



Западно-Восточный экран

*Материалы Всероссийской научно-практической конференции
12–14 апреля 2017 года*

ВГИК
2017

Коллектив авторов

**Западно-Восточный
экран. Материалы
Всероссийской научно-
практической конференции
12–14 апреля 2017 года**

«ВГИК»

2017

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

Коллектив авторов

Западно-Восточный экран. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года / Коллектив авторов — «ВГИК», 2017

ISBN 978-5-87149-231-4

В сборнике представлены материалы IX Всероссийской научной конференции по эстетике экранизации «Западно-Восточный экран», которая проводилась кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа 12–14 апреля 2017 года. Совместно с теоретиками кино и литературы кафедр ВГИКа (эстетики, истории и теории культуры, киноведения, кинодраматургии), аналогичных подразделений вузов Санкт-Петербурга и Нижнего Новгорода рассмотрены проблемы, о которых Тейяр де Шарден заметил: «От Запада до Востока эволюция отныне занята в другом месте, в более богатой и более сложной области – вместе со всеми сознаниями она создает дух. Вне наций и рас происходит образование единого человечества» (Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., Наука, 1987. С. 218. Курсив автора.) Книга может быть интересна изучающим общие вопросы культуры, эстетики, истории и теории кино и литературы, а также занятым состоянием отечественного и мирового кинематографа. Все доклады публикуются в редакции авторов, расположенных в алфавитном порядке.

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-231-4

© Коллектив авторов, 2017

© ВГИК, 2017

Содержание

Пределы эмансипации. Освобожденная женщина Востока в кинематографе сталинской эпохи	8
Восточная сказка: интерпретации в кинематографе 1900-1920-х годов	19
Конец ознакомительного фрагмента.	25

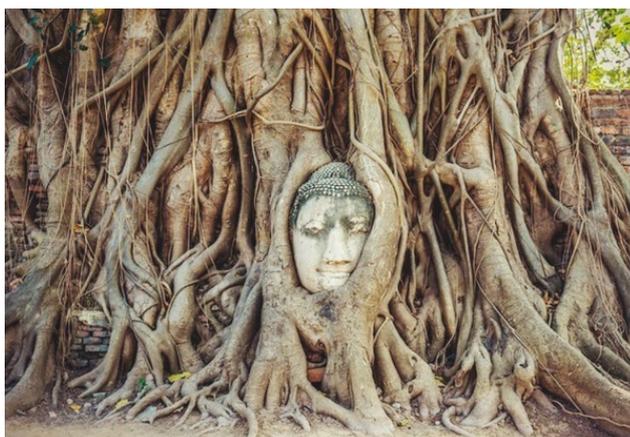
Западно-Восточный экран. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года

Посвящается 85-летию со дня рождения А.А. Тарковского



Составитель: профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа, доктор филологических наук Мильдон В.И.

На обложке:



Микеланджело, Апостол Матфей, 1505–1506.



Обломок статуи Будды из храма Ват Махатхат, XIV в. Таиланд.

Пределы эмансипации. Освобожденная женщина Востока в кинематографе сталинской эпохи

УДК 791.43.03

Апостолов А.И.,

Москва, главный редактор киностудии им. М. Горького, старший научный сотрудник НИИ киноискусства

В статье рассматривается эволюция подхода к образу «освобожденной женщины востока» в кинематографе сталинской эпохи, предлагается объяснение необычайной востребованности этой темы на рубеже 1920-1930-х и кризиса ее развития в 1940-е годы. Основным материалом для анализа служат фильмы среднеазиатских киностудий указанного периода и картины Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» и «Колыбельная».

Ключевые слова: *восток, женщина, эмансипация, Сталин, эволюция.*

The limits of emancipation. The liberated women of the East in the cinema of the Stalin era

The article describes the evolution of the approach to the image of the “liberated women of the East” in the cinema of the Stalin era, provides an explanation for the extraordinary relevance of this topic at the turn of the 1920-1930-s and for the crisis of its development in the 1940-ies. The main material for analysis are the films of the Central Asian film studios of a specified period and Dziga Vertov’s movies “Three songs about Lenin” and “Lullaby”.

