

*Н.З. Кольцова, И.В. Монисова*

### **Театральность и язык тоталитарной культуры (в интерпретации кинематографистов 1980-х гг.)**

*Аннотация:* В статье проблема выявления элементов театральности в кино рассматривается на примере фильмов 1980-х гг. «Мефисто» (И. Сабо) и «Покаяние» (Т. Абуладзе), в которых театральность эстетики во многом обусловлена спецификой отраженной в них тоталитарной эпохи. Исследуются причины актуализации и формы проявления театральности в языке тоталитарной культуры. Кроме того, делается попытка выявить наиболее значимые моменты взаимодействия театрального и киноязыка, а также особенности интермедийного перевода литературных текстов, произведений живописи и музыки.

*Ключевые слова:* театральность, киноязык, тоталитарная культура, интермедийность, идеомифология, реминисценция, синтетические тенденции в искусстве

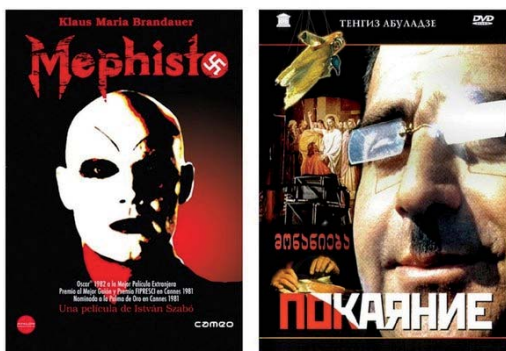
*Abstract:* The article has revealed the elements of the theatricality in the cinematography while examining «Mefisto» by I. Sabo and «Pokayanie» by T. Abuladze, the films made in the 80-s where the theatricality of the aesthetics is considerably conditioned by the specific features of the depicted totalitarian epoch. The causes of the actualization and the forms of the manifestation of the theatricality in the language of the totalitarian culture are also examined. All the more, an attempt is made to find out the most meaningful moments of the interaction between the languages of the theatre and the cinema and the peculiarities of the intermedial interpretation of the literary texts, paintings and pieces of music.

*Key words:* theatricality, language of the totalitarian culture, intermediality, ideology, reminiscence, synthetic trends in art

Внедряясь в смежную для нас область исследований, мы выбрали для разговора материал, быть может, наиболее репрезентативный. Это кинофильмы, в которых элементы театральности в самую первую очередь обусловлены не интеллектуальными играми их создателей, не постановкой художе-

ственного эксперимента и не жанром литературного первоисточника, а скорее характером самой исторической эпохи, которая в них отражается. Речь идет об эпохе формирования и установления в Европе тоталитарных режимов – именно она с разной степенью конкретности (от отчетливого жизнеподобия до притчевой обобщенности и условности) представлена в нашем киноматериале. Театральность в этом контексте является важной составляющей языка тоталитарной культуры, обслуживающей режим, который режиссирует и берет под контроль все общественные процессы. Он требует для внедрения своей идеомифологии эффектных, гипнотизирующих внешних форм, за которыми обращается, в частности, к театру. И кино, воспроизводя это время, как бы «втягивает», перенимает, разнообразно воплощает свойственный времени дух зловещей театральности.

Мы выбрали для анализа два фильма, созданные в первой половине 1980-х гг. и исследующие природу тоталитарного режима и трагические судьбы искусства в таких обстоятельствах. Это драма «Мефисто» Иштвана Сабо 1981 г., первая часть его кинотрилогии, получившая в 1982 г. премию «Оскар» в номинации «Лучший иностранный фильм», а также приз за лучший сценарий в Каннах. И это кинопритча Тенгиза Абуладзе «Покаяние» 1984 г., завершающая трилогию режиссера о человеке и власти, – она была отмечена Гран-при Каннского кинофестиваля в 1987 г. Обе ленты, что немаловажно, созданы режиссерами, которые, как и Клаус Манн, автор романа «Мефистофель. История одной карьеры» (1936 г.; на его основе снял свой фильм Сабо), представляют страны, пережившие этап тоталитаризма (Венгрия, СССР, Германия).



Афиши фильмов «Мефисто» и «Покаяние»

Напомним, что в первой ленте рассказывается история театрального актера из Гамбурга Хендрика Хёфгена. Прототипом героя послужил Густав Грюндгенс, выдающийся немецкий театральный актер, «лучший Мефистофель», как о нем говорили. Он был женат на сестре Клауса Манна, но отказался последовать за их семьей в эмиграцию и остался работать в нацистской Германии. Роман Манна поэтому не только анти-

фашистское произведение, но и беллетризованная отповедь бывшему другу. Хендрик – в его роли снялся Клаус Мария Брандауэр – сначала пытается вырваться из атмосферы развлекательности и пошлости «буржуазного» театра, создав свой, рабочий, политический театр в духе Э. Пискатора и отчасти Б. Брехта. Однако с приходом к власти нацистов перед амбициозным актером открываются широкие возможности, а для их использования он вынужден верно служить режиму и работать над созданием угодной властям культуры. Будучи Мефистофелем на сцене, в реальной жизни он становится,



Г. Грюндгенс; К.М. Брандауэр

скорее, обмельчавшим Фаустом, который получает вожаемую славу и блага ценой постепенной утраты внутренней свободы и насилия над собственной личностью. Таким образом, история актера Хендрика Хёфгена переосмыслена в рамках классического сюжета. Линия испытаний героя усиливается благодаря обращению авторов к другой архетипической театральной фигуре – Гамлету: Хофген ставит «подправленного» Шекспира в Прусском государственном театре. Так в роман и в кино-текст проникает устойчивый комплекс мотивов, связанных с искушением и с образом сомневающегося героя, что удачно подсвечивает тему интеллигенции и власти.

