве, или движением огня. Так чистая абсолютная феноменальность этого мира становится доступна человеку» [14].

шлону в фильме Тарковского отчасти снимало вопрос о настоящем.

В «Июльском дожде» дана ситуация распада смысла в современном зрителю мире. «Мне надоел этот всеобщий трёп, где слова ничего не значат», — с тоской произносит Лена. Драматизм хуциевской картины связан не столько с любовным сюжетом, сколько с обесмысливанием привычных слов и форм жизни. «*Не верьте погоде, / когда затяжные дожди она льет, / Не верьте пехоте /, когда она бравые песни поет, / Не верьте, не верьте, / когда по садам закричат соловьи*» [8, 220], — слова из песни Булата Окуджавы обнажают исходную интенцию художественного мира Хуциева. Чем ближе к финалу, тем более откровенно звучит тема неподлинного слова. Именно поэтому решающее объяснение героев обращается тем, что Лена не в состоянии подобрать верные слова: «Мне страшно, Володя... Я, наверное, никогда никому не сумею объяснить, почему, несмотря на все твои прекрасные качества, я не пойду за тебя замуж».

Трансформация коммуникативного плана неизбежно влекла за собой актуализацию визуального плана. При этом зрительные образы обретали самостоятельное бытие и не соотносились ни со звучащей речью, ни с музыкой. «Почему бесцельное блуждание аппарата по московским улицам сопровождается мелодией Баха?» [13] — задавал вопрос Р. Юренев. На этот аспект обратил внимание и Л. Аннинский: «...дисгармония изображения и музыки. Торжественный марш Бизе не вяжется с этой спешащей толпой. Она не вяжется с ним. Музыка сама по себе» [1]. Смысл хуциевского эксперимента проясняется только сегодня. Внутренний механизм кинематографического языка Хуциева точно поняла И. Изволова: «Зрительный образ отрывается от предмета. Нечто подобное происходит и со словом. Это не метафора и не эзопов язык, а именно разрыв слова со значением» [5, 168]. При этом дискредитация слова в «Июльском дожде» обернулась окончательной победой ико-

нического языка. Искомые зрителем смыслы располагаются за пределами слова — в плоскости изображения.

В «Июльском дожде» героиня мучительно ищет смысл, не приемля условности форм. Хуциев ставит под сомнение значимое для шестидесятников пространство культуры. Сопоставление «Июльского дождя» с «Заставой Ильича» позволяет обнаружить эволюцию авторской идеи. Если в «Заставе Ильича» пространство культуры было заведомо спасительным, то в «Июльском дожде» оно обнаруживает свою принципиальную ущербность. Символично, что Лена работает в типографии, где огромные станки воспроизводят оттиски великих живописных полотен. Напомним: в предшествующем фильме героини посещали Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, и камера запечатлевала подлинные картины. Живые голоса поэтов в Политехническом («Застава Ильича») уступают место звукам, раздающимся из транзистора («Июльский дождь»). Иными словами, зритель всякий раз имеет дело с вторичностью артефактов.

Один из самых ярких примеров вторичности культурного пространства — эпизод, в котором Лена с Володей идут вдоль длинного забора. Бросаются в глаза двенадцать афиш с названиями фильмов: «Пароль» (1967), «Мсье Жак и другие» (1964), «Погоня» (1962), «Вниманию граждан и организаций» (1965), «Заговор послов» (1965), «Загородный пассажир» (1959), «Акваланги на дне» (1965), «Простите, вас ожидает смерть» (1965), «Совесть» (1965), «Чужое имя» (1966), «Летние рассказы» (1958), «Петух» (1965). Имена режиссеров Р. Василевско-го, В. Исакова, Н. Розанцева, Е. Шерстобитова, К. Мгеладзе, Х. Агаханова, Н. Зелеранского и пр. составляют явно не первый ряд советского кинематографа. Чтобы обнажить смысловой механизм данного «видеоряда», назовем 12 фильмов, которые могли бы быть тогда на афишах: «Иваново детство» А. Тарковского (1962), «Я шагаю по Москве» Г. Данелии (1963), «Тени забытых предков» С. Параджанова (1964), «Живет такой парень» В. Шукшина (1964), «До свидания, мальчики» М. Ка-

лика (1964), «Гамлет» Г. Козинцева (1964), «Первый учитель» А. Кончаловского (1965), «Никто не хотел умирать» В. Жалаквявичюса (1965), «Берегись автомобиля» Э. Рязанова (1966), «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» Л. Гайдая (1966), «Крылья» Л. Шепитько (1966), «Айболит-66» Р. Быкова (1966). Это далеко не полный перечень подлинных киношедевров, появившихся в те годы. Если учитывать, что советское кино именно 1960-х годов достигло мировых высот, то в афишном ряду фильма видится определенная режиссерская стратегия. Первичная функция этих афиш — отражение не реального историко-культурного процесса (как это было в «Заставе Ильича»*), а внутреннего состояния героев — той абсолютной пустоты, которая их заполняет**.

Противопоставление истинного и ложного проходит через всю картину Марлена Хуциева, и здесь режиссер вновь вплотную приближается к чеховским откровениям. В «Трех сестрах» героини так же остро ощущали нехватку смысла: «Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?» [12, т. 7, 272]. На протяжении всей пьесы Чебутыкин настойчиво повторяет мысль о неподлинности человеческого бытия: «...может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать» [12, т. 7, 285]; «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» [12, т. 7, 287]; «Это только кажется... Нас нет, ничего нет на све-

* Афиши в «Заставе Ильича» запечатлевали наиболее значимые факты культурной жизни начала 1960-х гг.

** Этот прием характерен для прозы позднего Чехова. В рассказе «Невеста» взгляд автора настойчиво падает на «пошлую» картину, висящую в новой квартире жениха Нади: «На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского» [12, т. 6, 456]. Проблематика хуциевского фильма вообще чрезвычайно близка к последнему чеховскому рассказу.

те, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно!» [12, т. 7, 301]. Москва, к которой отчаянно тянутся сестры, — это прежде всего пространство смысла, но оно расположено за пределами мира, данного героям. Та же невозможность дотянуться до «своего» мира и «своего» смысла прослеживается и в «Июльском дожде». Вот один их характерных диалогов Лены и Алика:

- А где ваша гитара? Надеюсь, вы ей еще верны?
- Гитара в машине. Она не моя. Машина, впрочем, тоже.
- Что же тогда свое, Алик?

(Вряд ли нужно уточнять, что последний вопрос героини остается без ответа.)

В предшествующей работе [3] мы уже писали, что, начиная с «Заставы Ильича», главным в творчестве Хуциева становится изображение человека на руинах мифа. Основная функция любого, в том числе идеологического, мифа — конденсация и воспроизводство смысла. В финале «Июльского дождя» режиссер совершает отчаянную попытку ухватиться за ускользающий миф. Обращение к теме Великой Отечественной войны — не столько дань памяти ветеранам, сколько ясное осознание, что победа советского народа в этой войне способна удерживать пространство смысла. Лена не случайно оказывается среди этой толпы в момент внутреннего кризиса — несмотря на обособленность, хуциевский человек нуждается в своей слитности с миром. Наверно, наиболее точно это эпохальное чувство сформулировал Борис Пастернак:

Мне к людям хочется, в толпу,
В их утреннее оживленье.
.....
Я чувствую за них за всех,
Как будто побывал в их шкуре,
Я таю сам, как тает снег,
Я сам, как утро, брови хмурю [9, 532–533].

Драматизм ситуации конца 1960-х гг. связан с тем, что мир как целое все более обнаруживал свою неподлинную основу, и слияние с «толпой» неизбежно приводило к разрушению человеческой личности. Именно поэтому режиссер не столько сливает своих героев с толпой, сколько растворяет их в эстетическом пространстве. Поэтически преображенная камерой, Москва конца 1960-х становится подлинным произведением искусства. Человеческие судьбы рушатся, но сам мир отмечен неизменным присутствием высшего смысла. Пространство вытесняет героев, отстаивая право на свою суверенность и непричастность человеческому взгляду.

И здесь обнаруживается известная двойственность авторской позиции: с одной стороны, Хуциев говорит о девальвации и вторичности культуры, с другой — самим фактом создания «поэтического кинематографа» утверждает непреходящую ценность искусства как инструмента преображения мира. Не случайно *скрытый* взгляд камеры (взгляд художника) *открыто* заявлен в начале фильма. Идущая вместе с утренней толпой Лена несколько раз оглядывается и смотрит прямо в камеру, словно чувствуя ее присутствие. Исследователи уже не раз писали о той свободе, которую приобрел визуальный план в кинематографе шестидесятников. Однако нарочитая случайность движения камеры* в «Июльском дожде» обманчива: чем ближе к финалу, тем отчетливее ощущается организованность кадра. Хуциев уловил движение эпохи — взгляд художника уходил от обретенной свободы, признавал жесткую

* О принципах оттепельного кинематографа см. замечание С. Ямпольского: «Но главное, что возникает, это открытость миру феноменов, миру фактур, цветов, звуков и так далее, которые начинают приобретать самостоятельную ценность. То, что в нарративном кино не имело никакого значения, так как не обслуживало сюжет. Помните знаменитое высказывание Чехова о том, что если в первом акте на стене висит ружье, оно должно обязательно выстрелить? Вдруг появляется много таких ружей, которые не стреляют» [14].

иерархию мира. Чем ближе к финалу, тем более выдержана намеренная композиция кадра.

И последнее. В фильме Марлена Хуциева стрелки часов всегда отмечают «половинчатое» время — мир словно замирает в промежуточном состоянии. Культура чутко уловила «замирание» мира накануне очередного исторического излома:

Перед какой безвестною зимой
Каких еще тревог и потрясений
Так свеж и ясен этот мир осенний,
Так сладок каждый вдох и выдох мой? [10, 146].

В неуловимой атмосфере «Июльского дождя» уже присутствует судебный процесс над Ю. Даниэлем и А. Синявским, уже различим приходящий на встречу 1968 год...

С 1970-х гг. возьмет начало чеховский кинематограф — это «Дядя Ваня» А. Кончаловского, «Чайка» Ю. Карасика, «Моя жизнь» Г. Никулина и В. Соколова, «Плохой хороший человек» И. Хейфица, «Смешные люди!» М. Швейцера, «Степь» С. Бондарчука, «Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова и др. Вплоть до перестроечного времени советская эпоха обретет чеховское измерение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Мысли вослед фильму // Энциклопедия отечественного кино : [Электрон. ресурс]. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=2585
2. Визбор Ю. «Я сердце оставил в синих горах». М. : Физкультура и спорт, 1988.
3. Зверева Т. В. «Не-прозвучавшее»: принципы функционирования поэтического текста в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» // Кормановские чтения. Ижевск, 2014. Вып. 13. С. 282–296.

4. Из беседы Веры Таривердиевой с Михаилом Каликом 2 января 1997 г. // Таривердиев М. Л. Я просто живу. М. : Вагриус, 1997.
5. Изволова И. Другое пространство // Кинематограф оттепели. Книга первая. М., 1996.
6. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2012.
7. Михалкович В. Избранные российские киносы. М. : Аграф, 2006.
8. Окуджава Б. Стихотворения. СПб. : Академический проспект, 2001. (Б-ка поэта).
9. Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. М. : Худож. лит., 1990. Т. 3.
10. Твардовский А. Стихотворения. Поэмы. М. : Дрофа, 2012.
11. Хуциев М. «Серьезного разговора на улице не услышишь» // Портал «Культура»: [Электрон. ресурс]. URL: http://kultura-portal.ru/tree_new/cultraper/article.jsp?number=606&rubric_id=208
12. Чехов А. П. Собр. соч. : в 8 т. М. : Правда, 1970.
13. Юренев Р. Если говорить откровенно : открытое письмо кинорежиссеру М. Хуциеву // КиноКадры.Ру : [Электрон. ресурс]. URL: http://www.kinokadry.com/ussr_sinema/p2_articleid/239
14. Ямпольский М. Образ человека и киноязык // Журнал «Сеанс» : [Электрон. ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/image-of-human/>

**«Осень в дубовых лесах» Ю. Казакова
сквозь призму кинематографического взгляда**

Рассказ «Осень в дубовых лесах» занимает особое место в творчестве Юрия Казакова — не случайно сам писатель придавал ему большое значение. Вынашивая замысел о романе, Казаков хотел закончить его именно этим рассказом (в письме Константину Паустовскому говорится о желании создать роман из «Северного дневника»: «...прошпиговать все это еще своими рассказами — “Манькой”, “Никишкиными тайнами”, “Поморкой” — и кончить весь этот, с позволения сказать роман, “Осенью в дубовых лесах”» [5, 108]). Название именно этого рассказа стало названием авторского сборника — единственной книги, вышедшей при жизни писателя дважды (в 1961 и 1969 годах) и неоднократно переизданной уже после смерти. Фильм Михаила Калика «Любить», один из эпизодов которого снят по данному рассказу, также имеет исключительное значение не только для творчества режиссера, но и для отечественного кинематографа в целом. Что привлекло опального режиссера к рассказу советского писателя, пытающегося жить в советской системе, но в конечном итоге «сорвавшего голос»? Напомним, что одно из лучших стихотворений Е. Евтушенко «Долгие крики» было посвящено именно Юрию Казакову:

Что ж ты, оратор, что ж ты, пророк?
Ты растерялся, промок и продрог.
Кончились пули. Сорван твой голос.
Дождь заливает твой костерок [3, 48].

В настоящей статье речь пойдет не столько об очевидной генетической связи (как бы далеко ни ушел М. Калик в осмыслении казаковского рассказа, третья новелла фильма «Любить»

неотделима от него), сколько о типологической общности двух произведений, ставших предзнаменованием кризиса оттепельной идеологии.