Key words: *east, woman, emancipation, Stalin, evolution.*

Вряд ли в советском «немом» кинематографе второй половины 1920-х годов найдется тема, сравнимая по растиражированности или, проще говоря, по числу обращений, с темой раскрепощения женщины советского востока в результате Октябрьской революции и последовавшего за ней коренного преобразования во всех сферах социальной жизни. Причины такой востребованности кажутся вполне очевидными: именно восточная женщина представала в коллективном воображении в качестве наиболее закабаленного и бесправного в дореволюционную эпоху существа. Стало быть, чем более унылой и безысходной выглядит дореволюционная доля избранного представителя угнетенных, тем разительнее будет позитивная метаморфоза его положения в результате пореволюционных реформ и радения новой власти.

У советского агитпропа вряд ли мог отыскаться более подходящий сюжет для наглядной демонстрации претворения в жизнь коммунистического императива «кто был ничем, тот станет всем», чем эмансипация восточной женщины. По словам специалиста по истории среднеазиатского кинематографа Г. Абикеевой, «советской власти <...> было необходимо показать «освобожденных женщин Востока». <...> Необходимо было изобразить непокорных жен, протестующих против традиционного уклада жизни, – появлялось множество фильмов, где женщина уходила от мужа, уезжала учиться и т. д. Все это соответствовало основной линии идеологии большевиков по эмансипации женщин»¹.

Разумеется, образ раскрепощенной социализмом женщины занимал отнюдь не последнее место и в иконографии русской советской кинематографии, но все же в Средней Азии эта тема была единственно магистральной, в то время как в советской России – одной из. «В советском кинематографе разработка женских образов во многом связана с попыткой иссле-

¹ *Абикеева Г.* Динамика женских образов в кино Центральной Азии // Вестник ВГИК. 2010. № 6. С. 39.

дования, воплощения тех колоссальных, невиданных перемен, которые произошли в самознании личностей в процессе становления советского государства. <...>Но если фильмы русского кино, такие как «Мать» Вс. Пудовкина и «Член правительства» Н. Зархи² и И. Хейфица, поставили эту проблему в ряд с другими, то в среднеазиатском кинематографе воплощение женского образа стало центром и средоточием проблематики, так как давало лучшую возможность для наглядного отображения сущности происходящих *исторических перемен*³.

Одной из причин, спровоцировавших экзальтированную возгонку данной темы стала неожиданная проблема, с которой столкнулось большевистское руководство в работе с так называемым «внутренним востоком». Речь идет о быстро обнаружившемся отсутствии местного пролетариата. Это зияние на месте центрального субъекта революции не могло не превратиться в своего рода «фундаментальную нехватку» с точки зрения легитимации советской власти во всем регионе. На проблему отсутствующего пролетариата на окраинах империи, не успевших к моменту революции добраться до капиталистической ступени в формационной лестнице общественных укладов, обратил внимание и Ленин. Предложенное решение было по своему парадоксальным и предвещало советское отношение к послевоенным антиколониальным национально-освободительным движениям. По сути, было решено «пролетаризировать» те нации, в которых отсутствовал рабочий класс, практически целиком, в силу их якобы пролетарского положения по отношению к нациям-гегемонам. «Отсталые нации не достигли еще «дифференциации пролетариата от буржуазных элементов». <...>

Однако в силу их общего угнетенного положения, все они являлись пролетариями по отношению к более «культурным» нациям. При империализме как высшей и последней стадии капитализма колониальные народы превратились во всемирный эквивалент западного рабочего класса»⁴.

Итак, если «отсталые» (это расхожее в 20-е годы определение полностью исчезнет из политического обихода в следующее десятилетие) нации наделялись пролетарским статусом, то «восточницы», или «националки», как называли в ту пору восточных женщин, как особо угнетенные представители наций-пролетариев, в один момент превратились в самых пролетарских пролетариев из в принципе возможных⁵. Это различие степени раскрепощения по гендерному признаку прекрасно показано в либретто фильма «Три песни о Ленине» (Д. Вертов, 1934): «Ленин – гигант и любимый Ильич, близкий друг и великий вождь», и «Ленин влил в каждого из нас по капле своей крови» – вот как рисуется образ Ленина раскрепощенным туркмену и узбеку. Вот как он рисуется *вдвойне и втройне* (курсив мой – прим. А. А.) раскрепощенной женщине Советского Востока»⁶. Таким образом, в новых исторических декорациях прежняя предельная угнетенность оборачивалась залогом нынешней привилегированности.

Партийные идеологи видели в восточной женщине свой потенциальный актив в советском Туркестане, ибо ожидали всецелой поддержки от угнетенной веками рабыни, которой, согласно неодолимой логике классовой борьбы, было нечего терять, кроме своей паранджи.