Второй фильм – «Покаяние» – напоминает рассказанную языком притчи «трагедию мести» (кавказские реалии киноленты закрепляют эту ассоциацию). История разыгрывается в сознании героини Кето Баратели, когда она узнает о смерти тирана Варлама Аравидзе, уничтожившего много лет назад ее родителей. В фильме сложный многоплановый хронотоп: это условное «настоящее», где героиня украшает торты изображением древнего храма,

Второй фильм – «Покаяние» – напоминает рассказанную языком притчи «трагедию мести» (кавказские реалии киноленты закрепляют эту ассоциацию). История разыгрывается в сознании героини Кето Баратели, когда она узнает о смерти тирана Варлама Аравидзе, уничтожившего много лет назад ее родителей. В фильме сложный многоплановый хронотоп: это условное «настоящее», где героиня украшает торты изображением древнего храма,



Коллаж «Покаяние»

взорванного после ареста и гибели ее отца-художника; это прошлое (план воспоминаний), когда с приходом к власти Аравидзе в городе начинаются репрессии, и это фантазмагорическое «пространство мести» (план воображения), где героиня по-своему расправляется с ненавистным диктатором, выкапывая ночь за ночью его труп из могилы, а затем, по сути, разрушая его семью, уничтожая ее под корень. Узнав о грехах предков, единственный внук Варлама стреляет в себя из дедушкиного ружья; висевшее над кроватью, оно в конце концов «по-чеховски» выстреливает. Добавим к этому онейрическое пространство фильма, сплетенное из снов и видений героев и обогащающее символический план произведения.

Следует оговориться, что в избранном материале – отнесем его к «нечистому кино», в терминологии А. Базена [1], – театральные реминисценции и театрализация как прием проявляются в разной мере. В фильме Сабо они обусловлены конкретно-исторической основой сюжета и работают прежде всего на нарратив, хотя театральная речь, без сомнения, помогает эффектно подчеркнуть базовые метафоры фильма и задействован в его стилистике. Надо полагать, здесь сказался большой опыт режиссера в постановке драматических и оперных спектаклей: на счету у Сабо «Тангейзер» в Гранд-Опера, «Трубадур» в Венской опере, «Борис Годунов» и «Три сестры» в Германии и др., – а также сыграло свою роль воздействие «немецкой трилогии» Лукино Висконти, блестяще воплотившего синтетические тенденции в кино. В фильме Абуладзе нет собственно театральной истории и профессиональных актеров или режиссеров среди действующих лиц. Именно поэтому использование элементов театральности, не обусловленное сюжетом напрямую, в его фильме более отчетливо воспринимается как художественный прием.

Мы попытались исследовать факты кинематографического освоения и «присвоения» театральной эстетики, но сделали это как литературоведы, сосредоточились на тех проявлениях театральности, которые могут быть видны специалисту по работе с текстом, – конечно, в расширительном толковании этого слова: текстом не только вербальным. Работа камеры, постановка света и другие особенности кинематографической лаборатории, очевидные специалисту, не рассматривались; мы ограничились проявлениями театральности на уровне интертекстуальных связей, организации сюжета, отдельных сцен, стилистики слова и жеста, обращения к знаковым именам, очевидным приемам, таким как «театр в театре».

По словам Г. Гюнтера из его статьи «О красоте, которая не смогла спасти социализм», театрализация становится «способом гармонизации жизни в тоталитарном государстве» [2]. О подчеркнутой театральности официальной культуры и политической практики в СССР, Германии, Италии 1920–1940-х гг. писали и многие другие исследователи, среди них В. Паперный, К. Кларк, Е. Добренко, И. Есаулов и др. Кино «доказывает» ту же мысль без нажима и теоретических выкладок, на своем образном языке. И прежде всего об этом свидетельствует плотная театральная атмосфера обеих лент. В них присутствуют сцены из драматических спектаклей, оперетты и немецкого

зингшпиля, показаны репетиции рабочего театра, звучат оперные арии, грузинское многоголосие и сатирические миниатюры, напоминающие брехтовские зонги. Ряд танцевальных сцен в «Мефисто» и плакат А. Тулуз-Лотрека в «Покаянии» вводят мотив кабаре. В обоих фильмах есть травестирование традиций античного театра, отсылки к мистерии и карнавалу, узнаваем язык балагана (особенно в «Покаянии»), есть и своего рода моноспектакли, которые разыгрывает перед зеркалом герой «Мефисто», а в «Покаянии» – диктатор перед намеченными жертвами.

Гюнтер приводит высказывание Муссолини о том, что «демократия лишила жизнь живописности, непредсказуемости и мистичности». Итальянский фашизм задал новые формы политике; близкие ему по духу движения в европейских странах благодаря эстетическому преимуществу ярко выделялись на фоне «пресной» рациональности демократических государств, которые не создали, по словам Марка Блока, своих праздников [2]. В Германии этим занялся Гитлер, а мы знаем, с какой пышностью устраивались праздники сталинской эры (с той оговоркой, что их происхождение имело несколько иную природу). В обоих фильмах присутствуют сцены празднеств и торжеств, фиксируются официальная и обрядовая стороны жизни (свадьба, похороны, суд, прием, громкая театральная премьера). Все эти в прямом и переносном смысле представления являются не только нарративными элементами, они работают на символический план и создают в фильмах особую атмосферу ритуального действия, требующего жертвоприношения. Так и происходит: сценические триумфы Хендрика, пышная свадьба, на которой присутствуют представители власти, роскошное торжество в честь дня рождения фашистского покровителя, где наш герой берет на себя конференс, – имеют своей изнанкой арест и гибель близкого друга, высылку из страны любовницы, унижение его самого, превращенного в марионетку. В фильме Абуладзе праздник в честь нового городского головы, который сопровождается народным шествием, бутафорией, выступлением с балкона представителей интеллигенции, молодежи и самого новоиспеченного диктатора, становится началом конца семьи художника Сандро Баратели, который захлопывает окно в своем доме напротив, чтобы в него не проникали идеологические фанфары. Показательно, что балкон диктатора



Питер Брейгель Старший. Сорока на виселице



Кадр из фильма «Покаяние»

режиссер монтирует в кадре с некой конструкцией, напоминающей виселицу с сидящим на ней вороном. Она составляет зловещий контраст с праздничным шествием внизу и отсылает к картине Питера Брейгеля Старшего «Сорока на виселице» (или «Пляска под виселицей») – это один из примеров значимой живописной реминисценции, которых в фильме немало.