Оптимизм первой половины 1960-х был связан с верой в возможность идеального переустройства мира: «...“шестидесятники”, в сущности, восстанавливали первоначальный, идеальный смысл отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался исторической мечтой» [3, 122]. Проза Юрия Казакова изначально не вписывалась в эти эпохальные настроения, несмотря на то что сам писатель осмыслял себя исключительно в рамках советской идеологии. Происходящие в обществе перемены не разрушали представлений об устойчивости и неизблемости бытия. Напротив, рассказы Ю. Казакова в целом и «Осень в дубовых лесах» в частности пронизывает ощущение зыбкости мира и призрачности человеческой жизни: «Но я знал, что такое счастье, знал его переменчивость» [4, 280]; «...понял, как это непрочно все — какие-то мои планы счастливой жизни здесь вдвоем» [4, 282], «Я был счастлив, но мне и странно как-то было и боязно...» [4, 295]. Тема хрупкости счастья становится ведущей темой данного рассказа. Показательно, что именно в творчестве Ю. Казакова формируется «ночной текст» — герои писателя буквально выброшены за пределы обыденной дневной жизни. Слова «ночь», «темнота» образуют устойчивый мотивный комплекс, часто смыкаясь с образом «мировой пустоты», как, например, в рассказе «Легкая жизнь»: «Наверху, в глубоком пепельном небе, светятся бесконечные звезды, сияет, дымится Млечный Путь, а к северу — будто бездонный провал: нет звезд, и ничего нет, одна глухая черная пустота» [4, 335]. В «Осени в дубовых лесах» рассказчик восхищен ночной красотой мира — отсюда стремление запечатлеть все встречающиеся на пути подробности. Одновременно Казаков смещает антропологическую перспективу, характерную для советской литературы, — человек, привыкший побеждать природу, ощущает собственную малость перед ней: «Один ты

шуршишь сапогами, один ты освещен и на виду, все остальное, притаившись, молча созерцает тебя» [4, 280]. Взгляд героя неизменно упирается во тьму — неведомый мир, недоступный пониманию: «Аспидно-черной была эта ночь поздней осени...» [4, 280]. Рассказчику кажется, что в этой первозданной тьме он видит «ужасную пасть» зубатки, похожую на пасть тритона. Это сравнение переводит повествование в символический план: как известно, в системе человеческой культуры образы «зева» и «пасти» соотносятся с образами Хаоса. Не случайно к слову «зев» автор обратится еще раз при описании печи («огненный зев печи»). Именно эта окружающая героя тьма-Хаос ставит вопрос об особом статусе казаковской прозы в истории русской литературы 1960–1970-х годов. Казакова интересовал феномен природного человека, освобожденного от каких бы то ни было социальных ролей и масок. Само смещение художественного пространства к периферии — русскому Северу — означало знаковый уход от Центра, символизирующего идею упорядоченного и устойчивого мира. Социальная реальность почти полностью редуцирована автором; проблема человека решалась в природном, бытийственном аспекте. Оттепельная эпоха как бы открывала для себя новое измерение человеческой жизни и возвращалась к прерванной классической традиции. Характерно, что казаковский герой постепенно обретал статус странника [2, 212–217].

Вместе с тем «Осень в дубовых лесах» — это прежде всего рассказ о любви, о неоднозначных отношениях безымянных героев, пытающихся обрести счастье на окраине мира. На их принципиальную несводимость друг к другу уже давно обратила внимание критика. «Северянка», «поморка», рожденная в «золотую ночь», и маститый столичный писатель встречаются в «аспидно-черной» ночи, с самого начала осознавая обреченность отношений. Финал рассказа намекает на призрачность происходящего: «Мы шли тихо, молча, как в белом сне, в котором мы наконец были вместе» [4, 295]. Но даже эти мгновения счастья буквальным образом преображают

окружающий мир. Смысловой вектор «Осени в дубовых лесах» — от ночных образов к дневным («...мы вышли из дому. Даже больно на секунду стало — такой белый зимний свет ударил нам в глаза и так чист и резок был воздух» [4, 293–294]), от «странных угрожающих снов» — к «белому сну».

Именно этот рассказ Ю. Казакова привлек внимание делающего первые шаги в кинематографе Михаила Калика. На первый взгляд, имя вполне устроенного советского писателя и имя опального режиссера с очень непростой биографией несовместимы друг с другом. Однако в своем творчестве и Ю. Казаков и М. Калик решают схожие задачи, с разных сторон обнажают иллюзорность человеческих притязаний на власть над реальностью. Чувство неустроенности мира и одиночества человека пронизывает фильм «Любить». Режиссер рассказывает четыре истории, сюжетно не связанных друг с другом. Действие киноновелл происходит в различных местах (Москва — Петербург — Молдавия), в разное время года (зима — лето). Калик выбирает истории с непохожими друг на друга героями, обращаясь к очень разноплановому литературному материалу (Ион Друцэ, Авенир Зак и Исай Кузнецов, Юрий Казаков, В. Сапожников). Несводимость человеческой судьбы к канону, так или иначе пропагандируемому советской идеологией, — одна из важнейших установок фильма «Любить». Вставленные в картину цитаты из Псалтыри и документальные монологи отца Александра Меня выступают контрапунктом по отношению к собственно художественному ряду. Необычное построение фильма, в котором отсутствует единый событийный сюжет, разрушало негласную установку советского кинематографа на непрерывность дискурса. Четыре истории в какой-то мере восходят к структуре Евангелия, где человеческая история изображена с четырех разных точек зрения. Михаил Калик выявляет принципиальную невозможность единого взгляда на проблему любви. В его фильме жизнь как бы вырывается из рамок, демонстрируя свою несводимость к какому бы то ни было высказыванию. Разноголосица, множественность не-

слиянных голосов и сознаний (М. Бахтин), смешение документального и художественного дискурсов призваны не только разрушить идею жанровых границ, но и осмыслить любовь как великое таинство.

Симптоматично, что в центре всех четырех историй оказывается тема незаконной любви. В первой (самой бессобытийной новелле) героини невольно становятся свидетелями интимного разговора — записанного на пленку признания в любви. Женский голос упрекает невидимого собеседника в вынужденных расставаниях. Однако героиня не в силах противиться своему чувству и обвинение превращается в любовное заклинание. Так задается одна из важнейших тем фильма — неподвластность любви разуму, ее иррациональность. Во второй новелле рассказана история кондукторши Ани, вынужденной прервать беременность от любимого ею человека. Ее тоска по маленькому счастью настолько велика, что она готова оставить на ночлег только что встретившегося ей человека. Третья история — короткая встреча безымянных героев перед долгим расставанием. На протяжении всего этого эпизода мужчина и женщина безуспешно ищут место для уединения. Завершается тетралогия молдавскими кадрами, рисующими полную победу естественной природной жизни.

Обратимся к третьей новелле фильма, непосредственно связанной с «Осенью в дубовых лесах». В рассказе Ю. Казакова «московский эпизод» занимает второстепенное место, это лишь воспоминание героя о прошлом — неудачной встрече с «северянкой» в столице. Михаил Калик превращает небольшой фрагмент в самостоятельный текст. Его герои безуспешно бродят по столице в поисках пристанища и в конце концов расстанутся, так и не обретя друг друга. Симптоматично, что фильм Калика подхватывает тему бездомности, постепенно завладевающей оттепельным кинематографом. В конце 1950-х — начале 1960-х годов идея Дома была ключевой, сюжеты многих советских фильмов стягивались к обретению семейного пристанища («Судьба человека», «Когда деревья были большими,

«Дом, в котором я живу» и т. д.). Дом являлся олицетворением советской общности, символизировал идею страны как единой семьи. Однако в лучших фильмах шестидесятников («Я шагаю по Москве» Г. Данелия, «Застава Ильича» и «Июльский дождь» М. Хуциева) ведущим мотивом становится мотив блуждания по городу. Культура улавливала неблагополучие мира, и одним из знаков этого неблагополучия оказывалась утрата Дома. Калик разворачивает данный мотив в иную смысловую проекцию — у его героев действительно нет места, где они могли бы быть вместе. Если в «Осени в дубовых лесах» пристанище все же обретается на окраине мира (в маленьком домишке на Оке), то в фильме столица пугает своей враждебностью и бесформенностью: бесконечные темные мокрые московские улицы, недобрые изобличающие взгляды, натертые ноги, невозможность остановиться и обрести покой хотя бы на время. Внешний мир врывается в мир героев, разрушая их чувства. Внутренняя опустошенность и неудовлетворенность друг другом венчают рассвет. Однако, в отличие от финала казаковско-го рассказа, в фильме Калика мир не просветляется с приходом дня.

Осознавая дисгармоничность действительной жизни, М. Калик попытался выйти за ее пределы и обозначить еще одно — вертикальное — измерение. Введенная в фильм точка зрения Александра Меня демонстрирует позицию вневременности: именно в монологе священника преодолевается мирская разногласица. «В момент влюбленности человек пребывает в состоянии вечности и переживает Бога», — эти слова Меня разворачивают тему любви в новый смысловой план. Не случайно эти документальные кадры стоят особняком — шуму улицы, репликам, выхваченным из толпы, нарочито случайному движению камеры противопоставлен крупный статичный план и монологическое высказывание. Интересно, что Юрий Казаков был также знаком с Александром Менем, и это знакомство не было случайным. Само по себе тяготение успешного и реализованного советского писателя к несанк-

ционированным идеологией смыслом поразительно. В творчестве Казаков избегает говорить о религии, но в письмах это влечение обнаруживает себя открыто. Вот, например, фрагмент из письма К. Паустовскому: «В лесах за нами будут следить старички-лесовички, на полянах попадутся нам заколоченные, сизые от старости деревянные церкви, брякнемся мы на колени лицом на восток и забормочем: “Стану я, раб божий, благославясь, пойду, перекрестясь, из дверей в двери, из ворот в ворота, выйду в чисто поле...”» [5, 106].

Ю. Казаков и М. Калик пересекаются в осознании онтологической неуютности мира. Отсюда потребность найти точку опоры и вернуть веру в гармонию. Поиск этой гармонии осуществлялся Казаковым в природном бытии. Не случайно пейзажным описаниям присущ особый внутренний ритм, сближающий повествование с поэзией. Писавшие о феномене прозы Юрия Казакова неоднократно указывали на ее музыкальную природу. Ощущение гармоничности мира рождается благодаря авторскому угадыванию его внутреннего — музыкального строя. Замечательный эксперимент по выявлению прозаического ритма в «Осени в дубовых лесах» проведен в исследовании Н. Лейдермана: «Мы свернули направо / в овраг, // по которому вверх / шла // неизвестно кем / и когда // мощенная / короткая дорога // — и узкая, / заросшая орешником, / соснами / и рябиной. // Мы стали подниматься во тьме, // светя себе фонарем, // а над нами / текла / узкая / звездная / река, // по ней / плыли / сосновые черные ветви // и по очереди // закрывали / и открывали / звезды. //» [7, 342]. Скрытое противопоставление ритмических фрагментов текста с неритмическими — важнейшая составляющая прозы писателя (показательно, что «московский эпизод» в «Осени...» выстроен в соответствии с другими принципами — «разорванности» синтаксиса и обилием диссонансов).

В творчестве Калика также присутствует напряженное внимание к музыке. Практически все фильмы режиссера («Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики» и др.) содер-

жат самостоятельную звуковую тему. Как показала А. Мальгина, в «Любить» музыка занимает ведущее место: она не только соединяет разноплановые эпизоды, но в финале вырывается на первый план и всецело подчиняет себе монтажный ряд заключительных кадров [7, 318–326]. Завершающая фильм песня («Мне любить тебя поздно») размыкает излюбленное режиссером композиционное кольцо, организуя новый ритмический рисунок — рваный в своей основе. Повышенная тревожность финала, удвоенная напряжением видеоряда, знаменует окончательный уход от тех гармоничных отношений в Боге, о которых говорит Александр Мень. Таким образом, музыкальность имеет совершенно разную функциональность у Казакова и Калика, но объединяет этих авторов сам уход от прямого высказывания.

Наконец, следует обратить внимание на приверженность обоих авторов к чеховской традиции. Исследователи уже дано обратили внимание на «чеховский пласт» творчества Ю. Казакова [9, 70–91]. Действительно, обращение к тому, что располагается за пределами слов, — отличительная особенность прозы писателя. Сама невозможность написания романа восходит к творческой проблематике Чехова. Для романа требовалась сложившаяся целостная концепция современности, которой не было у писателя. Уходы его героев из обыкновенной жизни и авторская тяга к запредельным пространствам — не столько знак романтического отношения к миру, характерный для шестидесятников, сколько катастрофическая неспособность человека пребывать в настоящем, о которой так полно высказался Чехов еще в начале столетия. Тема неразличимого будущего, венчающая многие рассказы Казакова, также идет от чеховской традиции. В этом аспекте «Осень в дубовых лесах» смыкается с лучшими поздними творениями Чехова: «Как славно, что снег, и что приехала она, и мы одни, и с нами музыка, наше прошлое и будущее, которое, *может быть*, будет лучше прошлого...» [4, 293].

Михаил Калик тяготеет к творчеству Чехова в ином ключе. В фильме «Любить» остро ощутимы чеховские паузы. Н. Баландина заметила, что уже в первом эпизоде фильма слова «произносятся словно нехотя, чтобы хоть как-то заполнить тишину» [1]. Язык выполняет здесь фатическую функцию, заполняя смысловой вакуум. Принцип несказанного лежит и в основе третьей новеллы. Если в «Осени в дубовых лесах» рассказчик прямо говорит о возникшем отчуждении, то в фильме авторский голос отсутствует. Речь главных героев ограничена необязательными репликами, за которыми скрывается горечь и неудовлетворенность друг другом. Паузы оказываются значимее произнесенных фраз. Заметим, что подобное внимание к несказанному — важнейшая черта кинематографа 1960-х годов, стремящемуся вырваться за пределы прямого высказывания (особенно это ощутимо в «Июльском дожде» М. Хуциве, сплошь состоящем из необязательных реплик). Калик с удивительной точностью воссоздает ситуацию «fin de siècle», когда все слова уже сказаны (С. С. Аверницев). Не случайно в высказываниях прохожих постоянно варьируются фразы: «Я не то говорю...», «Не знаю», «Я о ней не думаю», «В последнее время слишком много говорят о любви, по моему, даже слишком много, затерли это слово...». Важнейшая установка Калика — прикосновение к интимной сфере, располагающейся за пределами «обветшалых» слов. Новаторство фильма «Любить» во многом и состояло в открытии сферы невыразимого и неизреченного, вся плотность аудио-визуального ряда была необходима для того, чтобы выявить присутствие невидимого плана.

«Бывают странные сближенья...» Экранизация Михаила Калика обнажила скрытые сюжеты казаковской прозы, выявила ее несводимость к магистральной линии советской литературы. Шестидесятники искренне верили в возможность построения идеального социума, преодоления исторических заблуждений и наступления светлого будущего. Немногие из пишущих и снимающих в то время могли выйти за пределы идеологической парадигмы. Осенний воздух оттепели Ю. Казаков

и М. Калик ощутили задолго до того, как стало очевидно, что эпохальные ожидания в очередной раз оказались напрасными. Как это часто бывает, пророчества художников были не сразу услышаны веком, шествующим своим «железным путем»...

ЛИТЕРАТУРА

1. Баландина Н. Поэтическое пространство Михаила Калика // Киноведческие записки. – 2002. № 57 : [Электрон. ресурс]/ Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/482/>
2. Бондаренко Е. Н. Путь в бесконечность натурфилософского героя-странника в произведениях Ю. П. Казакова // Изв. Рос. гос. пед. ун-та. Обществ. и гуманитар. науки. СПб., 2009. № 119.
3. Евтушенко Е. Мое самое-самое. М., 1995.
4. Казаков Ю. Рассказы. М. : Известия, 1983.
5. Казаков Ю. П. «Как я люблю людей...»: из писем Юрия Казакова // Литературное обозрение. 1986. № 8.
6. Лейдерман Н. Л., Липовцкий М. Н. Русская литература XX века (1950–1990-е годы). М. : Академия, 2008. Т. 1.
7. Мальгина А. Музыкальные и монтажные конструкции в творчестве Михаила Калика: музыка, жест и монтаж // Русская филология. 25. Тарту, 2014.
8. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2012.
9. Химич В. В. Чеховские традиции в рассказах Ю. Казакова // Учен. зап. Уральского ун-та. Свердловск, 1970. Вып. 17.