² Здесь автор цитируемого фрагмента совершает ошибку в инициалах и вместо буквы «А» перед фамилией Зархи использует «Н». По всей видимости, здесь имеет место аберрация, связанная с близостью упоминания фильма «Мать» (В. Пудовкин, 1926), снятого по сценарию Н. Зархи.

³ Режиссура туркменского художественного кино (страницы истории и современность). Отв. ред. И. Репин. Ашхабад: Ылым, 1985. С. 17.

⁴ *Слезкин Ю.* СССР как коммунальная квартира, или Каким образом социалистическое государство поощряло этническую обособленность // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Советский период: Антология / Сост. М. Дэвид-Фокс. Самара: Самарский университет, 2001. С. 335.

⁵ Американский историк Г. Масселл в книге, посвященной гендерной политике советской власти в Центральной Азии в 20-е годы, даже предложил специальный термин «суррогатный пролетариат», который как нельзя лучше демонстрирует восприятие властью восточных женщин как единой социальной категории. См.: *Massell G.J.* The Surrogate Proletariat. Moslem Women and Revolutionary Strategies in Soviet Central Asia, 1919–1929. Princeton, 1974.

⁶ Три песни о Ленине / сост. Е. Вертова-Свилова, В. Фуртичев. М.: Искусство, 1972. С. 115–116.

«Женщины-мусульманки занимали центральное место в большевистском анализе среднеазиатского общества в 1920-е гг. и в выработке позиций большевиков по отношению к нему. С точки зрения Москвы, казалось само собой разумеющимся, что такие женщины, находясь под гнетом традиционных мусульманских кодов поведения, согласно которым они должны были носить чадру и сидеть взаперти, представляли собой потенциально главных союзников в деле революции. В 1927 году такой анализ привел московских представителей к тому, чтобы спровоцировать худжум [“нападение”], лобовую атаку на систему затворничества женщин, которое, как надеялись, мобилизует женщин-мусульманок»⁷.

Появлявшиеся словно с конвейера тематические фильмы заметно страдали от сюжетной однообразности, что, в сущности, было неизбежно, если учитывать исключительно прагматический характер их выпуска. «Первые фильмы, снятые в Центрально-Азиатском регионе, прежде всего выполняли <...> агитационно-пропагандистские задачи. Самая первая киностудия на советском востоке была создана в Узбекистане, и первая узбекская игровая картина “Вторая жена” была снята в 1927 г. российским режиссером М. Дорониным. Название картины говорит само за себя. Фильм призывал к тому, чтобы женщины покинули ичкарри – женскую половину дома – и обрели свободу. В этот же год была поставлена картина “Чадра” реж. М. Авербаха, агитирующая узбекских женщин сбросить паранджу. Аналогичная картина наблюдалась во всех странах региона. Однотипный сюжет кочевал из одного фильма в другой»⁸. Вся потенциальная разница сводилась к тому, умирали ли героиня от рук отца или мужа, непременно натравленного на нее муллою, в неравной схватке за свое освобождение или добивалась его, благодаря чему могла выразить в финале личную признательность советской власти, как это сделала, например, героиня фильма «Мусульманка» (Д. Бассальго, 1925).

Очень характерны в этом свете слова критика Р. Юренева, написанные по адресу сценария фильма «Айна» (Н. Тихонов, 1931): «Сценарий рассказывал о девочке-туркменке, вступающей против старых законов, унижающих и оскорбляющих женщину. <...> Показывая в своей маленькой героине сильное и всепобеждающее чувство нового, веру в будущее, Смирнова раздвигала рамки довольно трафаретного сюжета, неоднократно уже использованного в среднеазиатской кинематографии. Ей удалось создать развивающийся, типический для советской женщины характер. И это было большим принципиальным достижением для тех лет»⁹. Между тем замечу, что фильм примечателен для нас сразу по двум причинам: во-первых, он считается единственной прижизненной экранизацией прозы А. Платонова, а именно рассказа «Песчаная учительница», во-вторых, для автора сценария М. Смирновой, которой в итоге было поручено доработать либретто самого Платонова, этот опыт стал очевидным прологом к важнейшей работе ее жизни – послевоенному сценарию «Воспитание чувств», на основе которого был поставлен фильм «Сельская учительница» (М. Донской, 1948)¹⁰. Тем не менее, если характер Айны и был «развивающимся» и «типическим», как о том ответственно заявляет Юренин, он был абсолютно лишен характерных национальных черт. Более того, изначально героиня, как и в рассказе Платонова, была русской, идея сделать ее «националкой» была вынужденной и мотивировалась опережающим выходом в прокат фильма «Одна» (Г. Козинцев, Л. Трауберг, 1931), с сюжетом которого пересекался исходный замысел «Айны».