Встреча тирана с представителями культурной элиты города происходит в месте наподобие райского сада с буйной растительностью. Но в какой-то момент мы видим, что эта благодушная декорация обнесена другой – стеклянным колпаком, и сквозь стекло за гостями, которых вскоре арестуют, наблюдают вооруженные охранники в латах. Неожиданный визит Варлама со свитой в дом Баратели, цветы и подарки, фарсовые кульбиты, исполнение оперных арий сменяются сценой ночного ареста художника.

Итак, в обоих фильмах схвачена, во-первых, красочность, помпезность и театральность презентаций тоталитарных режимов. Налицо все атрибуты таких представлений: балконы – трибуны – суды, а иногда и собственно театр как подмостки; пионеры-пенсионеры и прочие счастливые жители как массовка, фон для выступления солиста-диктатора; флаги – транспаранты – новые дворцы – сады – галереи нового искусства как декорации – и вообще жесткая срежиссированность всего происходящего. Карнавальная эстетизация касается не только актов саморекламы власти, в той же стилистике снимаются и наиболее драматические моменты в жизни героев; такова, например, сцена допроса арестованных в «Покаянии», который проходит в упомя-



Кадры из фильма «Покаяние». Визит диктатора в дом художника

нотом выше «райском саду» с участием Фемиды и музицирующего следователя в античных одеяниях. А в фильме Сабо банальные убийства без суда и следствия маскируются властями под авткатастрофу и самоубийство. Таким образом, отметим, во-вторых, отраженное в обоих фильмах лицедейство режима, «маски» власти, скрывающей цинизм и угрозу под лозунгами народности и заботы о всеобщем благе или под дружески-интимной, даже дурашливой интонацией. Это лицедейство как норма жизни, проникающее во все ее поры, к которому сложно приспособиться даже профессиональному лицедею-актеру, против которого восстает подросток в «Покаянии». Оно принимает более респектабельные и камерные, но оттого не менее циничные формы в следующем поколении, охраняющем сложившиеся мифы. Мотив маски – важный смыслообразующий элемент в обоих фильмах, который разнообразно закрепляется: кроме уже обозначенных, это костюмированные сцены за пределами театра, притворная скорбь присутствующих на похоронах диктатора, «приличьем стянутые маски», это, наконец, интимные сцены, в которых лицо героини покрыто косметической маской.

Можно отметить и родственной символике маски мотив переодевания.



Кадры из фильмов «Мефисто» и «Покаяние»

В «Мефисто» он органичен в рамках театрального сюжета, но быстро перерастает его, маркирует внутренние перемены, происходящие с героями по мере их приспособления к новой власти. В «Покаянии» он особенно остро работает в сценах, обнаруживающих страшную амбивалентность тоталитарного мира: свита Варлама легко меняет фраки артистов на латы церберов режима.

Как говорит фашистский лидер в «Мефисто», «политика – это тот же театр, только сцена у нас – весь земной шар». В его словах легко угадывается идея жизнестроения, жизнестроения по законам искусства, которая принадлежит

модернизму и имеет свое продолжение в эстетике авангарда (оба эти явления в искусстве, как мы знаем, были преданы остракизму в условиях тоталитарной власти). Это один из примеров беззастенчивого присвоения и одновременно «переваривания» и извращения диктаторским режимом идей предшественников. Рассуждения фашистского министра о необходимости устранения четвертой стены и о создании нового монументального театра после древнегреческого, – чуть раньше почти в тех же словах говорит о необходимости инноваций в театре сам Хендрик своим коллегам, – отсылают к идеям реформаторов драмы и театра начала века и вызывают у зрителя отчетливый привкус кощунства<sup>1</sup>. Театрализация – это и признак «культурности», вписанности в историю мировой цивилизации, она позволяет диктаторскому государству «присвоить» себе лучшие достижения мировой культуры, снижая тем самым общечеловеческий смысл классики, и даже доказывать, что оно и есть вершина этой культуры. Все идет в дело: великий Гете, мастера Возрождения, искусство романтизма, шедевры Вагнера... В эту же орбиту втягиваются и народные, фольклорные традиции (в обоих фильмах власть использует элементы народной эстетики). Просвещенный фашист, излагая принципы официальной, «истинно национальной» культуры, говорит, что в каждом немце живет Мефистофель, а если бы в нем была только фаустовская душа, «враги были бы счастливы». Отвергается при этом болезненно рафинированное, салонное или «пустое», развлекательное искусство, а также чуждый декоративности и мифологизации публицистический по форме рабочий театр, о котором мечтал в начале своей карьеры Хендрик, – покровитель рассматривает это как некую «болезнь левизны», обидный «коммунистический грешок» в карьере артиста. Одна из центральных сцен «Покаяния» – разговор Варлама Аравидзе с Сандро о «новом, подлинно народном искусстве» и о новых властителях дум для народа. Художнику внушается мысль о необходимости поставить свой талант и живописные традиции, которые его сформировали, на службу режиму и творить общими усилиями новую мифологию. В «Мефисто» маршал с живым интересом «впитывает» откровения Хендрика о маленьких хитростях актерской игры, позволяющих манипулировать зрителем, – эта информация тоже переваривается с пользой для «дела» («Я учусь у вас, Мефистофель!»). Предельно емкий по смыслу символический эпизод есть в «Покаянии»: во

<sup>1</sup> Нам справедливо возразили во время обсуждения доклада, что поиски модернистов, с одной стороны, и разного рода социальных реформаторов – с другой, имели общий жизнотворческий вектор и что тут задействованы не только законы древнего театра, но и коллективное бессознательное (мифы). Нельзя не согласиться с этим замечанием, но мы и говорим о театральности как лишь об ОДНОЙ из составляющих языка тоталитарной культуры и понимаем важную роль в его формировании мифологизации, сакрализации и других элементов. Что касается жизнотворческих устремлений социальных реформаторов начала века как явления параллельного поискам деятелей новой культуры – здесь тоже нечего возразить, но все же оговорив специфику форм этого физнетворчества. К тому же речь идет не о революционно-романтическом периоде интенсивного поиска нового языка во всех сферах жизни, а о тоталитарной эпохе, когда – и на этом настаивают авторы фильмов – происходит именно поглощение и извращение идей предшествующей культуры, отбор и подгонка нужного материала для решения идеологических задач.