Слово как элемент мироздания в «Зеркале» А. Тарковского

«Быть может, всемирная история — это история нескольких метафор», — писал Х. Л. Борхес. В этом аспекте фильм Андрея Тарковского «Зеркало» — важнейшее звено в развитии одной из ключевых метафор человеческой культуры. В последние годы интерес к Тарковскому возрос, при этом к кинематографическим прочтениям всё чаще обращаются ученые-филологи. К наиболее значимым научным интерпретациям относится монография Михаила Перепелкина «Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания» [4], где впервые представлен развернутый анализ стихотворных включений и их функции в фильмах Тарковского. Несмотря на убедительность и достоверность концепции, предложенной самарским исследователем, необходимо указать на ее относительность. Впрочем, эта относительность будет касаться и всех дальнейших рассуждений, поскольку фильм Тарковского относится к особым феноменам человеческой культуры. «Зеркало» можно сравнить с упомянутым в «Евгении Онегине» «магическим кристаллом», поворот граней которого обеспечивает наращивание смыслов во времени. Как точно заметил Л. Баткин, «...смотреть “Зеркало” — значит утверждаться в некотором понимании и *тут же* [курсив мой. — Т. З.] сознавать его предварительность или ошибочность» [1, 134]. Именно этот фильм провоцирует исследователей на постоянные поиски расположенного в «зазеркалье», почти неуловимого в своей последней сути. Множественная игра отражениями как на объектном так и на субъектном уровнях приводит к идее относительности любого установления и может быть уподоблена бесконечной игре зеркал в «Менихах» Веласкеса. При этом сам режиссер отказывался от символической трактовки собственных филь-

мов. Вслед за Анной Ахматовой Тарковский мог бы сказать: *никаких третьих, седьмых, двадцать девярых смыслов* «Зеркало» не содержит (кстати, на структурную близость фильма к «Поэме без героя» в свое время обратила внимание Паола Волкова [2, 467–468]).

В рамках настоящей статьи предлагается еще одно прочтение фильма Тарковского. Предметом изучения станут четыре звучащих в фильме стихотворения: «Первые свидания», «Вчера я тебя дожидался...», «Жизнь, жизнь», «Эвридика». Сразу же оговоримся: мы пройдем мимо литературоведческого анализа текстов, нас будет интересовать вопрос об онтологии поэтического Слова, его включенности в художественный универсум «Зеркала».

Начнем с очевидных смыслов, о которых не раз было сказано: Слово в «Зеркале» преодолевает исходную немому мира. Одна из первых значимых фраз, произнесенных в начале фильма («Я могу говорить»), восходит к первому откровению Иоанна («В начале было Слово»). Собственно, первичный уровень конфликта задан соотношением бытия и Слова — двух равноправных стихий, живущих по собственным законам. В исследовании звуко-музыкальной природы фильмов А. Тарковского Х.-И. Шлегель отметил, что «медиативная напряженность составляет фундаментальное отличие фильмов режиссера» [9, 51]. Именно эта «медиативная напряженность» приводит к внезапному порыву ветра, странному пожару дома во время летнего ливня, необъяснимому падению керосиновой лампы... Человек таким образом приходит в изначально драматичный мир, полный невидимых противоречий. Искусство, понимаемое как артикуляция и проговаривание смыслов, призвано преодолеть исходную конфликтность бытия и тем самым отодвинуть Апокалипсис. «Я снимаю напряжение», — произносит женщина-врач в начале фильма, и эти слова также могли бы стать эпиграфом к фильму. Немыслимое напряжение кадра в «Зеркале» почти всегда разрешается выходом в артикулированный искусством мир: неожиданный ветер, сопровождаю-

щий уход Незнакомца, — звучанием «Первых свиданий»; сцена в типографии, по атмосфере напоминающая романы Достоевского, — чтением стихотворения «Вчера я тебя дожидался...»; кадры хроники с русскими солдатами на реке Сиваш сопровождаются декламацией цикла «Жизнь, жизнь»; сцена с невзорвавшейся гранатой отсылает к брейгелевским «Охотникам на снегу»; эпизод, в котором почти обезумевшая мать отрубает голову петуху, разрешится чтением «Эвридики» и т. д. Искусство в целом и поэзия в частности — необходимейшее условие существования бытия. Отсылки к опыту искусства в «Зеркале» возникают в шоковые (неартикулируемые) моменты, когда профанное слово («Всё пошлости говорим») не может выразить сути происходящего. Мир Тарковского не столько возникает из Слова, сколько постоянно возвращается к нему, чтобы обеспечить возможность своего дальнейшего существования. Само количество поэтических текстов — четыре — символично, поскольку данное число является «образом статической целостности, идеально устойчивой структуры» [8, 630], лежащей в основании мира.

Чрезвычайно значима для режиссера и способность поэзии предопределять движение времени. Как известно, проблема «запечатленного времени» является краеугольной для эстетики Андрея Тарковского: «В чем суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние времени» [6, 510]. Звучание стихов в «Зеркале» *всякий раз* замедляет течение экранного времени. Замедленное, неспешное движение камеры вторит ритму «Первых свиданий»: с первых кадров фильма начинается иной отсчет времени, соотносимый с Вечностью. Сцена в типографии снята едва заметным рапидом; по замыслу режиссера, у зрителя должно было возникнуть ощущение странности происходящего. Бесконечно длинный план «Перехода через Сиваш» усилен звучанием стиха «Жизнь, жизнь». Наложение на хроникальные кадры голоса поэта вновь изменяет временной регистр: конкретно-историческое время переводится в Вечность, а мучительное движение обреченных сол-

дат оборачивается их шествием в бессмертие («На свете смерти нет, / Бессмертны все, бессмертно всё»). Наконец, за «Эвридикой» следуют уже отснятые заметным рапидом кадры, в которых представлены детские сновидения героя. Иными словами, поэзия останавливает движение времени, препятствуя неумолимому вторжению смерти в жизнь.

В связи с этим понятна парадоксальная мысль художника о принципиальном единстве таких видов искусств, как кинематограф и музыка, имеющих дело с переживанием чистого времени. В «Зеркале» звучание стихов функционально замещает звучание музыки, на что обратила внимание Ю. Михеева [3]. Именно поэтому режиссер так долго добивался нужной интонации стиха от Арсения Тарковского, не удовлетворяясь теми вариантами, которые ему предлагал отец: искался тот единственно возможный ритм, в котором бы разрешалось напряжение кадра. Уже не раз было отмечено, что между звучанием стихов и воспроизводимыми в кадре событиями часто отсутствует прямая связь. Слово в «Зеркале» как бы растворяется в эмоционально-звуковой стихии, утрачивая свою семантическую оболочку. Тарковского интересует процесс развоплощения слова, его переход к чистому звуку. Не случайно темой последнего звучащего стихотворения «Эвридика» становится тема души, устремленной за пределы тела к мировой симфонии: «И слышит сквозь решетку / Живой тюрьмы своей / Лесов и нив *трещотку*, / Трубу семи морей» [7, 221].

Кинематографический универсум Тарковского всецело обращен к слуху. Характерно, что излюбленным ракурсом Тарковского является ракурс вполоборота, позволяющий взять крупным планом шею и ухо персонажа. Этот ракурс присутствует в одном из начальных кадров «Зеркала» — мать сидит на плетне вполоборота к зрителю; ближе к концу зритель вновь увидит сидящую вполоборота женщину, которую играет уже не Маргарита Терехова, а Мария Вишнякова. (Логическим пределом подобного операторского решения в творчестве Тар-

ковского станет «ухо Криси» в «Солярисе», ассоциативно уводящее к «уху мира» Е. А. Боратынского.)

Поскольку важнейшее значение в универсуме «Зеркала» обретают отношения женского и мужского (в иной философско-понятийной системе — инь и ян), то одной из функций Слова становится маркирование мужского начала. По авторскому замыслу, мужское начало неизменно связано с голосом: на протяжении всего фильма зритель слышит закадровый голос главного героя, но не видит его (за исключением последних кадров, где на экране появляется рука умирающего героя). На зеркальную структуру взаимоотношений двух главных героев (Алексея и Игната) накладывается биографический план, в котором представлена еще одна фигура отца, на этот раз реального, но образ Арсения Тарковского, в исполнении которого звучат стихи, также скрыт за кадром — то есть фигура отца расположена в принципиально невидимой сфере. Напротив, мать дважды визуально запечатлена (мать Алексея и мать Игната). Заданная двойная экспозиция образа оборачивается по мере движения сюжета его тройной экспозицией, поскольку в пространство кадра вступает Мария Вишнякова — настоящая мать режиссера. В результате подобного построения видео- и аудиоряда базовая для «Зеркала» оппозиция мужского и женского начинает коррелировать с оппозицией аудиальное/визуальное, невидимое/видимое, голос/взгляд.

Образы матери и отца разрастаются в «Зеркале» до символических воплощений — за визуально воплощенной фигурой матери и бесплотным голосом отца явно различаются очертания бытийного конфликта. По точной мысли Н. Савченковой, «голос Арсения Тарковского в фильме “Зеркало” становится камертоном отцовского чувства, фигура отца конституируется как невозможная, то есть абсолютная, соотносимая с божественной. Потому все другие ее воплощения в фильме — явления Олега Янковского в образе отца, голос Смоктуновского — лишь симптомы распада. Если фигура отца невозможна, она распадается» [5]. Следовательно, человек Тарковского живет

в мире, оставленном Отцом. Думается, что речь в «Зеркале» идет не столько о принципиальной невидимости Бога, сколько о слепоте, свойственной человеку. Мир сущностей отделен от реального мира множеством покровов, сквозь которые не в состоянии проникнуть человеческое зрение. Не случайно, через весь фильм проходит мотив занавеса (колыхание занавесок, штор, покрывал...). Земное трагически отчуждено от небесного, отсюда невыносимое напряжение, переживаемое не только человеком, но и природой. Мир Тарковского укоренен в материнском лоне, но при этом испытывает тоску по утраченной связи с Отцом, путь к которому осуществляет через Слово.

Наконец, Слово соединяет в «Зеркале» две стихии — Огня и Воды. Обращает на себя внимание, что все четыре стихотворения в фильме расположены между «водными» и «огненными» кадрами. Чтение «Первых свиданий» сопровождается взглядом камеры на предметы и явления, связанные с водой (графин, банка, сосуд, молоко, слезы матери, ливень и т. д.), после чего перед зрителем возникают кадры горящего дома. Стихотворение «Вчера я тебя дождался...» исполняется во время дождя: ливень, слезы героини, очищающий душ контрастируют с «огненными» картинками — слепящим светом лампы и огоньком зажженной папиросы. Наиболее зримое воплощение связи поэтического слова с природными стихиями представлено в хроникальных кадрах: шествие измученных людей по мертвой воде Сиваша завершается кадрами, восходящими к огненной семантике, — орудийными залпами и салютом. Начало стихотворения «Эвридика» наложено на эпизод, в котором мать с сыном идут вдоль реки, а его конец совпадает с отраженным в зеркале слепящим светом. Легко заметить, что на визуальном уровне все звучащие стихотворения связаны с проходом, перемещением-передвижением героев. Под этим углом зрения поэтическое слово обеспечивает внутреннюю целостность универсума, становясь связующим элементом

для таких противоположных, с точки зрения мифопоэтики, стихий, как «вода» и «огонь».

В заключение отметим, что собственно поэтический сюжет в «Зеркале» венчается ослепительным светом. Мотив *горящего слова* — один из ключевых в поэтической системе Арсения Тарковского: «А я *горел*, и жил и *пел* — когда-то» [7, 213]; «*Загореться* посмертно, как *слово*» [7, 344]; «В каждой радуге яркострекочущих крыл / Обитает *горящее слово* пророка...» [7, 65]; «Свой *пересохший рот* моим *огнем обжечь*» [7, 209]; «*Слова горели*, как под ветром свечи...» [7, 215]; «И разве это я ищу *сгоревшим ртом*...» [7, 319]; «О, если б *жар* мгновенный, / Что я в *стихи* вложил...» [7, 408] и т. д. Показательно, что первоначальным эпиграфом к сценарию «Зеркала» был пушкинский «Пророк» — стихотворение, в котором утверждается основополагающая функция поэзии («*Глаголом жги сердца людей*»). Только *огненное Слово* обеспечивает необходимую связь между твердью земной и твердью небесной, становится путем от Материнского к Отцовскому, от образа — к голосу, от воплощенного и видимого — к невоплощенному и невидимому. Именно этим путем в «Зеркале» и в жизни двигались отец и сын — Арсений и Андрей Тарковские.

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнем, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на земле [7, 222].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баткин Л. «Не боясь своего голоса» («Зеркало» А. Тарковского) // Баткин Л. Пристрастия : избр. эссе и статьи о культуре. М. : Курсив А., 1994. С. 129–161.
2. Волкова П. Цена «Nostos» — жизнь. М. : Зебра Е., 2013.
3. Михеева Ю. Молчание. Пауза. Тишина. Свет (Апофатика звука в «Зеркале» Андрея Тарковского) // Киноведческие записки. 2002. № 57 : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/481/> (дата обращения: 28.04.2016).
4. Перепелкин М. А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика *иносказания*. Самара : Самарский ун-т, 2010.
5. Савченкова Н. Эдипов конфликт в творчестве Андрея Тарковского : [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.spho.ru/library/122> (дата обращения: 20.04.2016).
6. Тарковский А. Запечатленное время // История отечественного кино : хрестоматия / авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. М., 2012. С. 509–514.
7. Тарковский А. Соб. соч. : в 3 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 1.
8. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. М. : Сов. энцикл., 1992. Т. 2.
9. Шлегель Х.-И. Звучащие миры внутреннего: о звуко-музыкальной концепции Андрея Тарковского // Киноведческие записки. 2007. № 82. С. 50–58.

**Сказка, обращенная в миф:
«Ашик-Кериб» М. Лермонтова
в киноинтерпретации С. Параджанова**

«Ашик-Кериб» М. Лермонтова не так часто становился предметом научных дискуссий, что вполне объяснимо. Найденный в черновиках поэта после его гибели и опубликованный только в 1846 году, этот текст долгое время вообще не рассматривался в качестве оригинального произведения. Его запись относится к 1837 году — времени первой политической ссылки Лермонтова на Кавказ. Именно этот факт позволили Ю. М. Лотману справедливо вписать турецкую сказку в ряд произведений, связанных с темой Востока: «Лермонтова начал интересовать тип культуры Запада и тип культуры Востока и, в связи с этим, характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не только эстетический смысл» [6, 802]. В этой же статье Лотман вскользь упоминает об «Ашик-Керибе»: «В “Ашик-Керибе” психологию Востока выражает Куршуд-бек словами: “...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует”» [6, 815]. Легко заметить, что именно этот тезис ляжет в основание «Фаталиста», новеллы, завершающей роман «Герой нашего времени». Много сделавшие для атрибуции лермонтовского текста В. Мануйлов [7, 5–41] и И. Андронников [2, 311–362] также не ставили перед собой задачу постижения его художественной структуры. Из исследований, появившихся в последнее время, особо выделим статьи П. В. Алексеева [1] и С. К. Дарояна [3]. Так или иначе, но почти все обращавшиеся к «Ашик-Керибу» едины во мнении, что запись Лермонтова связана с его интересом к теме Востока.