⁷ Нортрон Д. Национализация отсталости: пол, империя и узбекская идентичность // Государство наций. Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина / Под ред. Р.Г. Суни, Т. Мартина. М.: РОССПЭН, 2011. С. 235.

⁸ Абикиева Г. Указ. соч.

⁹ Юренин Р. Предисловие // Смирнова М. Киносценарии. М: Госкиноиздат, 1952. С. 4.

¹⁰ Еще стоит отметить, что с этого фильма и азербайджанских картин «Севиль» (А. Бек-Назаров, 1929), «Алмас» (А.-Р. Кулиев, Г. Брагинский, 1936) и «Исмет» (М. Михайлов, 1934) берет начало традиция выносить в заглавие фильма о раскрепощении восточной женщины имя героини, которая будет неукоснительно соблюдаться в дальнейшем. Имя Айна, кстати, окажется особенно востребованным. В 1940-м году будет запущен в производство, но так и не закончен одноименный фильм на азербайджанской студии, а в «оттепель» выйдет новая «Айна» (А. Карлиев, 1960) в Туркмении. Айной окажется и главная героиня фильма «Цена жизни» (Н. Тихонов, 1940), снятого тем же режиссером, что и фильм 1931 года.

Тавтологическое варьирование одной сюжетной схемы, вероятно, оправдывалось увеличением силы внушения от эффекта повторения. Ведь кинофильмы, не знающие литературного образовательного ценза, создавались в том числе с целью индоктринировать непосредственно в сознание восточной женщины определенную модель поведения. В отличие, к примеру, от издававшейся в конце 20-х серии популярных брошюр «Труженица Востока», рассказывающей «про восточных женщин, но не для них» и предназначенной исключительно «для остальной части советского народа, так как основной их функцией было информирование и создание образа»¹¹, в фильмах этого же периода «восточницы» были не только персонажами, но и основным их адресатом.

Об этом свидетельствует в частности указание из «методички» по работе с фильмом «Ее право» (Г. Черняк, 1931): «Злободневная тема фильма (сформулированная на титульном листе издания как «Раскрепощение женщины Востока и вовлечение ее в социалистическое строительство» – прим. А. А.) отражает одну из важнейших задач нашего социалистического строительства. <...> Существенное место должен занимать в политокружении вопрос о работе среди женщин-националок, все еще находящихся под влиянием старых законов и обычаев. Особенное внимание этому должно уделяться в наиболее отсталых в культурном отношении республиках (Узбекистан, Таджикистан и т. д.). К работе вокруг фильма необходимо привлечь, в первую очередь, работников местных секторов труда, жен-организаторов, работников общественного питания и других учреждений, освобождающих женщину от домашнего труда»¹².

Правда, в этом случае стоит сделать оговорку относительно фильма «Ее право», эффектный финал которого позволяет выделить его из ряда стандартизированных лент на ту же тему. Приведу фрагмент сценария, опубликованный в той же «методичке»: «Таджи становится во главе женской бригады. Женская бригада вызывает бригаду мужчин на соревнование. Вызов принят. <...> Пример бригады Таджи заражает остальных рабочих. Весь коллектив включается в эту борьбу. На первом месте бригада Таджи. Ее чествуют на общем собрании. Ее снимают для кино. <...> Вечером после работы на полях колхозники идут в кино. Демонстрируется фильм, в которой показаны учеба и работа Таджи. Касым в зрительном зале. Когда на экране появляется Таджи, агитирующая за вовлечение женщин в производство, Касым бросается к экрану и острым кинжалом перерезает горло Таджи. Киномеханик перестает вертеть ручку аппарата. Изображение Таджи застывает на экране»¹³. В целом шаблонный сюжет разбавляется крайне любопытной сценой, где муж «убивает» киноизображение отбившейся от рук жены. Словно в само повествование интегрируется идея особой роли кинематографа в процессе раскрепощения женщин востока. Добавлю, что собравшиеся зрители резко осудили поступок Касыма, после чего он раскаивается и ищет примирения с женой, и в конечном счете находит его возле памятника Ленину в Ташкенте. Этот символический финал тоже имел весьма принципиальное значение: расставание с мужем уже не представлялось непременным условием трудового раскрепощения, как это было в подавляющем большинстве фильмов 20-х.