сне Авеля Аравидзе человек в одежде священника, сидя в темноте на руинах храма, неторопливо поедает рыбу. Образ рыбы, как известно, является одним из древнейших символов Христа, и когда «святой отец» поднимает голову, Авель узнает в нем собственного родителя-диктатора, который воспринимается теперь как Враг человеческий. Библейское прочтение эпизода усложняется в контексте фильма дополнительным толкованием, восходящим к античным мифам о Кроносе, Сатурне: жестокий отец «пожирает», уничтожает собственных детей, а вместе с ними и гуманистическую культуру.

В фильмах прослеживается не только процесс экспроприации образов и знаков традиционной культуры – мы наблюдаем за формированием и оформлением того феномена, который В. Паперный обозначил как «Культура Два» [5], и слышим рефлексию на эту тему самих ее идеологов. Интересной иллюстрацией процесса служат, например, рифмующиеся эпизоды фильма «Мефисто». В одном из них показана репетиция в рабочем театре, когда на сцену выходят актеры и произносят реплики в зал типа: «Я вдова рабочего, чем, скажите, я буду кормить своих детей...», «Мы кузнецы, мы не имеем работы, но издеваться над собой мы не позволим...» и т. д. Другой же эпизод воспроизводит тренировку отряда гитлерюгенд, который разучивает речевку примерно такого содержания: «Кто твой отец? – Он каменщик, он строит наши дома. – А твой отец кто? – Он пекарь, он печет хлеб для нашего народа...» и т. п. Одна и та же социально-трудовая тема озвучивается совершенно по-разному: обнажение социальных противоречий в первом случае и нарочитая гармонизация жизни во втором. Здесь вспоминается лапидарное объяснение А. Луначарским разницы между старым реализмом и соцреализмом. Первый изобразит недостроенный дом таким, каков он есть, – без дверей, окон и крыши, а второй так, как он задуман, – прекрасным дворцом<sup>1</sup>. К мифологизации реальности призывает своего собеседника диктатор в «Покаянии», утверждая, что «иногда уход от действительности означает еще большую действительность. Народу нужна великая действительность». По словам Э. Джентиле, пышные празднества и массовые зрелища «становились компенсацией за те лишения, которые претерпевали низшие классы общества, скрывали трудности, которые испытывал режим, за фасадом, изображавшим порядок и эффективность» [2].

Реакция представителей культуры на идеологическую обработку со стороны власти пристально исследуется в обоих кинофильмах. Герой «Мефисто» преодолевает свое внутреннее художническое и человеческое сопротивление нацистской идеологии и даже преподносит труппе театра новую концепцию Гамлета (согласно которой принц датский – человек сильный и энергичный, совершающий продуманный акт мести). Тогда как Сандро Барателли не поддается искушению и утверждает, что народ, создавший «Витязя в тигровой шкуре», нуждается только в духовном пастыре, нравственном герое. Такая «непроницаемость» и принципиальность Сандро – при-

<sup>1</sup> Эта мысль содержится в докладе А. Луначарского 1933 г. «Социалистический реализм». <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm>

знак человека высокой культуры и мужества, а также глубоко верующего и неспособного воспринять новую религию. И это скорее исключение, чем правило, ибо эстетизация политического действует обычно завораживающе. Все мы помним эпизод из фильма Боба Фосса «Кабаре», где во время воскресного отдыха горожан в парке красивый мальчик, «истинный ариец», в форменной одежде, звонким голосом вдруг запекает бодрую песню о единстве и силе народа, об отпоре врагам. И гуляющие обыватели один за другим к нему присоединяются, сидевшие встают – как будто даже против воли, подчиняясь магии песни. В «Покаянии» есть не менее впечатляющая своей иррациональностью сцена, когда подруга жены художника после ареста их мужей убеждает Нино Баратели не терять присутствия духа и вдохновенно поет «Оду к радости» Л. Бетховена на стихи Ф. Шиллера. В следующем кадре под эту музыку идет на казнь Сандро.



Кадры из фильма «Покаяние»

Показательно, что сами диктаторы определяли себя как «художников» и «творцов», стремились, по словам Муссолини, «владеть массами, как владеет ими художник». Он добавлял, что иногда и скульптор разбивает кусок мрамора, который не отвечает его требованиям. Гитлер, сам будучи неудачливым живописцем, как известно, искал себе оправдание в творчестве Рихарда Вагнера и понимал себя самого как «великого демиурга всемирной Германии» [5]. Сталин тоже создавал «по своему личному замыслу целый мир», в котором политика и искусства органично дополняли и «подсвечивали» друг друга. «Главный архитектор» государства собирал вокруг себя и корпус «инженеров человеческих душ» – писателей и художников, лояльных идеологии, которые должны были играть важную роль при установлении в стране своего рода «тирании красоты», а одной из ее сторон являлась театрализация жизни. Напрашивается условная параллель с режиссерской тиранией в театре XX в., примеры которой хорошо известны, и, возможно, на это намекает Иштван Сабо, снова рифмуя два эпизода. На репетиции рабочего театра Хендрик Хофген кричит на своих актеров, требуя исполнения его воли, и планирует установить на представлении несколько прожекторов, которые бы резким светом освещали попеременно зрительный зал и сцену. След этого конструктивного сценического приема – свет как инженер про-

странства, – усиливающего психологический эффект (он напоминает об экспериментах В. Мейерхольда и технике немецкого экспрессионистского театра), можно обнаружить и в финале фильма. Фашистский министр демонстрирует Хендрику «прообраз» нового театра наподобие античной арены, попросту – стадион, и спустившегося вниз актера преследуют лучи нескольких прожекторов и окрики представителя диктатуры. (Важно отметить, что последней сцены в романе Манна нет, она привнесена режиссером, и что мотив «тирании театра» продублирован в других его работах. Так, ироническое осмысление он получает в фильме «Встреча с Венерой» 1991 г.: директор театра говорит о своем коллеге, что тот постоянно живет при диктатурах – сначала в Венгрии при адмирале Хорти, потом при Муссолини и Гитлере, а теперь и в его театре.) Напомним, что месть героини в «Покаянии» замышляется ею в форме чудовищного вандализма (каждое утро труп диктатора появляется под окнами дома его семьи), весьма театрально выглядит и воображаемый ею судебный процесс – получается, что даже протест против режима заимствует нередко его же язык насилия и театральщины.