Однако сказка может быть вписана и в другой типологический ряд. На наш взгляд, «Ашик-Кериб» восходит к текстам, объединенным темой поэта-скитальца. Политическая ссылка 1837 года была напрямую связана со стихотворением «Смерть поэта». Это один из первых лермонтовских текстов, где общая для романтической эстетики проблема соотношения человека и мира трансформировалась в не менее значимую проблему соотношения поэта и современного ему общества. Для Лермонтова пребывание на Кавказе было связано не только с осмыслением собственной судьбы — именно здесь он обрел ту литературную среду, которой был лишен ранее. Речь идет об Александре Одоевском — поэте-декабристе, оказавшемся на Кавказе после сибирской ссылки. Разговоры с Одоевским воскрешали события, связанные с 1825 годом и с дальнейшими судьбами участников восстания. В поэтической системе Лермонтова окончательно оформляется мысль о Поэте как икупительной жертве, впервые прозвучавшая в «пушкинском» стихотворении. Пребывание на Кавказе в 1837 году связано и с написанием «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», где в завуалированной форме воссозданы события последнего года жизни Пушкина. Впервые эта концепция была высказана Б. М. Эйхенбаумом [12, 144], соотнесшим систему образов «Песни» (Калашников — Алена Дмитриевна — Киреевевич) с роковым треугольником (Пушкин — Гончарова — Дантес). Таким образом, кавказская ссылка характеризуется напряженными размышлениями Лермонтова об «участи русских поэтов».

В «Ашик-Керибе» можно обнаружить и фрагменты «грибоедовского сюжета». Ко времени записи сказки Лермонтовым прошло семь лет со дня трагической гибели Грибоедова, как раз столько, сколько времени провел в странствиях по иному миру Ашик-Кериб. Обращает на себя внимание и соотнесенность топонимики текста с именем Грибоедова: упомянутые автором Тифлиз и Арзрум воскрешали в памяти читателя места, связанные с погибшим писателем. Прекрасная любовь

Певца к Магуль-Мегери и данный ею обет возвращали к истории любви Грибоедова и Нины Чавчавадзе. Напомним, что именно в 1837 году произошло личное знакомство Лермонтова с А. Г. Чавчавадзе, и о событиях, произошедших в Персии, поэт знал из первых уст.

Безусловно, «Ашик-Кериб» — это разговор не только о жертвенной функции поэта. Главным героем сказки является Певец, силой своего искусства преодолевающий тяготы и невзгоды жизни. Можно говорить о присутствии *орфического сюжета* — сюжета о путешествии певца в иной мир. Как и в любой сказке, дорога, по которой идет Ашик, ведет в другой мир. Границей между «своим» и «чужим» мирами является река; при этом на другой берег герой приплывает без одежды. В «чужом мире» Ашик одевается в «чужие одежды» и утрачивает собственное имя. (Заметим, что в лермонтовской сказке игра с именем обретает главенствующее значение: имя главного героя функционирует на грани имени собственного и имени нарицательного.) Сюжет странствия певца в ином мире редуцируется Лермонтовым до пределов одной фразы «...таким образом переходил он из деревни в деревню, из города в город; слава его разнеслась повсюду» [5, 176]. Оказавшись в Халафе у паши, Ашик-Кериб забывает о прекрасной Магуль-Мегери, и только золотое блюдо тифлиского купца возвращает ему память о родине. Мотив забвения в сказке всегда соотносен с миром смерти, поэтому финальное возвращение героя осмысляется как воскрешение из небытия. Благодаря чудесной помощи пророка безымянный певец прибывает на свадьбу своей возлюбленной, которая оборачивается его собственной свадьбой. Таким образом, чудесный дар песен позволяет герою переиграть смерть и обрести счастье.

Мы предложили одну из интерпретаций турецкой сказки, но в целом следует заключить, что на сегодняшний день в лермонтоведении отсутствуют убеждающие прочтения «Ашик-Кериба». Вместе с тем в истории культуры не так редки случаи, когда постижение того или иного поэтического феномена

происходит средствами другого вида искусства. Иллюстрации М. Врубеля к «Демону» М. В. Лермонтова или М. Шагала к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя выявляют природу художественного метода едва ли не точнее, нежели развернутые научные исследования. В этом же ряду стоит фильм Сергея Параджанова и Давида Абашидзе, снятый по мотивам «Ашик-Кериба». Именно Параджанов в полной мере постиг дух восточной сказки, перевел в визуальный ряд ее скрытые смыслы. Наша задача — проследить механизмы перерождения поэтического текста в текст кинематографический.

«Ашик-Кериб» — последнее творение режиссера, поэтому картину можно рассматривать как своеобразное духовное завещание мастера. Дальнейшие замыслы Параджанова были связаны с «Исповедью», но тяжелая болезнь не позволила режиссеру приступить к съемкам этого фильма. Думается, что дело здесь не в отпущенных художнику сроках, а в том, что *исповедь* к этому времени уже состоялась — ею стали все фильмы Параджанова, составляющие золотой фонд не только отечественного, но и мирового кинематографа. Выбор Лермонтова для экранизации в 1988 году не был случайностью. В «Цвете граната», картине, принесшей режиссеру мировую известность, Саят-Нова в своих песнях использовал сказания об Ашик-Керибе. В 1971 году режиссер обратился к поэме «Демон», написав для Киевской киностудии уникальный сценарий, наполненный изощренными фантазиями на темы поэмы. Позднее, в 1989 году, Параджанов совместно с Леонидом Осыкой создаст сценарий к фильму «Этюды о Врубеле», в котором отчетливо проступит сюжет «Демона». Вынашивая на протяжении всей жизни так и не реализованный замысел о пушкинском фильме («Дремлющий дворец»), режиссер вновь и вновь возвращался к имени Лермонтова, которое не отпускало его.

Кинематографическая версия «Ашик-Кериба» поражает своей странностью — режиссер-армянин снимает фильм в Грузии по мотивам турецкой сказки, озвучивает его на азербайджанском языке и посвящает русскому режиссеру Андрею

Тарковскому. Напомним, что фильм снимался в период обострения Карабахского конфликта, и продуктивное существование в пределах одного смыслового пространства множества различных культур — турецкой, армянской, грузинской, азербайджанской и русской — было симптоматичным. Если учесть, что картина Параджанова несет в себе черты украинского вертепного театра, то становится понятно, насколько сложен сюжетный орнамент «Ашик-Кериба». По Параджанову, в мире есть только одно подлинное чудо — мировая культура, вобравшая в себя краски и звуки всех народов.

Первое же впечатление от просмотренного фильма сводится к парадоксальному умозаключению: фильм Параджанова не имеет, или почти не имеет, никакого отношения к произведению Лермонтова. Действительно, режиссер смело додумывает сюжетные линии, в значительной степени отступая от записанного поэтом варианта; согласно собственной художественной манере усиливает символично-аллегорический план. Связь параджановского фильма с лермонтовским текстом прослеживается на каких-то других уровнях, поэтому вернее говорить о типологии, а не генеалогии.

Сходство двух художников устанавливается прежде всего через их отношение к проблеме смерти. Еще Владимир Соловьев указал на способность Лермонтова «переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явления и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений» [10, 281]. Впоследствии Л. В. Пумпянский [9, 605] говорил о «гипертрофии памяти» как основополагающем свойстве поэтического мира Лермонтова. «Гипертрофированная память», или «прапамять», неминуемо захватывает сферу *инога*. Юношеская лирика Лермонтова начинается с «ночных текстов» («Ночь I», «Ночь II» и т. д.), в которых развернут чуждый для русской культуры сюжет странствия души по загробному миру. В дальнейшем мотив смерти станет определяющим в лирике Лермонтова, взгляд лирического героя постоянно проникает в будущее, которое, как правило, сопряжено

с гибелью: «Кровавая меня могила ждет, / Могила без молитв и без креста...» [5, 174]. Главным вопросом становится вопрос не о смысле жизни, а о смысле смерти. «Боюсь не смерти я. О нет! / Боюсь исчезнуть совершенно» [5, 124] — именно этот страх перед небытием как полным исчезновением и определяет логику поэтического пути Лермонтова.

Постоянные размышления о смерти характерны и для Параджанова. Правда, лермонтовская серьезность уступает здесь место иронии и игре. В биографической повести Гарри Кунцева «Жил-был Параджанов» имеется следующее свидетельство: «...однажды, выйдя из тюрьмы, устроил себе грандиозные похороны. С панихидой, с речами о себе, с траурным шествием по улицам, с поминками, когда пришли все друзья и недруги, недруги и друзья, которых он не отличал друг от друга <...> На катафалке был укреплен его портрет в траурной рамке. Он шел рядом, скорбно сложив руки на груди. И на вопрос встречающих: “Кого хоронят?” — со спокойным достоинством отвечал: “Сергея Параджанова” <...> Он часто смеялся, говоря о смерти» [4, 8]. Параджанов не только играл со смертью, он эстетизировал ее, наряжал в немыслимые наряды. Сошлемся на воспоминания И. П. Уваровой о похоронах Лили Брик: «Рукою великого маэстро он [Параджанов] правил траурный бал. Это он навел чудесный грим на каменеющие крупные ее веки. Это он обрядил ее в гуцульскую рубаху со скорбной вышивкой у горловины. Он принес соловьиные розы и привел катафалк» [11].

В кинематографе карнавализация и эстетизация смерти сменяется уважительным ее почитанием. Уточняя границы собственного существования, Параджанов всегда оглядывался назад, прислушиваясь к зову предков. В самом начале его первого знаменитого фильма «Тени забытых предков» есть символический эпизод: маленький Иванко никак не может вырвать свою руку из оцепеневшей руки только что погибшего старшего брата. Ушедшие в иной мир «держат» руки живых собратьев, мир теней всецело определяет настоящие судьбы.

Тема смерти отчетливо прочерчена и в последнем фильме — едва намеченный Лермонтовым орфический сюжет развернут Параджановым в полной мере. Путь героя в «Ашик-Керибе» начинается со столкновения со смертью — умирает старый Ашук. Камера пристально вглядывается в эпизод погребения: молодой Ашук руками роет могилу, оплакивая старого певца, только что передавшего ему сааз. Весь эпизод решен в символическом ключе: в погребальную яму кладутся девять кукол-личин (здесь отчетливо проявлена связь «кукольной топики» с хтоническим началом), из могилы вылетает белый голубь-душа, и величественный верблюд припадает на колени перед свежей ямой. Песня-плач станет первой песней, услышанной в «другом» мире. Отныне душа умершего Ашука будет сопровождать молодого певца. Не случайно два белых всадника-покровителя появятся сразу после кончины старого Ашука — его голубиная душа обретает плоть в чудесных героях-помощниках.

Странник-Ашук становится участником таинственных обрядов. Во время проводов Ашука из родного дома в кадре крупным планом даны черные курицы и почерневший гранат — образы, напрямую соотносящиеся со смертью. Камера надолго остановится на двух свадьбах — слепых и глухонемых. В мифопоэтической традиции слепота и немота также отсылают к инобытию. Символы *потустороннего* буквально пронизывают параджановскую картину, отчасти отсылая к автобиографическому плану. Кому, как не Параджанову, было знать, что есть возвращение из ада, откуда ему — советскому Орфею — удалось вернуться... Значима и отсылка фильма к имени Андрея Тарковского, в творчестве которого символ дороги также занимает исключительное место, при этом дорога, как правило, связана с миром инобытия.

Ведущее значение в кинематографической версии «Ашик-Кериба» обретают песни, которые, с одной стороны, приостанавливают движение линейного сюжета, с другой — переводят события в мистериальный план. Интересно, что Параджанов

выстраивает свою картину в соответствии с той структурой, которая по неизвестным причинам была отвергнута Лермонтовым. По мнению исследователей, Лермонтов использовал азербайджанский вариант сказки о бедном певце. Главное отличие этого фольклорного варианта состоит в том, что повествовательная форма в нем чередуется с поэтическими импровизациями и включает в себя 87 песен. Неизвестно, знал ли Параджанов о фольклорном источнике лермонтовской сказки, но «Ашик-Кериб» стал самым «песенным» фильмом режиссера. Проникая в дух восточной культуры, режиссер с точностью воспроизводит элементы, утраченные Лермонтовым.

Выше мы уже отметили, что в фильме в значительной степени усилен символический план сказки. Визуальным контрапунктом в «Ашик-Керибе» становится образ граната, связующий нелинейное повествование. В мифологии этот символ восходит, с одной стороны, к семантике жизни (браки и плодородие), с другой — к семантике смерти (Персефона-Прозерпина, проглотив косточку граната, вынуждена возвращаться в Аид). В параджановской картине эти два плана неотделимы друг от друга. Под гранатовым деревом сидят влюбленные; Магуль передает гранат Ашуку, и он припадает к нему как к живительному источнику; с веткой гранатового дерева мать приходит в дом Магули сватать своего сына; в сцене обручения гранаты рассыпаны в кадре. Пространство смерти отмечено другими визуальными построениями: весть о гибели Ашука в реке сопровождается кадром, где крупным планом дан черный гранат; последний вкус, который ощутит на своих губах умирающий Ашук, будет сок граната, превращающийся на глазах зрителя в кровь. Гранат — один из универсальных символов в кинопоэтике Параджанова. Показательно, что применительно к Лермонтову этот образ активно разрабатывался еще в сценарии к «Демону»: «Тамара входила в колючий гранатовый лес... На земле валялись треснувшие кислые гранаты... Тамара касалась гранатов на колючих ветках... Гранаты трескались и осыпали кислые зерна! <...> Тамара нашла большой бурый гранат

и спрятала на грудь, под рясу... Кому предназначался бурый гранат?» [8, 155]. Иными словами, в авторском сознании плоды граната не в последнюю очередь связаны с лермонтовской темой.

К сказанному добавим, что в христианстве плод граната является символом воскрешения. Возвращение Ашука однозначно интерпретируется Параджановым как возвращение из мира смерти. В развитии этого сюжета кульминационной является «сцена с тигром», данная в ключе крайней условности. Как это часто бывает у Параджанова, фрески и картины с изображением хищника и его жертвы оживают и становятся самой реальностью: на пути Ашука встречается тигр, с которым он вынужден вступить в схватку. Смертельная схватка героя со зверем (восходящая к поэме «Мцыри») решена в игровом аспекте, поскольку Ашук борется не с настоящим тигром, а его пародийным двойником. Падение Ашука отождествлено со смертью, не случайно камера вначале вглядывается в его помертвевшее лицо, а затем — в огромную белую маску, которая как бы заменяет героя. Именно в этот момент появляется пророк-спаситель, борода которого сделана из плодов граната. Благодаря чудесной помощи пророка с гранатовой бородой Ашук воскресает из царства мертвых. В целом фильм Параджанова представляет собой причудливое переплетение самых разных символических образов — чаши, распятого гуся, рыбы, голубя, кинжала...