В середине 30-х, в тот момент, когда среднеазиатские киностудии переживали организационную перестройку и приобретали примерно тот вид, в котором просуществовали до конца советской истории, тема освобождения восточной женщины преодолела географическую локальность и вышла на всесоюзный экран. Случилось это благодаря фильму «Три песни о Ленине» (Д. Вертов, 1934). По словам исследователя жизни и творчества Вертова, Л. Рошаля, «Вертов считал, что самые серьезные, самые наглядные социальные послеоктябрьские пере-

¹¹ Смирнова В. Национальная гендерная политика в СССР в конце 1920-х гг. (по материалам серии брошюр «Труженица Востока») // Конструирование «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности: материалы девятой международной конференции студентов и аспирантов (16–18 апреля 2016 года, Санкт-Петербург). СПб.: Издательство Европейского университета, 2015. С. 178.

¹² Шабанов А. Методразработка к фильму «Ее право». М.: Издательство управления кинофикации СССР, 1932. С. 3–4.

¹³ Шабанов А. Методразработка к фильму «Ее право». С. 2.

мены на пути к человеческому счастью нашли свое выражение именно в судьбе женщины (особенно женщины Востока), наиболее забитого, темного, бесправного существа в дооктябрьские времена. <...> Была лишь уверенность или, скажем так: вера, при всех трудностях, неустойчивости быта, тяжести труда, – в поворот женщины лицом к счастью. Потому-то и ленинский фильм, и следующая картина, и заявки на последующие ленты посвящались женщине»¹⁴. Для Вертова, чьи эстетические принципы однозначно восходили к авангардным практикам 1920-х годов, обращение к песенному фольклору советского востока, то есть, к архаической устной традиции, максимально дистанцированной от формального новаторства, имело в том числе и своеобразное терапевтическое значение. В это время обострения борьбы с формализмом «фольклор использовался как панацея против модернистских экспериментов, и композиторы-авангардисты посылались в фольклорные экспедиции для собирания народных песен – Арсений Авраамов был отправлен в Кабардино-Балкарию, Александр Мосолов – в Среднюю Азию»¹⁵.

Среднеазиатская этнографическая «ссылка» Вертова полностью встраивается в логику «двух всплесков ленинианы», описанную на примере поэзии историком советской литературы Е. Добренко: «после смерти Ленина в 1924 году появился целый поток стихотворений и поэм на это событие, вызванный вполне искренним переживанием ухода вождя революции. Это были почти исключительно произведения русских поэтов, глубоко и лично причастных революционной эпохе, – от левовцев Владимира Маяковского и Николая Асеева до пролетарских поэтов Александра Безыменского и Алексея Суркова. Второй всплеск приходится на совсем иную эпоху: начиная с 1934 года, десятилетней годовщины смерти Ленина, появляется огромное количество стихотворных текстов, написанных якобы на смерть Ленина, в основном, поэтами восточных республик либо русских народных сказителей. Многие из этих произведений <...> атрибутируются 1924 годом. Ясно, однако, что эти якобы «посмертные стихи» создавались как своего рода «поэтическое задание» уже в совсем иную, сталинскую, эпоху»¹⁶.

В случае Вертова описанная трансформация работает еще более наглядно, поскольку очевидная «регрессия» дискурсивных режимов не обусловлена сменой авторской инстанции. То есть, в одном случае Маяковский сменяется горным ашугом или степным акыном, в другом – находившийся под сильнейшим влиянием Маяковского автор «Ленинской Киноправды» (Д. Вертов, 1924) спустя десятилетие обрамляет ленинское повествование «аутентичным» фольклорным плачем узбекских девушек по ушедшему вождю и, таким образом, сам же выступает в роли кино-сказителя. Эта добровольная архаизация текста актуализировала тенденцию к сакрализации власти, укреплявшуюся в середине 30-х и невозможную в рамках эстетики «чистого» документализма 1920-х. «Биография Ленина, биография современного профессионального политика, и ассоциированные с ним предметы <...> не давали импульсов воображению для возможной сакрализации. <...> Фольклор Средней Азии, на который опирался Вертов, <...> помог ему провести работу «первичного символизатора», сообщающего сакральный характер конкретным географическим пространствам и предметам повседневного обихода»¹⁷.