Особо следует сказать о фигурах диктаторов в обоих фильмах. Иштван Сабо отступает от созданного в романе Манна образа «мясной туши», «разбухшей свиной маски» [4] (прототипом героя был рейхсмаршал Г. Геринг) и, снимая в этой роли Рольфа Хоппе, актера с мягкими чертами лица и чарующим голосом, добивается едва ли не большего эффекта: образ приобретает infernalную театральность. Просвещенный фашист олицетворяет в фильме настоящего, а не сценического Мефистофеля. Одной из смысло-



Кадры из фильма «Мефисто». Хендрик (К.М. Брандауэр) и рейхсмаршал (Р. Хоппе) в театральной ложе

бразующих является в фильме сцена первой встречи Хендрика с маршалом в театре. Приглашенный в его ложе в антракте, актер в гриме Мефисто по сути встречается со своим героем, они смотрят друг на друга, как в зеркало: один напряженно, другой слегка презрительно. В свою очередь эта встреча в ложе сама по себе становится завораживающим представлением и имеет многочисленных зрителей. Отметим яркую реализацию в этой сцене приема «театра в театре».

Притчевая природа фильма «Покаяние» проявляется не в последней степени и в обобщенном образе диктатора Варлама Аравидзе, которого сыграл Автандил Махарадзе. Фигура героя «собрана» из узнаваемых черт тиранов разных времен и народов: крупная челюсть и плотное телосложение Наполеона и Муссолини, пенсне и зловещая улыбка Берии, но форма линз скорее заставляет вспомнить облик диктаторов третьего мира. Вкрадчивая манера речи и стрижка напоминают о Сталине, о чернорубашечниках Муссолини – черная форменная гимнастерка. Пресловутые усики Гитлера и стилистика его публичных выступлений. Можно обнаружить даже некоторое сходство с Саакашвили (как прогноз из 1984 г.). И, наконец, за всем этим – архетипический тиран Нерон, считавший себя великим артистом и любивший эстетизировать убийства.



Коллаж «Диктатор». В роли Варлама Аравидзе – А. Махарадзе

В фильмах осмыслены новые эстетические нормы и понятие красоты, которое, по словам Гюнтера, отправили «на свалку истории» авангардисты 1920-х гг. и которое последовательно возвращают тоталитарные культуры [2]. Формы «негативной красоты», выработанные авангардом и считавшиеся «революционным» искусством, квалифицируются теперь как «искусство

вырождения», – достаточно вспомнить кампанию против «формализма» и «трюкачества» в СССР, отрицание авангарда как «дегенеративного искусства» в Германии 1930-х гг. Антинормативность этого искусства требовалось заменить в прямом смысле здоровыми и физически совершенными формами, и в качестве антропологической нормы было принято искусство классическое. Диктатор в «Покаянии» комплиментарно сравнивает Барателли с Боттичелли, фашистский лидер в «Мефисто» не только интерпретирует «Фауста» в соотнесении его с новой идеологией, но и демонстрирует Хендрику как образец «правильной живописи» романтический пейзаж, отобранный у репрессированного банкира. Гротескные формы, как и темные стороны жизни, из нового искусства изгонялись. В «Мефисто» персонификацией истинно народной красоты становится подруга маршала – актриса, от которой веет физическим здоровьем и непоколебимой внутренней гармонией. В обоих фильмах обыгрывается эта острая оппозиция новой классики и не вписавшихся в нее тенденций в искусстве. Рафинированная дама-скульптор в «Мефисто», как и Хофген на сцене, легко осваивают рекомендуемые властью эстетические нормы, адаптированный «классический» идеал, забывая о декадентском прошлом. Она буквально переодевается, иначе себя декорирует (этот мотив уже комментировался) и ваяет огромных атлетов. Оба конформиста – и художница, и актер – «любят вести себя хорошо», как сказал Хендрик. В «Покаянии» языком сопротивления и разоблачения становится святое искусство (фрески в полуразрушенном храме), созданные в традициях живописи эпохи Возрождения картины Сандро Барателли (сцена его мученичества снята в той же стилистике). В «поле сопротивления» также искусство примитива, лубка, которое обнаруживает себя в стилистике фильма (игрушечные домики, узкие мощеные улочки, торты с фигурками храма, одежда и характерные типажи некоторых персонажей) и в данном контексте отсылает к Нико Пиросмани. «Проникают» в созданный диктатурой мир и элементы отвергнутого модернизма и авангарда как знаки разрушения его изнутри. В спальне сына Аравидзе висит репродукция известного плаката Тулуз-Лотрека, которая способствует снижению образов хранителей тоталитарной мифологии, а в комнате внука – плакат, напоминающий одного из «Матадоров» Пикассо, как символизация внутреннего бунта подростка через его эстетические пристрастия. Создается впечатление, что Абуладзе вообще противопоставляет театральному лицедейству и фальшивому блеску «подлинное» искусство живописи (Сандро говорит о Варламе: «Комедиант, шут гороховый»). То есть театр выступает как язык режима и отчасти тех, кто находится с ним в диалоге или в конфликте, живопись – язык неучастия в этом диалоге. Тогда как в фильме Сабо и живопись, и скульптура, и музыка равно «втягиваются» вслед за театром в лоно Культуры Два.