Избыточная, льющая через край цветопись Параджанова, о которой неоднократно писали, соответствует орнаментальному стилю лермонтовской сказки. На первый взгляд, в «Ашик-Керибе» Лермонтова цветовая лексика отсутствует: в сказке имеется упоминание лишь двух цветов — «золотого» и «белого», но при этом у читателя создается иллюзия колористической насыщенности текста. По-видимому, такое впечатление возникает благодаря развернутым сравнениям и изощренному синтаксису. Достаточно обратиться к началу текста, чтобы увидеть его стилевые принципы: «Давно тому

назад, в городе Тифлизе, жил один богатый турок; много аллах дал ему золота, но дороже золота была ему единственная дочь Магуль-Мегери; хороши звезды на небеси, но за звездами живут ангелы, и они еще лучше, так и Магуль-Мегери была лучше всех девушек Тифлиза» [5, 175]. В свою очередь для Параджанова именно цвет является конструктивным элементом — колористический сюжет имеет исключительное значение для понимания его фильмов. В «Ашик-Керибе» доминируют белый, красный и черный цвета, восходящие к архетипической картине мира. Обращение к архетипам необходимо режиссеру для пробуждения «прапамяти», ведущей к основаниям человеческой культуры. Отметим также, что в картине наблюдается движение цветовой палитры — доминирование красного цвета в начальных кадрах сменяется преобладанием черной гаммы в середине фильма и торжеством ослепительно белого цвета в финале.

Наконец, в «Ашик-Керибе» решаются сложнейшие художественные задачи, связанные с обнажением условности кинематографа. Ведущая линия советского кино была ориентирована на показ реальности как таковой (А. Кончаловский, М. Хуциев, А. Тарковский, А. Герман и др.), камера следила за непосредственным движением жизни, пытаясь освободиться от субъективности взгляда. Параджанов, напротив, использует все средства для подчеркивания условности, характерной для кино как вида искусства. В финале белый голубь садится на камеру оператора — и этот последний кадр окончательно разрушает ту иллюзию подлинности, на создание которой, как правило, направлен кинематограф. Думается, что в «Ашик-Керибе» есть только одна реальность — реальность искусства. Именно поэтому режиссер уходит от «случайности» кадра, принципа, лежащего в основании европейского неореализма. Визуальные построения Параджанова выверены в соответствии со строгими законами живописи, о чем сам режиссер неоднократно писал и говорил. Отсюда его исключительная любовь к натюрморту как жанру, в котором осуществляется

поиск единственно возможного расположения вещей в пространстве. Отсюда и особый интерес к симметрическим построениям — выявлению скрытого Божественного порядка в мире.

Напомним также, что Параджанов пытался преодолеть объемность изображения кадра. Не случайно ведущими в его фильмах являются фронтальные изображения. Динамичность, присущая кинематографу, трансформировалась у Параджанова в статику. Уже в начальных кадрах «Ашик-Кериба» обозначен конструктивный принцип съемки: титры-надписи чередуются с застывшими изображениями (иконы, фрески, картины, скульптурные композиции...). Живое изображение как бы рождается из этих остановленных временем образов. Одновременно в «Ашик-Керибе» используется и обратный принцип — преобразование живого изображения в картину. В первую очередь бросается в глаза мотив окаменения: поднос с фруктами превращается в каменную скульптуру; караван с верблюдами — в картину; гранатовое дерево, под которым сидят Ашук и его возлюбленная, застывает в росчерке фрескового изображения. Таким образом, жизнь то вырывается за пределы картины, то, напротив, застывает в живописных изображениях. На глазах у зрителя реальность отливается в формы искусства, чтобы обрести дыхание вечности. В «Ашик-Керибе» разговор идет о функциях искусства, благодаря которому человеческое бытие обретает смысл.

Не подводя преждевременных итогов, скажем, что история об Ашик-Керибе, когда-то записанная Лермонтовым, стала для Параджанова поводом для серьезного разговора о Художнике и его предназначении. В 1837 году Лермонтов записал запавшую в его душу сказку, спустя 150 лет Параджанов обратил ее в миф.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев П. В. Турецкая сказка М. Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб» в контексте мусульманской эзотерической традиции : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/l/Lermontov.html>
2. Андроников И. Лермонтов : Исследования и находки. М., 1968.
3. Дароян С. К. «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://nashasreda.ru/ashik-kerib-lermontova-i-armyanskie-zapisi-skazaniya/>
4. Кунцев Г. Жил-был Параджанов // Дружба народов. 2011. № 9.
5. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979–1981.
6. Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология. СПб. : РХГИ, 2002.
7. Мануйлов В. А. М. Ю. Лермонтов и его запись сказки об Ашик-Керибе // «Ашик-Кериб» : сб. к пост. балета в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре. Л., 1941.
8. Параджанов С. Дремлющий дворец. СПб. : Азбука, 2004.
9. Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской литературы, 2000.
10. Соловьев В. С. Литературная критика. М. : Современник, 1990.
11. Уварова И. П. Зарисовки в виде персидской миниатюры : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://uvarova.jimdo.com>
12. Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1986.

Культ vs кризис книги в кинематографе оттепели

На сегодняшний день тезис о логоцентричности эпохи оттепели не нуждается в доказательствах. Дело не только в безусловном приоритете поэтического слова, но и в том, что в 1960-е годы перестраивается система культуры в целом: живопись, музыка, театр, кино испытывают на себе сильное влияние литературы. В кинематографе подобные процессы связаны с усилением повествовательного начала и — как следствие — с изменением самой фактуры фильма. О данном аспекте проблемы подробно писал М. Ямпольский [1]

Нас интересует не столько проблема перестройки кинематографического языка, сколько те функции, которые выполняет книга в смысловом пространстве фильма. Именно поэтому мы обратились к режиссерским стратегиям, так или иначе ориентированным на утверждение статуса Слова. Парадоксальность оттепельного периода заключена в том, что, утверждая права на суверенный язык и всячески акцентируя его, кинематограф в конечном счете отдает пальму первенства литературе. Показательно, что в 1960-е годы сняты лучшие экранизации: «Гамлет», «Скверный анекдот», «Родина электричества», «Преступление и наказание», «Дама с собачкой», «Война и мир» и т. д. Эти и другие фильмы являются ярким свидетельством о стремлении режиссеров не только постичь изначальный авторский (имманентный) замысел произведения, но и актуализировать классику, вступить с ней в диалог, приспособив к проблемам современной эпохи. Одна из лучших иллюстраций подобной погруженности в текст — книга Г. Козинцева «Пространство трагедии», где автор демонстрирует виртуозное литературоведческое прочтение Шекспира [2]. Не случайно в этот период поэты принимают активное участие в создании фильмов: Белла Ахмадулина — «Чистые пруды»; Иван Друч — «Родник для жаждущих»; Олжас Сулейманов —

«Земля отцов»; Геннадий Шпаликов — «Я шагаю по Москве», «Застава Ильича», «Я родом из детства», «Ты и я», «Долгая счастливая жизнь»; Юрий Визбор — «Июльский дождь», «Ты и я»; Николай Глазков — «Андрей Рублев». Следует отметить и такую черту оттепельного кинематографа, как его обращенность к теме поэта: «Дневные звезды» И. Таланкина, «Мольба» Т. Абуладзе, «Цвет граната» С. Параджанова.

«Человек читающий» (homo lectis) — пожалуй, единственный удачный проект, реализованный в рамках советской системы, вследствие чего книга часто занимает центральное место в кадре. Как правило, положительные герои 1960-х держат в руках книгу: «Весна на Заречной улице», «Застава Ильича», «Июльский дождь», «Короткие встречи», «Я шагаю по Москве», «Доживем до понедельника», «Женя, Женечка и “катюша”» и т. д. Это очень простое кинематографическое решение формировало новое представление о современнике, неразрывно слитым с духовным пространством и всей предшествующей культурой традицией. В этой же смысловой плоскости решалась и проблема идентичности положительного героя.

По мнению Е. Марголита, предчувствием оттепельной идеологии стал фильм Марлена Хуциева и Феликса Миронера «Весна на Заречной улице» 1956 года [3, 383]. Уже само название картины несло в себе идею возрождения нового мира. Знаменательно, что в комнате главной героини висит портрет Владимира Маяковского, который станет культовой фигурой для шестидесятников (в скобках заметим, что в «Весне на Заречной улице» разработана сюжетная схема фильма Владимира Маяковского «Барышня и хулиган», снятого в 1918 году по мотивам повести итальянского писателя Эдмонда Д'Амичиса «Учительница рабочих»). Разворачивающийся конфликт между учителем русского языка и литературы Татьяной Сергеевной Левченко и рабочим Александром Савченко — это конфликт персонажей, принадлежащих различным духовным сферам. Первоначально мир, в котором живет Татьяна Сергеевна, совершенно чужд Савченко, но постепенно в герое рождается

осознание собственного несовершенства. Эпизоды со стихотворениями не узанного главным героем Александра Блока несут в себе явную авторскую иронию, при этом Савченко не узнает Блока дважды: когда держит в руках том его стихов и когда по ошибке принимает фотографию поэта в комнате Татьяны Сергеевны за ее столичного жениха. Зарождение рефлексии героя приводит к возникновению внутреннего конфликта, ставшего ведущим в кинематографе 1960-х. Запечатленная в фильме утрата целостности/естественности героя важна для понимания процессов, происходящих в середине XX века. В логоцентрическую эпоху от нового героя потребовалась культурная инициация — принадлежность особому стану «физиков и лириков». (В действительности «Весна на Заречной улице» — фильм более противоречивый, чем это может показаться на первый взгляд. Утверждая авторитет книжного знания, авторы в то же время показывают и его обреченность. Так, например, сказанные Татьяной Сергеевной слова о комедии Грибоедова «Горе от ума» провисают в воздухе, не находя никакого отклика среди учеников, погруженных в будничную жизнь. Так намечается дистанция между Книгой и реальностью, и в дальнейшем эта проблема станет ключевой для М. Хуциева.)

Исключительное место книга занимает в кинематографе Андрея Тарковского. Впервые вопрос об образе книги в творчестве режиссера был поставлен М. Перепелкиным: «Любопытно, что книга попадает в объектив камеры Тарковского во всех полнометражных лентах, в каждой из которых “книжный сюжет” имеет собственную структуру, смысловую наполненность и функциональную сферу» [4, 343]. Уже в первом фильме — «Иваново детство» — Тарковский размещает Книгу в абсолютном композиционном центре: альбом Альбрехта Дюрера разделяет фильм на две равные части, что свидетельствует об исключительной важности подобного приема. Картины Дюрера становятся тем символическим пространством, где происходит взаимопересечение различных временных пло-

скостей. Главный герой вглядывается в три гравюры немецкого художника («Четыре всадника Апокалипсиса», «Портрет Ульриха Варнбюлера» и «Рыцарь, смерть и дьявол»). Важно, что гравюры соотнесены не только с живописным, но и поэтическим кодом. Первая гравюра, на которой наиболее долго останавливается камера, связана с Апокалипсисом. Последнюю гравюру искусствоведы приписывают и к тексту Псалма 22:4 («Если я пойду и долиною смертной тени, не убоюсь зла»), и к «Руководству христианского солдата» Эразма Роттердамского. Размышления о возможном конце мира формируют смысловое пространство картины. «Кто знает, сколько нам осталось существовать? Мы должны жить с той мыслью, что завтра Господь может призвать нас к себе», — говорил Тарковский в интервью о своем последнем фильме «Жертвоприношение». В конечном счете все фильмы Тарковского обращены не к конкретно-историческому времени, а к экзистенциальному, точнее — к «пороговому» (М. Бахтин). Формирование этого «порогового» времени связано прежде всего со звучанием поэтического текста. Закадровое чтение стихов станет конструктивным приемом, объединяющим все фильмы Тарковского.

В картине Г. Данелии «Я шагаю по Москве» литературные эпизоды раскиданы по всему фильму, тем не менее благодаря пунктирно намеченному «книжному сюжету» возникает та особая атмосфера, которая отличала шестидесятые годы. «А вот в том доме когда-то Пушкин жил», — показывает Коля Володе из окна своей квартиры. Через витринное стекло камера долго наблюдает за двумя мальчиками, идущими вдоль бульвара и читающими одну книгу. Журнал «Юность» с опубликованным рассказом Володи переходит из рук в руки. Чрезвычайно важны финальные кадры, где камера устремляет свой взгляд на ночную Москву: в расплывающихся сновидческих изображениях возникают силуэты памятников Пушкину, Гоголю и Маяковскому. Показательно, что заключительные эпизоды сняты нижним ракурсом, отчего фигуры поэтов кажутся еще более величественными. Вместе с тем картина, снятая по сце-

нарию Геннадия Шпаликова, внутренне противоречива. Обращает на себя внимание авторская ирония, пронизывающая фильм. Так, например, в квартире Воронова развернут эпизод «мнимой встречи»: полотер в исполнении В. Басова примеряет на себя маску маститого писателя и блестяще разыгрывает роль наставника и духовного учителя. Данелия не столько тонко обыгрывает комическую ситуацию «quid pro quo», сколько иронизирует над собственной эпохой, безапелляционно присвоившей писателю функцию «властителя дум». Важно также, что прозвучавшая в данном эпизоде чеховская фраза о висящем на стене ружье является полемичной. Создатели фильма освободились от традиционного построения сюжета, основанного на причинно-следственной обусловленности, и изображали непрехотливое течение жизни, прекрасной в своей непредсказуемости и случайности.

Интересно переосмысление «книжного сюжета» в культовой комедии Э. Рязанова «Берегись автомобиля». На первый план выдвигается режиссерская игра с привычными жанрами: «Читатель любит детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится». Характерно, что главной уликой в детективном сюжете становится «Гамлет», оставленный Деточкиным на сиденье автомобиля (в каком-то смысле сюжет шекспировской трагедии — это тоже сюжет-расследование, где Гамлет ищет убийцу своего отца). При этом Эльдар Рязанов не раз отмечал, что прообразами Деточкина являются Дон Кихот Сервантеса и князь Мышкин Достоевского [5, 49], то есть образ Деточкина соотнесен с архетипическими образами вечных героев. У главного героя две жизни: в одной из них он разыгрывает роль «благородного разбойника», в другой — репетирует роль на подмостках самодеятельного театра. На эту сложную систему сюжетных соответствий накладывается еще одна смысловая линия, связанная с тем, что роль Деточкина в фильме исполнил Иннокентий Смоткуновский, хорошо известный зрителю по предшествующим ролям: незадолго до рязановской картины актер сыграл Гамлета в фильме Георгия Козинцева

и князя Мышкина в спектакле Григория Товстоногова. В «Берегись автомобиля» Смоктуновский-Деточкин осуществит перевод трагического в комическое, еще раз исполнив роль Гамлета, а о мышкинском прошлом героя зрителю напомнит фраза, брошенная его вечной невестой Любой: «Посмотри на себя! Ты же идиот!». В конечном счете «Берегись автомобиля» — это пародия не только на детективный жанр, о чем сказано в самом начале фильма, но и пародия на литературу как таковую.