Притом что в рассматриваемых нами фильмах обращение к театру прежде всего вызвано реакцией на карнавальную и, как следствие, театральную природу тоталитарного государства, диалог двух видов искусства предопределен самой природой кинематографа, не забывающего о своем родстве с

театром. Выбранный киноматериал позволил нам отследить важные уровни, формы и смыслы этого диалога и сделать некоторые обобщения, выводящие за пределы заявленной темы.

«Великий немой» помнит о связи с искусством пантомимы, цирка, балета, с фотографией, но в сознании массового зрителя именно театр является даже не ближайшим родственником, но благородным родителем кинематографа. Дистанцироваться, заявить о своей инакости, забыть, вернуться с благодарностью и почтением – таковы фазы взросления, самоидентификации, и проявляются они не только в человеческой жизни, но и в истории искусства. По словам А. Базена, «исходным трамплином» для кино, «несомненно, послужило подражание театру» [1]. Однако многие теоретики и практики кино культивировали его автономность по отношению к литературному тексту и театральному действию. «Генеральная линия кинематографа, – писал М. Ромм в «Вопросах монтажа», – идет к такой самостоятельности... при которой он подчиняет себе литературу, а не идет в очередь за ней, подчиняет себе изображение, театр, впитывает все это, становится неузнаваемо своеобразным, при котором вы не обнаружите родимых пятен заимствований» [6]. Но мы как раз и говорим здесь о таких «родимых пятнах» и отмечаем, что в кинематографе могут быть две взаимоисключающие тенденции – не только скрыть, но и подчеркнуть свое родство с театром. На фоне восприятия театра как искусства кинематограф заявляет о своей самостоятельности и демонстрирует собственный арсенал приемов и средств; на фоне же восприятия театра как чрезвычайно условного (ненатурального) искусства кино демонстрирует свое жизнеподобие.

Используя прием обнажения приема, или «театра в театре» (точнее здесь будет сказать «театра в кино»), кинематограф, ориентированный на театральную стилистику, напоминает о таком общекультурном явлении, как авторефлексивный текст, а также об интертекстуальности – или, в терминах З. Минц, – вторичном языке. Конечно, кино уже к определенному времени накопило свой опыт – и в роли мифологем, скрытых и явных цитат могут выступать реплики, сцены, эпизоды из фильмов-предшественников. Однако работа с реминисцентным фоном, заданным театром, кажется не только более респектабельной (кинорежиссер проявляет эрудицию в смежной, овеванной вековыми традициями области и «ставит» на зрительский интеллект), но и более безопасной: здесь режиссера не назовут эпигоном. Цитировать кино в фильмах, адресованных широкой аудитории, можно явно, тогда как заимствовать прием, тональность – очень рискованно, и это может себе позволить лишь большой мастер. Но и его не всегда ждет удача. Эти мысли навеяны сценой репетиции танца двух героев в «Мефисто», которая вызвала ассоциации с фильмами Боба Фосса «Весь этот джаз» (1979) и «Кабаре» (1972). Возможно, обращение И. Сабо к языку театра не только связано с его солидным опытом постановщика драматических и оперных спектаклей, но и подсказано шумным успехом картин Боба Фосса, который перенес в кино свой опыт хореографа и танцора. Отметим, что фаустианская тема есть и в

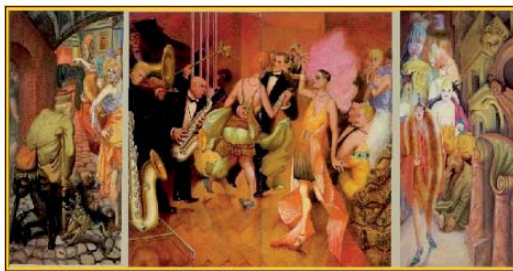


Кадр из фильма Б. Фосса «Кабаре».  
В ролях: Л. Минелли, Д. Грей

«Кабаре»: ее представляют не только конференсье – мелкий бес, трикстер, символ страшного карнавала, но и аристократ Максимилиан – ловец душ, соблазняющий героев, искушающий их роскошью, деньгами, заманчивыми перспективами. Но Боб Фосс здесь не просто велик, он органичен, потому что является собой, когда рассказывает историю языком танца. А вот танцевальная сцена в «Мефисто» выглядит, как нам кажется, анахронизмом, потому что в Германию начала 1930-х гг. вдруг вторгаются герои родом из семидесятых – об этом кричит их пластика. Что же касается театральности иного рода, идущей от пышности и густого колорита оперы, от заметной утрированности слова и жеста драматического спектакля и, в конце концов, от роскошных «декораций» Л. Висконти (великий итальянец, как известно, рассматривал оперу и античную трагедию как важнейшие для него источники киноязыка), то в этой сфере автор «Мефисто» как раз убедителен.

Итак, театр или хореография, балет, мюзикл, опера могут прийти в кино вместе с режиссером, который нередко привносит в кинокартину и элементы других искусств, близкие ему или отвечающие его замыслу. Например, выбор типажей в «Кабаре», как можно предположить, подсказан упомянутой выше «дегенеративной живописью» – это и облик главной героини в исполнении Лайзы Минелли, и грим Джоэла Грэя в роли конференсье – сниженного Мефисто.

Итак, театр или хореография, балет, мюзикл, опера могут прийти в кино вместе с режиссером, который нередко привносит в кинокартину и элементы других искусств, близкие ему или отвечающие его замыслу. Например, выбор типажей в «Кабаре», как можно предположить, подсказан упомянутой выше «дегенеративной живописью» – это и облик главной героини в исполнении Лайзы Минелли, и грим Джоэла Грэя в роли конференсье – сниженного Мефисто.



Образцы «дегенеративного искусства»:  
О. Дикс, «Метрополис», «Салон»;  
Г. Христоф, «Пара»

Приглашая нас в кабаре, режиссер учит обживать пространство театра – и сцену, и закулисы, и зрительный зал. А в роли декораций могут выступать и

зрители – посетители Кабаре. Последняя сцена фильма снова отсылает нас к экспрессионистическому гротеску тридцатых.

Этот «скользящий» кадр, кстати, вбирает в себя те смыслы, которые известны нам и по русской классической литературе: Н. Гоголю («одни свиные рыла»), В. Маяковскому («вылезло мурло мещанина») и, конечно, Н. Заболоцкому с его калейдоскопом уродцев в стихотворении «Свадьба»:

Мясистых баб большая стая  
Сидит вокруг, пером блистая,  
И лысый венчик горностая  
Венчает груди, ожирев  
В поту столетних королев.  
Они едят густые сласти,  
Хрипят в неутоленной страсти  
И, распуская животы,  
В тарелки жмутся и цветы.  
Прямые лысые мужья  
Сидят, как выстрел из ружья... [3]



«Скользкий кадр» из финальной сцены фильма «Кабаре»: публика

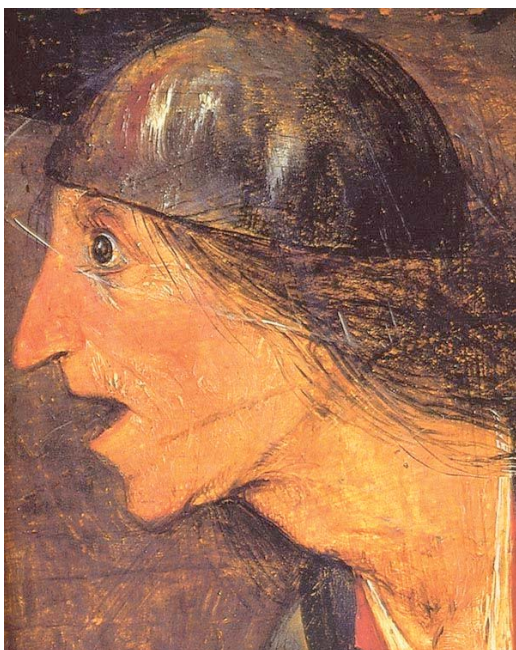
блэйские» типажи героев (особо отметим исполнившего роль Сандро Давида Георгобиани).



Художник Сандро Баратели – Д. Гиоргобиани, его жена – Н. Абуладзе, дочь – Н. Очигава



Но не только Высокое Возрождение вдохновляло Абуладзе. В одном из интервью он назвал среди своих любимых художников Питера Брейгеля Старшего – и действительно, гротескные картины этого выдающегося представителя Северного Возрождения ощутимо повлияли на создание «отрицательных» типажей и организацию некоторых массовых сцен в фильме, а также на его символический ряд.



Питер Брейгель Старший. Безумная Гретта  
звонкие с этим планом комические образы.



Кадр из фильма «Покаяние»

Оправдывая зрительские ожидания, Абуладзе, обращается и к живописи Пиросмани как чрезвычайно авторитетной в национальном контексте. Ею навеян колорит бытовых сцен, которые протекают в плане условного «настоящего» времени, а также свя-



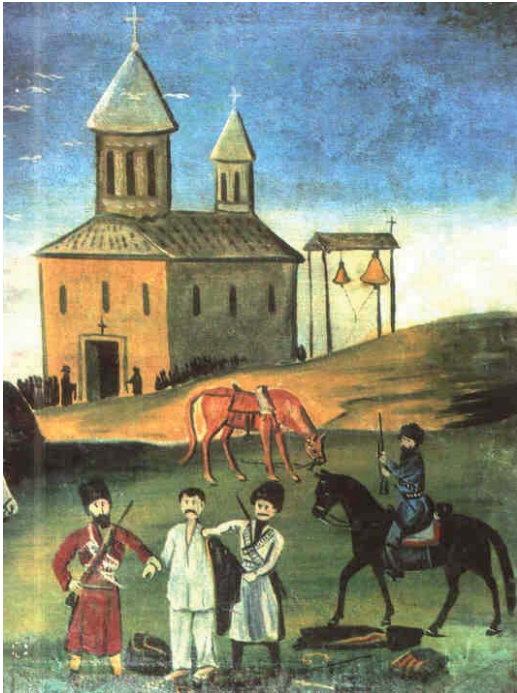
Н. Пиросманишвили. Белый духан



Кадр из фильма «Покаяние»

Подведем итог: герои фильма могут жить в декорациях, предоставленных живописью, кино вдыхает новую жизнь в старый реквизит или превращает в реквизит то, что им не является. И здесь оно легко обходит, побеждает театр. Реминисцентный фон в кино может стать собственно фоном, или – на языке театра – декорациями.

Театр трехмерен по сравнению с двухмерностью кино. Выпуклые, рельефные, «пухлые» образы, как на картинах Пиросмани, в фильме Абуладзе делают изображение более красочным, живописным, осязаемым, усиливают его органическую «вещественность». О вещественности кино, напомним, писал



Н. Пиросманишвили.  
Деталь кахетинского эпоса



Н. Пиросманишвили.  
Ягненок и парящие ангелы

М. Ромм. Возможно, здесь как-то проявляется давняя традиция восприятия театра как увеличительного стекла или зеркала (вспомним эпитафию к гоголевскому «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»).

Театр, в известном смысле, более статичен, чем кино, насколько мож-

но говорить о «статичности» темпорального (динамического) вида искусства. Для театра характерна модальность настоящего времени, зритель как бы осваивает пространство остановившегося мгновения, тогда как кино – это движение, динамика. Театр – остановка, диалог или монолог, раскрывающий характер героя. И здесь то, что, казалось бы, является прерогативой кино, – крупный план – «работает» на театр, на первое место выходит слово. Словоцентричность театра более отчетливо заявляет о себе на фоне кинематографического действия – об этом писал еще в 1912 г. в своих «Письмах о театре» Л. Андреев. Конечно, нельзя не учитывать тот факт, что Андрееву было знакомо только немое кино, но некоторые принципиально важные моменты его концепции приложимы и к звуковому кинематографу. Обращение к театральной традиции в кино может происходить, как нам кажется, если нужно повысить удельный вес слова.