Если во всех вышеперечисленных примерах книга выполняет важные функции, но не является первостепенной для понимания фильмов, то «Застава Ильича» Марлена Хуциева по праву можно считать апофеозом логоцентризма. Картина буквальным образом пронизана культурными цитатами, становящимися для зрителя способом опознавания «своего» пространства: это постоянно попадающие в кадр афиши, памятники писателям, исторические здания, связанные с жизнью русских поэтов и писателей. Этот визуальный ряд, порождающий многочисленные культурные ассоциации, пересекается со звуковым: в кульминационные моменты звучат фрагменты из «Осени» и «Евгения Онегина» А. С. Пушкина и «Неоконченного» В. Маяковского, а в репликах персонажей постоянно проскальзывают цитаты, позволяющие им узнавать и понимать друг друга. Смысловый центр «Заставы Ильича» — вечер в Политехническом, на котором выступают поэты А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина, Р. Казакова, М. Светлов, Г. Пожениан, Б. Слуцкий, Б. Окуджава. Казалось бы, что именно данный фрагмент призван утвердить высокий статус литературы в оттепельную эпоху (и это действительно так — огромный зал внимает звучащим со сцены словам). Вместе с тем в фильме намечен еще один смысловой вектор. Безусловной эпохальной вере в поэтическое слово Хуциев противопоставляет трезвое понимание того, что жизнь вырывается за пределы литературного текста. Не случайно главный герой не в состоянии ответить на мучившие его вопросы. Если в первой части фильма стихотворения Пушкина и Маяковского

го созвучны переживаниям Сергея (читаемые за кадром стихи очень точно передают сложный спектр его чувств), то во второй части подобного совпадения не происходит. Сновидческая сцена встречи Сергея с «мертвым отцом» воскрешает шекспировского «Гамлета». Однако цитата из шекспировской трагедии повисает в воздухе, поскольку Книга не способна дать ответа на мучившие вопросы. «Застава Ильича» неожиданно смыкается с экзистенциальной проблематикой — принципиальным одиночеством человека перед лицом неведомого мира и необходимостью обретения смысла всякий раз заново. Фильм Марлена Хуциева одновременно и утверждает книжное знание, и отвергает его. Отныне литература не является хранилищем смысла, пригодного для всех веков.

Эти темы продолжены Марленом Хуциевым в «Июльском дожде». Как и «Застава Ильича», картина пронизана поэтическими цитатами, однако их функция иная. Если в предшествующем фильме литература еще удерживает главенствующие позиции, то в «Июльском дожде» обозначен кризис смысла. Все герои картины принадлежат избранной интеллектуальной среде, но почти все они сталкиваются с отсутствием каких бы то ни было опор. Нескончаемые отсылки к книгам лишь заполняют нависающие паузы, но уже не противостоят смысловому вакууму. По точному определению М. Черненко, Хуциев «раньше и болезненнее других ощутил неявные тектонические сдвиги в советском сознании (и подсознании тоже), свидетельствующие о том, что лелеемый шестидесятниками этос простого человека был не более чем пропагандистской пустышкой. В “Июльском дожде” этот разрыв приобрел катастрофические размеры» [7].

Симптомом надвигающегося онтологического неблагополучия стала «Долгая счастливая жизнь» Геннадия Шпаликова — фильм о неосуществленных ожиданиях, смутных ощущениях общего неуютта мира. Один из самых значимых эпизодов картины — посещение героями мхатовского спектакля «Вишневый сад». Ю. Доманский писал о соотношении чеховских сцен с событийным сюжетом фильма: исследователь обратил внима-

ние на то, что в первоначальном сценарии Шпаликов указывал на произвольный характер чеховских сцен. Однако Шпаликов-режиссер был вынужден остановить свой выбор на определенных сценах мхатовского спектакля, и этот выбор, безусловно, оказывается значимым [6]. «Вишневый сад» — последняя, самая трагическая пьеса Чехова о принципиальной недостижимости подлинной жизни. Реплики героев «Вишневого сада» становятся не только композиционным центром шпаликовской картины, но и являются ключом к дешифровке фильма. Шпаликов разрушает «горизонт ожиданий» зрителя, поскольку наметившийся любовный сюжет тут же растворяется в сновидческой дымке, исчезает, возвращая сюжет к начальной точке. В отличие от своих героев, авторы фильма с самого начала знают, что ожидание «долгой и счастливой жизни» не сбудется. Показательно, что во время спектакля главная героиня перестает понимать смысл произносимых на сцене слов, в то время как во фразах чеховских персонажей уже прочерчено будущее героев. Финальные кадры фильма (бесконечно длинные планы баржи, плывущей по реке) обнажают полную власть реальности над какими бы то ни было предзаданными смыслами. Вслед за Чеховым Шпаликов переводит конфликт в онтологическую плоскость — столкновение героев с чистой реальностью становится основополагающей темой фильма, и эта встреча с жизнью, не опосредованной литературой, происходит по ту сторону пьесы.

В завершение наших рассуждений напомним, что вера в абсолютность книжного знания неотделима от веры в смысл происходящего. Подобный взгляд на действительность предполагает, что жизнь подвержена действию определенных законов, которые могут быть поняты человеком (если не сейчас, то когда-нибудь после). Однако обретенное шестидесятниками знание о разумном мире просуществовало очень недолго. Следующим шагом в развитии данной темы станет образ мертвой библиотеки в «Солярисе» Тарковского. В уже упоминаемом исследовании М. Перепелкин удачно назвал кабинет Криса «библиотекой-кладбищем». Это хранилище книг **бессильно**

перед реальностью, представшей героям Тарковского в неведомых для них новых формах. «Солярис» — это реквием книгам, ни одна из которых не может быть спасительной (в одном из эпизодов картины появляется «Дон Кихот» Сервантеса — роман о возможном спасении человечества, но перелистывание этой вечной книги совершенно бессмысленно в мире/Океане, где действуют совершенно иные законы).

До описанного в романе «Кысь» концептуального Взрыва еще тридцать лет, но культура чутко улавливает симптомы собственного неблагополучия. Думается, что причины кризиса оттепельной эпохи не сводимы к идеологическим, но имеют другие, более глубинные основания. Не в последнюю очередь этот кризис был связан с крушением логоцентризма, с осознанием непригодности предлагаемого опыту книжного знания. «До свидания, мальчики!» — так назовет свою самую известную картину Михаил Калик. Мало кто разглядел, что за этим лозунгом стояло и прощание с современностью, по-мальчишески верящей в торжество поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ямпольский М. Кинематографический человек : Заметки о киноязыке и антропологии // Сеанс. 2009. № 45/46 : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/>
2. Козинцев Г. Пространство трагедии. Л. : Искусство, 1973.
3. Марголит Е. Живые и мертвое : Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2012.
4. Перепелкин М. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания. Самара : Самарский ун-т, 2010.
5. Рязанов Э. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М. : ПрозаиК, 2010.
6. Доманский Ю. Долгая счастливая жизнь: Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17.
7. Черненко М. Марлен Хуциев, сейсмограф эпохи // Сеанс. 2019. 19 марта : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/portrait/hutsiev/>

Метаморфозы «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой

Вышедшая в 2009 году экранизация «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина (режиссер Ирина Евтеева) прошла мимо широкой зрительской аудитории, хотя была сразу же замечена критикой. Осуществившая свой необычный замысел, Ирина Евтеева хорошо известна специалистам в области современной анимации. Практически все отзывы, появившиеся сразу же после выхода картины, были сосредоточены вокруг ее технической стороны и говорили об уникальной съемке, сопрягающей традиционный кинематограф и анимацию. Вместе с тем не было отмечено, что, наряду с техническими новациями, данный фильм явил собой принципиально новое прочтение пушкинского цикла. Необходимо также учитывать, что в случае с Ириной Евтеевой зритель имеет дело не только с художником, творящим собственные миры, но и с исследователем, ученым, аналитически постигающим законы собственного искусства (в 1991 году ею была написана и защищена научная работа «Процесс жанрообразования в отечественной мультипликации 60–80-х годов. От притчи к полифоническим структурам» [5]). Живописная (анимационная) интерпретация художественных (поэтических) систем — одна из задач, которую решает Евтеева в своем творчестве: «Лошадь, скрипка и... немножко нервно», «Демон», «Вечные вариации», «Эликсир», «Маленькие трагедии», «Крысолов», «Петербург», «Творения, или 4 Ка Велимира Хлебникова», «Арвентур». В ее сновидческих историях обрели свою плоть герои произведений Э. Гофмана, И. Гете, А. Пушкина, М. Лермонтова, Г. Уэллса, А. Грина, М. Цветаевой, А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова. Уникальная техника Евтеевой позволят соединять такие искусства, как поэзия, кинематограф, живопись и анимация.

Благодаря осуществленному синтезу рождается новый жанр в киноискусстве.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина принадлежат к особого рода творениям в истории человеческой культуры. Данный текст может быть уподоблен «магическому кристаллу», поворот которого высвечивает новые смысловые грани. В работе «Цикл “Маленькие трагедии” как исследовательская проблема» В. Маркович подвел итоги почти полувекового опыта осмысления пушкинского текста отечественной филологией [6, 315–340]. В последние годы литературоведение не так часто обращалось к пушкинскому шедевру. Вместе с тем интерес к пушкинскому тексту огромен — подтверждением этому являются многочисленные театральные постановки. Современный театр продолжает искать свой путь к Пушкину. В истории культуры не так редки случаи, когда понимание того или иного художественного феномена происходит посредством другого вида искусства. И в этом аспекте осуществленная Ириной Евтеевой экранизация «Маленьких трагедий» выглядит вызовом традиционному научному знанию.

«Маленькие трагедии» Евтеевой действительно маленькие: всего 40 минут экранного времени занимает эта феерическая фантазия. Евтеева экранизирует три трагедии, изменяя при этом их заданный порядок и оставляя за рамками фильма «Пир во время чумы». В значительной мере сокращен и сам текст. Уход от первоисточника оправдан жанровой принадлежностью картины (создатели определили ее как «фильм-фантазия»). Каждая из частей начинается с эпиграфа: в «Скупом рыцаре» это строки из монолога Барона («...о, если б из могилы / Прийти я мог, сторожевою тенью / Сидеть на сундуке и от живых / Сокровища мои хранить, как ныне!..» [10, 113]); в «Каменном госте» — реплика Дон Гуана («Что значит смерть? За сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» [10, 169]); и, наконец, в «Моцарте и Сальери» — слова из монолога Моцарта («Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду, / Как тень, он

гонится» [10, 131]). Нетрудно заметить, что каждый из эпиграфов открывает не только ту трагедию, из которой он взят, но и предсказывает появление последующей: в словах Барона о вышедшей из могилы «сторожевой тени» просвечивает развязка «Дон Гуана» — в реплике Дон Гуана о «смерти» и «свидании» — предвестие смертного пира Моцарта и Сальери, а образ черного человека прямо указывает на отсутствующий в фильме «Пир во время чумы».

Если для Михаила Швейцера, экранизовавшего Пушкина в 1979 году, центральной темой стала тема Художника в его сложных и противоречивых отношениях с социумом, то для Ирины Евтеевой важны другие аспекты — мир в его неожиданных превращениях и метаморфозах. Не случайно режиссер в значительной степени сокращает пушкинский текст, актуализируя визуальный ряд и подчиняя Слово изображению. Благодаря уникальной технике изображение в кадре постоянно колеблется; исчезают привычные контуры, очерчивающие предметы и лица. Г. Н. Спутницкая отметила, что в основании фильмов Евтеевой всегда лежит живописная импровизация, «ибо сюжет фильма составляют красочные переливы, интригу задают просвечивающие слои» [13, 95]. В «Маленьких трагедиях» прослеживается собственный живописный сюжет: мир «Скупого рыцаря» соотнесен с красочными гобеленами и вышивками, «Каменный гость» являет собой игру «цветовыми массами», изображение в «Моцарте и Сальери» восходит к технике акварели. Иными словам, каждая из частей евтеевского фильма тяготеет к той или иной живописной манере.

Создатели фильма преодолевают графичность кадра и утверждают торжество живописной стихии. Фантастическая (почти немислимая) красота кадра обманчива: зритель втянут в колеблющийся мир, где нет и не может быть ничего устойчивого. Смеем утверждать, что для изобразительного ряда «Маленьких трагедий» Евтеевой характерна та барочная напряженность образов, о которой когда-то писал Г. Вёльфлин. Казалось бы, всего менее эстетика Пушкина соотнесена с тем,

что Вёльфлин называет живописным стилем (пушкинское видение мира как раз восходит к противоположному полюсу — к линии; и доказательство тому — не только летящий контур рисунков поэта, но и классически строгое строение текста, в основании которого всегда лежат четкие и непреложные законы). Вместе с тем визуальный ряд «Маленьких трагедий» — почти буквальная иллюстрация тезисов Вёльфлина о живописном стиле, иллюзионистском в своей сущности. Понимая всю относительность подобного сопоставления, приведем тезисы из труда Вёльфлина, которые очень точно характеризуют художественную манеру Евтеевой: 1. «Контур уничтожается принципиально; вместо замкнутой спокойной линии проступает неопределенная сфера завершения, массы не закреплены и не связаны твердыми линиями и потому растекаются» [3, 75]; 2. «...глаз отказывается различать частности и хватается за общее; благодаря невозможности охватить всё, создается впечатление бесконечного разнообразия» [3, 79]; 3. «Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема — бытие возникающее (Werden), не дарующее успокоения, неудовлетворенное и не знающее покоя» [3, 85].

Итак, явленная в фильме игра светом, бесконечные превращения цветовой палитры указывают на относительность всего зримого. Характерно, что если «Маленькие трагедии» Швейцера были всецело выстроены на актерской игре (С. Юрский — И. Смоктуновский — В. Высоцкий и др.), то евтеевские персонажи как бы растворены в клубящейся (напоминающей полотна Рубенса) стихии. Собственно актерская игра уходит на второй план — не случайно лица актеров уподоблены маскам. Не глубины человеческой личности, а ощущение ирреальности бытия, его неподвластности человеку — вот та тема, над которой размышляют авторы в последней экранизации. Кроме того, подобная визуальная техника порождает ситуацию удвоения мира, разделения его на видимости и сущности.

В свое время Швейцер сделал шаг в сторону универсализации конфликта, начав фильм «Сценой из Фауста». Евтеева

смещает свои «Трагедии» к мистериальному полюсу, что также укрупняет конфликт. О мистериальной природе пушкинского текста одним из первых заговорил В. Непомнящий [8, 528]. Подобное суждение имеется также в работе О. Дилакторской, полагающей, что «Маленькие трагедии» «отражают момент человеческой жизни в пределе смерти» [4, 35], то есть «содержат жанровую форму мистерии» [4, 38]. Этой точки зрения придерживается и М. Новикова: пушкинский цикл объединен прежде всего «мистериальным мировоззрением» [9, 173].

Все, когда-либо писавшие о пушкинском тексте, выделяли тему смерти как ведущую: в «Маленьких трагедиях» человек всецело подчинен судьбе/смерти с ее невидимым, но четко продуманным планом. Эта тема всецело определяет евтеевскую картину. Следует обратить внимание, что режиссер не экранизирует отдельно последнюю пушкинскую трагедию, где данная тема явлена в своем концентрированном виде. Однако «Пир во время чумы» контрапунктом проходит и через «Скупого рыцаря», и через «Каменного гостя», и через «Моцарта и Сальери». М. Виролайн и Н. Беляк убедительно доказали, что написанная последней трагедия «Пир во время чумы» стала одновременно и отправной точкой для создания всего цикла [1, 75]. Характерно, что одним из важнейших символов фильма становится образ телеги, присутствующий у Пушкина только в «Пире во время чумы». За вращением колеса (всегда взятого крупным планом) видится и неумолимая поступь Судьбы, и бег времени, и напоминание о всепоглощающей смерти (заметим, что в пушкинском творчестве образ телеги в подобном качестве появляется еще 1820-е годы — в стихотворении «Телега жизни»).

Два главных мотива определяют смысловую перспективу фильма: мотив смертного пира и мотив теней. Остановимся подробнее на последнем, поскольку данный мотив отсутствует у Пушкина. В Прологе множество черных теней в плащах кружатся в полутьме и спускаются в подвал Барона (своды подвала с пляшущими тенями напоминают платоновскую пеще-

ру). В «Каменном госте» тени с горящими факелами проходят сквозь ночное пространство, окружая Дон Гуана и Донну Анну. В вакхическом танце теней возникает фигура Лауры. Действие третьей — заключительной части картины — происходит на опере Моцарта: композитор дирижирует фантазмагорическим концертом. На подмостках театральной сцены появляется Командор, который тут же уходит, растворяясь в туманной мгле. Далее взгляд камеры останавливается на Сальери, наблюдающем за действием из театральной ложи. Произнеся свой монолог, Сальери покидает ложу и следует за Командором; навстречу ему выходит таинственная тень в треугольной шляпе и проходит сквозь него. Постоянные превращения персонажей в тени и, напротив, обращения теней в героев — конструктивный принцип данной экранизации.

Несомненно, что игра теней у Евтеевой восходит к жанру *dance macabre* — пляскам смерти, что еще раз указывает на мистериальную природу фильма. По мнению В. Мириманова, *dance macabre* открывает в истории человеческой культуры трагедию индивидуальной смерти: «Отныне смерть — это не отлаженный *rite de passage*, теперь это конкретная индивидуальная смерть — то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания» [7, 45]. Действительно, «каждый из действующих лиц болдинских пьес произносит свое, *собственное слово о смерти*, которое в пределах “Маленьких трагедий” как единого текста обретает способность к своеобразному расширению» [12]. Экранизация обнажает связь «Маленьких трагедий» Пушкина с древнейшим жанром. Рассмотрение пушкинского цикла в контексте «плясок смерти» могло бы привести к интересным научным результатам. Каждая из трагедий — своеобразная гравюра с изображением приходящей смерти, внезапно забирающей героев в свой мир. (Добавим, что вакхические пляски теней сопровождаются появлением в картине «русалочьего» танца. В «Маленьких трагедиях» Пушкина нет подобного сюжета, но его присутствием отмечена неоконченная «Русалка».)

В своем архаическом истоке трагедия неотделима от комедии: «Двуединный мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. <...> Солнце сопровождалось тенью, небо — землей, “суть” — призраком, и “целое” достигалось только присутствием этих двух различных начал» [14, 345]. «Маленькие трагедии» — один из немногих текстов в творчестве Пушкина, где автор последовательно придерживается серьезной интонации (ирония в цикле есть, но она требует исследовательской реконструкции). Ирина Евтеева актуализирует невидимый полюс пушкинских трагедий. Режиссер тонко чувствует природу мистериального действия, необходимой частью которого являются фарсовые сцены. В картине важное место занимает образ шута, которого нет в пушкинском тексте. С одной стороны, шут связан с семантикой смерти и выполняет архаическую функцию, соединяя между собой план жизни и план смерти («Шут становится обязательной фигурой в драме, рядом с фигурой царя, но и раб-слуга как метафора ‘смерти’ вбирает в себя и функции шута» [15, 211]). С другой стороны, через данный образ формируется еще один смысловой пласт фильма — арлекиада. Благодаря шуту зарождается тема балагана/карнавала, в котором смешивается всё и вся. (Вообще, ярко выраженная театральная символика фильма позволяет рассматривать героев в контексте комедии дель арте.)

Единство пушкинского цикла возникает благодаря сквозным образам и мотивам. Евтеева в значительной степени усиливает принцип сочленения отдельных частей в целое. В картине присутствует ряд предметов-символов: перчатка — перстень — груша — гранат — кинжал — весы — телега и пр. Каждый из перечисленных предметов несет в себе двойственный смысл, то есть амбивалентен по своей сути. Подобная амбивалентность образов соотносима с архетипической картиной мира, с ее неразличимостью сферы жизни и сферы смерти. В финале многочисленные тени кидают в телегу предметы, несущие на себе печать смерти: белую перчатку (кинутую Баро-

ном Альберу), нанизанный на кинжал гранат (этим кинжалом был убит Дон Карлос), перстень Сальери (в оправе которого хранился яд Изиды). Этот последний эпизод евтеевской картины чрезвычайно важен. Всё, что когда-то спровоцировало смерть, оказывается в телеге.

В зыбкой, исчезающей в лессировках реальности живое трансформируется в мертвое, мертвое — в живое. Еще Р. Якобсон говорил о теме губительной статуи, проходящей через все творчество Пушкина [16, 145–180]. Сюжет ожившей статуи также присутствует у Евтеевой, однако более важным для понимания фильма является сюжет ожившей картины. Кажется, что создатели фильма исчерпывают все возможные способы визуализации данного сюжета. Замысловатый узор ни манжете Слуги превращается в место представления «Волшебной флейты» Моцарта. Висящие на стене гобелены оживают, с них сходят герои, становясь непосредственными участниками действия. В финале, напротив, живое действие застывает, вновь превращаясь в рисунок на ковре или гобелене, и Слуга поспешно сворачивает в рулоны то, что только что разворачивалось на глазах зрителя. Подобными трансформациями «Маленькие трагедии» Евтеевой буквально пронизаны — за метаморфозами подобного рода скрывается мысль об иллюзорности всего сущего.

Наконец, следует обратить внимание на ведущуюся игру с предшествующими текстами. Уже сама уникальная техника, выбранная Ириной Евтеевой, восходит к принципам постмодернизма: это рисунок (живопись) поверх снятого изображения. Иными словами, авторское «письмо» накладывается на предшествующий «текст». Постмодернистское видение проявляется и в принципиальной интертекстуальности картины. Отчасти подобный принцип восходит к пушкинской поэтике («Маленькие трагедии» Пушкина, как, впрочем, и все произведения поэта, — это тоже игра с «чужими» текстами. Наиболее последовательно подобный взгляд на систему пушкинского творчества нашел свое выражение в концепции О. А. Проску-

рина [11]). Выявление всех существующих претекстов не входит в задачи данного исследования, этой проблематике вполне может быть посвящена отдельная работа. Для нас важен сам конструктивный принцип экранизации, ориентированной на провокацию «чужого» пространства. Можно выделить следующие группы цитат:

1. Живописные цитаты. Речь идет как о буквальных живописных цитатах (Жид из «Каменного гостя» сходит с картины Рембрандта «Возвращение блудного сына»), так и о живописных стратегиях (П. Рубенс, А. Ватто, П. Филонов, М. Врубель, В. Кандинский и др.). Особо значимым является основополагающий для визуального ряда фильма прием лессировки, позволяющий авторам добиться ощущения зыбкости и неуловимости мира.
2. Кинематографические цитаты. Установка на цветное постижение мира восходит к фильмам Сергея Параджанова («Цвет граната», «Ашик-Кериб»). Следует обратить внимание, что «Маленькие трагедии» — последняя работа выдающегося оператора Генриха Маранджяна, человека близкого к кругу Сергея Параджанова. Заключительная часть фильма отмечена цитатами из фильма Милоша Формана «Амадей». Можно говорить и о сближении изобразительного ряда евтеевской картины с кинематографической техникой Александра Петрова. При этом Петров сближает анимацию с реальностью, Евтеева же напротив — растворяет реальность в анимации.
3. Поэтические цитаты. Прежде всего обнаруживается связь «Маленьких трагедий» с блоковским «Балаганчиком» с его установкой на эстетику театра. Проходящая через всю картину «тень в треугольной шляпе» ассоциативно вызывает в памяти образ «тени без лица и названия» из «Поэмы без героя» А. Ахматовой.
4. Музыкальные цитаты. Музыка Андрея Сигле включает в себя аранжировку известных классических произведений — это последовательная игра на грани «своего» и «чу-

жого». Перед композитором стояла непростая задача «переиграть» А. Шнитке, написавшего музыку к экранизации М. Швейцера, и дать собственное решение темы.

Итак, в основании «Маленьких трагедий» Ирины Евтеева лежит мысль об иллюзионистской природе мира. В свое время С. Булгаков высказал гениальную догадку, связав пушкинские трагедии с тремя философскими текстами Платона («Пир», «Федр» и «Федон») [2, 46–51]. Действительно, герои «Маленьких трагедий» не способны вырваться за пределы собственных представлений о мире. Не только Барон, но и другие персонажи существуют в мире теней — иллюзорном мире, из которого нет выхода к подлинному свету. Эти грани пушкинского текста становятся особо актуальными в наше время, стирающее границу между видимостью и сущностью. «Маленькие трагедии» в очередной раз продемонстрировали свою способность к наращиванию смысла во времени (Ю. М. Лотман) и к диалогу с любой эпохой (М. М. Бахтин).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин : Исследования и материалы. Л. : Наука, 1991. Т. 14.
2. Булгаков С. Н. Тихие думы. М. : Республика, 1996.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко : Исследование сущности и становление стиля барокко в Италии. СПб. : Азбука-классика, 2004.
4. Дилакторская О. Г. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. Жанровый аспект // Русская речь. 1999. № 3.
5. Евтеева И. В. Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов: от притчи — к полифоническим структурам : автореф. дис. ... канд. искусств. Л., 1990.

6. Маркович В. М. Цикл «Маленькие трагедии» как исследовательская проблема // Поэтика русской литературы : сб. статей к 75-летию проф. Ю. В. Манна. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006.
7. Мириманов В. Б. Приглашение на танец. *Dance macabre* // *Arbor mundi*. 2001. № 8.
8. Непомнящий В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры // Пушкин и современная культура. М. : Наука, 1996.
9. Новикова М. А. Пушкинский космос: языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М. : Наследие, 1995.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. Т. 7.
11. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое лит. обозрение, 1999.
12. Пяткин С. Н. Об одном мотиве в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 5. Ч. 2 : [Электрон. ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/05/34894> (дата обращения: 23.09.2018).
13. Спутницкая Н. Путешествие из Петрограда в Хань. «Арвентур», режиссер Ирина Евтеева // Искусство кино. 2015. № 8.
14. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : Восточная литература. РАН, 1998.
15. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997.
16. Якобсон Р. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987.

Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловой

Поэтический мир А. С. Пушкина удивительно легко ложится на анимационную образность. Художественный эксперимент Андрея Хржановского, осуществленный в 1977–1982 годах («Я к Вам лечу воспоминаньем...», «И с Вами снова я...», «Осень»), стал глубочайшим проникновением в специфику творческого метода Пушкина. В качестве драматической основы создатели фильма использовали рисунки поэта на полях черновиков: в трилогии Хржановского внутренний динамизм пушкинских рисунков обернулся необычным визуальным сюжетом. Екатерина Михайлова обратилась к иной форме — в отличие от предшественников, сотворенный ею мир обладает большей степенью условности, поскольку главными действующими лицами являются куклы. Вышедший в 2005 году мультфильм стал одной из лучших экранизаций прозы поэта в силу того, что кукольная эстетика органично соединилась с мировидением позднего Пушкина.

Обращаясь к теме взаимодействия различных видов искусства (литература и мульт-анимация), мы попытались ответить на вопрос, привнесла ли экранизация Екатерины Михайловой новизну в прочтение пушкинского романа или это всего лишь иллюстрация хрестоматийного сюжета? На сегодняшний день имеется только одно исследование, непосредственно обращенное к интересующей нас теме, — это статья А. А. Калининой «“Капитанская дочка” Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести» [2]. По мнению исследовательницы, создатели фильма шли вслед за цветаевской интерпретацией, подтверждением чему служит признание режиссера: «Мне хотелось на эту вещь взглянуть с цветаевской точки зрения, сделать поэтично-мистическую интерпретацию» [6]. Статья А. А. Калининой изобилует множеством точных и интересных на-

блюдений над визуальной образностью фильма, что позволяет по-новому взглянуть на пушкинский роман, который, казалось бы, никогда не был обойден вниманием критики и большинство аспектов которого детально изучены литературоведческой наукой. Методологическим основанием настоящего исследования стали работы, в которых изложены принципы интердисциплинарного подхода [14; 16; 19].

Уже современники отмечали необычность последнего романа. Одним из первых, кто указал на «простодушие» пушкинских персонажей, был П. А. Вяземский (при этом эпитет «простодушный» отнесен прежде всего к Пугачеву) [9, 238]. Князь В. Одоевский отметил, что отличительная особенность «Капитанской дочки» — присутствие «нравственно-чудесного» начала в тексте [9, 239]. В подобном ключе мыслил и Н. В. Гоголь, заметивший, что «чистота и безыскусственность возшли в ней [повести] на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной» [9, 240]. Впоследствии почти все исследователи, обратившиеся к данному тексту, высказывали мысль об его сказочной или лубочной структуре [1; 5; 8; 12; 13; 20; 21]. Пушкинский роман как бы изначально тяготел к «буколической невинности», характерной для мира детства. Главный герой «Капитанской дочки» — вчерашний недоросль, едва расставшийся с детскими играми (в финале прошедший «сквозь огонь и медные трубы» Петруша «прыгает как ребенок» [9, 74]). В романе формируется самостоятельная семантическая сфера, связанная с темой «детства». Даже в смертельный момент капитан Миронов обращается к своим солдатам как к детям: «Ну, детушки, постоим сегодня за матушку государыню...» [9, 41], «Что ж вы, детушки, стоите? Умирать так умирать, дело служивое!» [9, 43]. Этот невинный детский мир еще более проявлен в фильме Екатерины Михайловой, поскольку его действующими лицами являются куклы. Если в романе выход из детства означен «уходом из дома» (расставание с «воздушным змеем» и «голубятней»), то в мультфильме этим выходом оказывается испеленная

кукла Маши Мироновой. Благодаря куклам в мультфильме возникает необходимая атмосфера камерности, что очень важно для понимания текста, поскольку в последнем романе Пушкин пришел к новому — интимному — пониманию истории.