Нельзя обойти и уровень нарратива. Для театра это слово лукавое, поскольку драматургический род удобнее всего определить именно апофатически – на уровне указания на важный, присутствующий в эпосе и невозможный в драме структурный элемент – повествование в традиционном смысле этого слова. У театра может быть свой (визуальный, миметический, по В. Шмиду) нарратив в кино: так, в фильме «Мефисто» отдельная линия складывается из театральных сцен и эпизодов, сыгранных героем, ряд которых (не показанных в фильме развернуто) подается в технике клипового монтажа. Дополнительный нарратив соотносится с основным сюжетом по

принципу контрапункта. Добавим, что в фильме эта линия помогает проследить не только возвышение (или падение) героя, но и, в известном смысле, историю немецкого театра.



Кадры из фильма «Мefисто», отражающие репертуарные спектакли, в которых занят центральный герой

Театральный язык тесно связан с проблемой психологизма, весьма актуальной для кинематографа. Возрастающий интерес к психологическому подтексту в истории театра связан с усилением такой тенденции, как недоверие к слову, с «преодолением» слова. Но театру, для того чтобы развернуться в сторону невыразимого, в сторону лирического подтекста, необходимо было дожить до Чехова с его знаменитым «подводным течением», тог-

да как кино, по Ю. Тынянову, изначально обладало способностью передавать изменяющуюся без слов атмосферу, и в этом смысле кино – с его умением выражать невыразимое – ближе к лирике. «“Комическая” (комическая ФИЛЬМА. – Н.К., И.М.) напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов... Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику» [7]. Таким образом, кинематографический протест против театра связан с отторжением прямого, или явного, психологизма. Напомним здесь о хрестоматийной разнице между манерой игры театрального и киноактера: введение в фильм природы требует от актера более естественного поведения. Однако кино связано не только с театром, но и с литературой, а в литературе – в эпике – есть психологизм прямой и косвенный. Первый, при котором герой раскрывается непосредственно «изнутри», включает в себя и слово, – вспомним Достоевского, который, безусловно, театрален. Эта театральность проявляется не только в интересе к пиковым, кризисным состояниям в жизни героев, в предельной сгущенности событий, но и в надрывности интонаций, в истерике героев, находящихся в состоянии испуга. Толстовский психологизм преимущественно иного рода: недоверие к слову влечет за собой усиление визуального начала, использование развернутых сравнений и метафор, портретного лейтмотива – интенсивной детали, по В. Шкловскому. Не случайно при анализе произведений Л. Толстого пользуются кинематографической лексикой, отмечая введение им «сцен с выключенным звуком» и других кинематографических эффектов. Продолжим цитировать «Вопросы монтажа»: «Пушкин и Толстой необыкновенно точные художники, в частности, в отношении монтажа... – пишет Ромм. – По сути говоря, “Война и мир”, так же как и “Анна Каренина”, построены по всем принципам параллельного монтажа с одновременным ведением ряда линий. “Пиковая дама” же не только чрезвычайно интересна в отношении перебросок с эпизода на эпизод, очень своеобразного, прихотливого ведения действия со столкновением контрастных кусков, но и внутри почти каждого эпизода в ней предусмотрены точные и изящные монтажные формы» [6]. Итак, есть среди классиков русской и европейской литературы грамотные «кинематографисты» – «режиссеры» и «операторы». Но самому кинематографу, наверное, хочется осваивать технику не только Пушкина и Толстого, но и Достоевского. А обращение к таким авторам, как Достоевский, влечет за собой и театральность – она в природе самого материала (при этом в литературном тексте, конечно, может не быть обращения к теме театра). Кино в таком случае усиливает, обнажает театральную природу первоисточника, будь то роман или повесть.

Кино стремится стать произведением искусства, вечным, нетленным. Но оно чутко улавливает и отражает (сознательно и бессознательно) сегодняшний день – не только социально-исторические реалии, но и интонацию, моду, манеру поведения. Стрелки на глазах Наташи Ростовской, актрисы Людмилы Савельевой, сразу выдают ее «исторический возраст» – 60-е гг.

XX в. – и делают ее, как это ни парадоксально, старше толстовской Наташи. мода предков, как правило, вне времени – это «винтаж» или «ретро», предмет эстетической, а то и научной рефлексии. Тогда как мода «родителей», только что сменившаяся, воспринимается остро критически, выглядит забавной и беспомощной. Кино знает об этом, и мы попробуем высказать предположение, что обращение к театру иногда помогает кинематографу уйти от моды к стилю (и даже к стилизации), вырваться из плена времени и заявить о себе как о представителе вечности. Театр для кино может быть инструментом преодоления злободневности и одновременно с этим – способом обретения вечной, вневременной актуальности, современности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Базен А.* Что такое кино? [http://media-shoot.ru/books/Bazen-A\\_что\\_такое\\_kino.pdf](http://media-shoot.ru/books/Bazen-A_что_такое_kino.pdf)
2. *Гюнтер Г.* О красоте, которая не смогла спасти социализм. <http://magazines.russ.ru/nlo%20/2010/101/gu2.html>
3. *Заболоцкий Н.* Свадьба. <http://rurоem.ru/zabolockij/skvoz-okna-xleschet.aspx>
4. *Манн К.* Мефистофель. История одной карьеры. Пролог. <http://my-lib.net/read/697291684/>
5. *Паперный В.* Культура Два. [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/papern/](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/)
6. *Ромм М.* Вопросы монтажа. <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article6>
7. *Тынянов Ю.* Об основах кино. [http://az.lib.ru/t/tytjanow\\_j\\_n/text\\_0180.shtml#Тос70984293](http://az.lib.ru/t/tytjanow_j_n/text_0180.shtml#Тос70984293)

*Сведения об авторах:*

Наталья Зиновьевна Кольцова,  
канд. филол. наук  
доцент  
кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Natalia Z. Koltsova,  
PhD  
Docent  
Department of the History of Newest Russian Literature  
and Contemporary Literary Process  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University

Ирина Владимировна Монисова,  
канд. филол. наук  
доцент  
кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса

филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Irina V. Monisova,  
PhD  
Docent  
Department of the History of Newest Russian Literature  
and Contemporary Literary Process  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
monisova2008@yandex.ru