В анимационном фильме пушкинская фабула трансформирована. В центре внимания Екатерины Михайловой — площадь, с нее начинается и ею оканчивается действие фильма: действие развернуто от первых минут привоза Пугачева на плаху — до последнего мгновения, когда топор опускается на голову человека-волка. Гринев является непосредственным свидетелем казни Пугачева, и все предшествующие события увиденны сквозь призму площадного действия. Герой то погружается в недавнее прошлое, то возвращается в настоящее (эти временные переходы между прошлым и настоящим временем каждый раз сопровождаются неожиданными решениями). Подобное построение фильма выявляет жанровую сущность пушкинского романа, поскольку форма мемуарного текста внутренне ориентирована на кольцевую композицию (в скобках заметим, что установка на «закольцованность» лежит в основе творческого метода Михайловой: «Мне нравится, когда все в сценарии имеет причину и следствие, когда получается закольцованность. Мне нравится форма рондо. Чтобы все ниточки были увязаны, чтобы все было неслучайно» [6]. Замечательно, что через весь мультфильм проходит символический образ нити-Судьбы, которая в буквальном смысле визуально связывает между собой различные кадры и еще раз фиксирует круговое движение).

Если для Михайловой сюжет казни — центральный, кульминационный, то Пушкин ушел от описания казни Пугачева в романе. Как известно, этот отказ связан с принципиальной авторской установкой (подробный рассказ об этом драматическом эпизоде русской истории дан в «парном тексте» — «Истории пугачевского восстания»). Актуализируя тему публичной казни, Михайлова прикасается к одной из важнейших тем пушкинского творчества. Хорошо известны следующие раз-

мышления поэта: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, протрясаемые драматическим волшебством» [17, т. 7, с. 147].

Площадь как основное место действия впервые возникает в трагедии «Борис Годунов», в дальнейшем этот хронотоп будет присутствовать в важнейших произведениях Пушкина. Вместе с темой площади в творчество поэта входит тема большой Истории. Обращает на себя внимание, что пушкинская площадь всегда связана с прямой угрозой для человеческой жизни (казнь в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...» и романе «Капитанская дочка», наводнение в поэме «Медный всадник», извержение огненной лавы в стихотворении «Везувий зев раскрыл...»). Очевидно, что тема площади несет в себе и воспоминания о декабрьском восстании 1825 года, и июльской казни 1826 года. Знаменательно, что в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827) конь, минуя страшные следы казни, внезапно останавливается перед виселицей:

А площадь в сумраке ночном
Стоит, полна вчерашней казни. <...>
...Но конь ретивый
Вдруг размахнул плетеной гривой
И стал. Во мгле между столпов
На перекладине дубовой
Качался труп [10, т. 3. с. 19].

На первый взгляд, в «Капитанской дочке» пространство площади не занимает важного места, более того, упоминаемая автором площадь в Белогорской крепости как бы не настоящая, отсюда употребление производного слова «площадка»: «Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треу-

гольных шляпах» [9, 21]. Войско капитана Миронова и вовсе напоминает «потешное», игрушечное (в экранизации Михайловой авторская ирония еще более усилена — вместо двадцати стареньких инвалидов в кадре представлены только два, и эти двое разыграют откровенную балаганную сценку с козлом). Однако в драматический момент — в эпизоде приступа Пугачева — белогорская «площадка» трансформируется в «площадь». Речь в данном случае идет не столько о мнимом расширении художественного пространства, сколько о смене иронического модуса на трагический: «Раздавался колокольный звон. Вдруг закричали в толпе, что государь на площади ожидает пленных и принимает присягу. Народ повалил на площадь <...> На площади ставили наскоро виселицу» [9, 43]; «Площадь опустела. Я все стоял на одном месте и не мог привести в порядок мысли, смущенные столь ужасными впечатлениями» [9, 46]; «Виселица с своими жертвами страшно чернела» [9, 48]; «Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу» [9, 50]. (О молниеносной смене «смешного» и «ужасного», характерного для русской истории, Пушкин писал в «Вельможе»: «И мрачным ужасом смененные забавы...» [10, т. 3, с. 160].) Важно и то, что повествование постоянно возвращается к описанию виселицы. Кульминационным в развитии данной темы становятся гриневское прощание с крепостью: «Вышед на площадь, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости...» [9, 53]. О принципах авторского присутствия в тексте Пушкин говорил еще во время работы над «Борисом Годуновым»: «Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [10, т. 10, с. 146]. В процитированном фрагменте авторские «уши» откровенно «торчат» — перед читателем образец двуголосого слова (М. М. Бахтин), или двусубъектного высказывания (Б. О. Корман). В то время как Гринев прощается с жертвами пугачевщины, автор отдает свой последний поклон жертвам декабристского восстания.

Знаменательно, что создатели фильма отказались от чрезвычайно значимого эпизода — встречи Маши Мироновой с императрицей. В «Капитанской дочке» власть соотнесена с идеальным пространством (блаженный сад-эдем). В экранизации выявлены скрытые смысловые пласты пушкинского романа — противопоставление площади и сада, народа и правителя. Площадь в мультфильме становится сценой, на которой люди-куклы доигрывают бессильные сценарии Власти. В свое время Марина Цветаева сравнила императрицу с «огромной белой рыбой» или «белорыбицей» [18, 510]. Михайлова вообще исключила из своего фильма безликое лицо императрицы, всецело предоставив сценическую площадку Пугачеву, фигура которого визуально укрупнена и часто дана либо с нижнего ракурса, либо и вовсе перекрывает собой весь кадр. Пугачев оказывается главным героем мультфильма, заслоняя собой даже Гринева. Вспомним гениальное прозрение А. Н. Радищева, которое Пушкин хорошо знал: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской» [11, 20]. Вслед за Радищевым и в преддверии Толстого Пушкин осознает, что русскую историю делает пьяный бурлак, вследствие чего она и уподоблена иррациональной стихии.

Пространство площади в «Капитанской дочке» Михайловой связано не только с темой истории, но и с балаганным театром. Интерес Пушкина к формам народного театра начинается в период работы над трагедией «Борис Годунов». О пристрастии поэта к балаганно-площадной теме пронизательно пишет И. П. Уварова-Даниэль: «Его текст о драме, родившейся на площади, есть классическое определение площадного действия, то есть Балагана. В повесть “Капитанская дочка” влилось народное зрелище» [15]. Интересно, что в России первые балаганы появились при Екатерине II, то есть в эпоху, ставшую предметом изображения в «Капитанской дочке». В этом смысловом аспекте главный герой Петруша/Петрушка — прежде всего хорошо узнаваемый персонаж народного театра, перча-

точная кукла. Петрушка постоянно попадает в непростые ситуации, проходит сквозь «огонь» и «воду» («из огня да в полымя», как говорит Савельич), часто оказывается битым, но всякий раз чудесным образом одерживает очередную победу над смертью. В фильме точно воспроизведена простодушная атмосфера народного театра; создатели экранизации возвращают пушкинскому герою его исконный — балаганный — облик. Данные предположения подтверждаются и тем, что в своем последнем романе Пушкин намеренно игнорирует психологизм: все его герои лишены рефлексии, а сюжет подчинен известной сказочной формуле «сказано — сделано». Не размышления, а поступки определяют движение сюжета и сферу авторских оценок. Эта тотальная овнешненность героев всего ярче свидетельствует об их скрытой кукольной природе.

Важный момент в экранизации — персонификация смерти: режиссером воспроизведен известный фольклорный сюжет «встречи со Смертью» (данный сюжет характерен для русских народных сказок, таких как «Солдат и смерть»). Если в сказках Смерть переигрывает бывалый солдат, возвращающийся со службы, то в режиссерской версии победу над Смертью одерживает «недоросль», едва прикоснувшийся к тяготам военной службы. Кукла в белом балахоне сопровождает Петрушу/Петрушку, но в конце концов исчезает из поля зрения. Благодаря визуализации Смерти сюжет обретает иную — метафизическую — перспективу.

Знаменательно, что в мультфильме возникают явные аллюзии на пушкинский «Пир во время чумы»: огромный стол вынесен на улицу (за ним происходит важнейший разговор Пугачева и Гринева), на заднем плане видны следы разорения и пожарища. Смерть празднует свою временную победу, а танцующая на фоне пожарища безымянная пара заставляет вспомнить о жанре *danse macabre*. Добавим также, что и сам образ Пугачева изначально связан с миром мертвых, поскольку в интерпретации создателей мультфильма это герой-оборотень. Если в романе сравнение Пугачева с волком едва намече-

но и требует исследовательской реконструкции, то в экранизации превращения Пугачева в волка и волка в Пугачева — один из основных смыслообразующих приемов. Напомним, что «оборотничество» как инверсия нормального порядка вещей характерна для хтонических, запредельных, потусторонних областей космоса (то есть относящихся к “той”, “обратной” стороне нашего мира» [7, 8].

Некоторые исследователи отмечали близость романа к житию «Петра и Февронии» [3]. Действительно, христианская аксиология играет ведущую роль в «Капитанской дочке» — замечательно, что режиссер обратила внимание на этот смысловой пласт пушкинского текста. И дело не только в том, что во многих эпизодах фильма в кадре появляется икона с лампадой, а герои читают молитвы. Многие кадры выстроены художниками в соответствии с принципами иконного изображения — это и смещение перспективы (обратная перспектива), и подчеркнута условная игра с внутренним и внешним пространством (например, стол, являющийся символом внутреннего обустроенного пространства, всегда расположен на улице перед домом). Заметим, что даже фигура Смерти дана в мультфильме в перспективе иконного, а не балаганного изображения. Для народного балагана Смерть связана с женской ипостасью, в то время как древнерусская иконографическая традиция чаще всего придает Смерти мужское обличье, лишь изредка она изображается как существо женоподобное [4, 160]. В результате подобного построения в экранизации возникает взаимодействие различных сюжетов — балаганного, сказочного, житийного и житейско-бытового.

В упомянутой выше статье А. А. Калининой подробно говорится о символическом уровне мультфильма. Исследовательница обратила внимание на визуализацию важнейшей для позднего Пушкина темы судьбы. Множество присутствующих в кадре предметов (колесо телеги, мельница, клубок нитей, пядьцы...) принадлежат к важнейшим символам человеческой культуры. Хотелось бы сказать еще об одной важ-

ной художественной детали. На протяжении фильма камера неоднократно останавливает свой взгляд на качелях — в начале на них качается Маша Миронова, потом — Пугачев. Как известно, в самом пушкинском романе изображение качелей отсутствует. Качели в мультфильме — это одновременно и символ шаткости отдельной человеческой судьбы, и символ неустойчивости государства. Кроме того, это символ русского авантюрного XVIII века с его молниеносной сменой верха и низа. Напомним, что одним из значимых героев в «Капитанской дочке» является пойманный в плен «изувеченный башкирец». Сегодня захваченный в плен, уже на следующий день этот персонаж будет вершить казнь над теми, в чьем заточении он находился. Символично, что в мультфильме на перекладине виселицы размещен царский трон. Визуальное сближение образов трона и плахи значимо — они располагаются в одной плоскости в истории государства российского. Через это соотношение еще раз подчеркнута близость верха и низа, победителя и побежденного.

Итак, именно кукольная эстетика наиболее полно выявляет сокровенные смыслы последнего пушкинского романа. Экранизация Екатерины Михайловой не только в очередной раз обнажила смысловой потенциал одного из важнейших произведений, но и подтвердила вечную актуальность русской классики:

Чику везут, колокольчик гремит под дугой.
Долго будут везти, вот век прошел, вот другой,
вот и третий подходит к концу, но до этих пор
колокольчик гремит, Чику везут под топор [17, 90].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агранович С. З., Рассовская Л. П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А. С. Пушкина. Самара : Самарский ун-т», 1992.
2. Калинина А. А. «Капитанская дочка» Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести // Гуманитарный вектор. 2017. № 10.
3. Комар Н. Г. Традиции «Повести о житии Петра и Февронии» Ермолая-Еразма в произведении А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11.
4. Майзульс М. Р. Смерть в древнерусской визуальной иконографии: конструирование образа // In Umbra: Демонология как семиотическая система. / отв. ред. и сост. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. М. : РГГУ, 2012. Вып. 1.
5. Марусова И. В. Структура волшебной сказки в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Т. 20. Режим доступа: <http://www.e-koncept.ru/2014/54777.htm> (дата обращения: 10.06.2019).
6. Михайлова Е. «Меня привлекает форма рондо» : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/> (дата обращения: 10.06.2019).
7. Неклюдов С. Ю. Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации : материалы международного конф. (Москва, РАНХиГС, 11–12 дек. 2015 г.) / отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : Дело, 2015.
8. Осповат А. Л. Из комментария к «Капитанской дочке». Лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : Материалы и исследования / под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М. : ОГИ, 2001.
9. Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977–1979.
11. Радищев А. Н. Путешествие и Петербурга в Москву. Публицистика. Поэзия. М. : Олимп, 2000.
12. Сапожков С. Фольклорно-сказочные мотивы в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Литература в школе. 1986. № 1.
13. Терц А. Прогулки с Пушкиным. М. : Глобус, 2005.
14. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977.
15. Уварова-Даниэль И. Пушкин в свете балагана. Балаган в свете Пушкина // Экран и сцена. 2013. № 6 : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (дата обращения: 10.06.2019).

-
16. Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М. : РГУ, 2016.
 17. Херсонский Б. Вырванные листы из переписки Екатерины и философа Вольтера, а также иные исторические стихотворения // Новый мир. 2012. № 6.
 18. Цветаева М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Эллис Лак, 1994. Т. 5.
 19. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекст и кинематограф. М. : Культура, 1993.
 20. Emerson C. Grinev's Dream: The Captain's Daughter and a Father's Blessing // Slavic Review. 1981. Vol. 40. №. 1.
 21. Mirrelson G. E. The Mythopoetic Element in Pushkin's Historical Novel «The Captain's Daughter» // Canadian-American Slavic Studies. 1973. Vol. 7.

Научное издание

Серия «Академический час»
Выпуск 8

Т. В. Зверева

«КРУПНЫЙ ПЛАН»:
формы взаимодействия литературы и кино

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 01.11.2019
Формат 60 x 84 1/16. Усл. п. л. 5,93. Уч.-изд. л. 4,5
Тираж 150 экз.

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207

Отпечатано: ООО «Издательство “Шелест”»
426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164
Тел. +7(904)317-76-93, +7(963)548-51-43
E-mail: shelest.izd@yandex.ru, malotirazhka@mail.ru



Татьяна Вячеславовна
ЗВЕРЕВА,

доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы и теории
литературы Удмуртского
государственного университета.

Автор монографий
«Проблема слова и структура
романа Ф. М. Достоевского
“Братья Карамазовы”»
(1998), «Взаимодействие
слова и пространства
в русской литературе второй
половины XVIII века» (2007),
«“Повторность отраженья”:
размышления о литературе
и театре» (2014), «Где
продлеваются летящие
мгновения”: живописные
аспекты русской литературы»
(2017), а также многих статей
о поэтике русской литературы
XIX и XX веков.

Сфера научных интересов —
взаимодействие различных
языков культуры (литература,
живопись, театр, кино).



*Серия «Академический час»
адресована специалистам-филологам,
вузовским преподавателям,
аспирантам, магистрантам.
Доступна на сайте
Научной библиотеки Удмуртского
государственного университета
(<http://lib.udsu.ru/>)*

ISBN 978-5-4312-0724-2



9 785431 207242