Фильм «Три песни о Ленине», как и следовавшая за ним «Колыбельная» (Д. Вертов, 1937), демонстрировал закономерную эволюцию восточной женщины из самой нуждающейся категории жителей СССР в самую благодарную, иными словами, «восточница» становилась носителем идеологически наиболее выгодного восприятия власти. Политическая прагматика фильма не в последнюю очередь связана с предложением зрителю идентифицировать себя с «раскрепощенной женщиной востока» и тем самым взглянуть на советскую власть ее глазами

¹⁴ Рошаль Л. Вертов и Сталин // Искусство кино. 1994. № 1. С. 108–109.

¹⁵ Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М: НЛО, 2010. С. 175.

¹⁶ Добренко Е. Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). С. 238.

¹⁷ Булгакова О. Указ. соч. С. 178.

и ощутить благоговение перед ней. На этой коммуникативной работе фильма останавливается культуролог А. Щербенок: «Зритель «Трех песен о Ленине» постепенно вовлекается в зрелище, интернализуя травматическую психическую структуру его персонажей.

<...> Женщинам, снимающим паранджу, открывается свет знания и просвещения. Когда мы в первый раз видим девушку без паранджи, она читает. Сцена разрывается пополам титрами «...но взошел луч правды, луч правды ЛЕНИНА...». <...> Идентифицируя себя с героинями «Песни первой», зритель также может увидеть свет этой правды, т. е. воспринять репрезентируемый мир, с точки зрения эмансипированных женщин, как воплощение победоносных ленинских идей, но он может встать на эту точку зрения только метафорически»¹⁸.

«Три песни о Ленине» как бы естественным образом продолжились в «Колыбельной», только Ленин сменился Сталиным, а собирательный образ восточной женщины биологически (и не в меньшей мере идеологически) эволюционировал из юной девушки в женщину-мать, баюкающую дочь в колыбели. И вместе с тем сменяется заявленный в названии жанр песенно-поэтического фольклора: от изначально предполагающих коллективное и даже ритуальное исполнение песен – к интимно-семейной колыбельной. По мнению современного фольклориста К. Богданова, такая «социализация» жанра колыбельной песни имела идеологическую подоплеку: «Коммуникация колыбельного исполнения является изначально приватной: а сами колыбельные песни – одна из составляющих той сферы эмоционального и дискурсивного воздействия, которая, по мнению социальных психологов, может считаться определяющей для формирования детского характера. Это область первичного «семейного фольклора» или «семейного нарратива». Медиально-публичное пространство радиоэфира, концертного зала и/или кинотеатра делает ту же коммуникацию предельно публичной. «Семейный фольклор» становится в этих случаях общественным, «семейный нарратив» – общенародным»¹⁹. Неслучайно особая популярность колыбельного жанра, а здесь вместе с фильмом Вертова стоит вспомнить финальные сцены фильмов «Цирк» (Г. Александров, 1938) и «Подкидыш» (Т. Лукашевич, 1939) и, например, появившуюся в том же 1937 году «Колыбельную» казахского акына Дж. Джабаева, связана с тем периодом, когда советский социум все чаще и навязчивее ассоциировался с единой семьей, а Сталин – с отцом в этой семье.

В звуковой период своей истории среднеазиатские киностудии вступали не на рубеже 1920-30-х, как студии в западных странах и европейской части СССР, а накануне 1940-х. К этому моменту среднеазиатский культурный ландшафт приобрел новый, в сравнении с после-революционным десятилетием, облик, связанный с окончательно формализовавшейся дифференциацией региона по национальному признаку. Теперь абстрактная «восточница» уступала место конкретной туркменке/казашке/узбечке. В «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной» Вертов еще работал над конструированием собирательного образа «Восточной Женщины» как социально-исторического типа, стараясь с помощью риторических уловок примирить типажную «обезличку» 20-х с нарастающим «культом личностей» 30-х.

«Иногда этот образ “живого человека” собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей. Мать, качавшая ребенка в “Колыбельной”, от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна. <...> Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка. <...> Понимание этого достигается только непосредственно с экрана. Не человек, а Человек!»²⁰ – писал Вертов в последней своей статье. Такого рода совокупные портреты представителей

¹⁸ Щербенок А. «Взгляни на Ленина, и печаль твоя разойдется, как вода»: эстетика травмы у Дзиги Вертова // Травма: пункты / Под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. М.: НЛО, 2009. С. 719–720.

¹⁹ Богданов К. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: НЛО, 2009. С. 190.

²⁰ Вертов Д. О любви к живому человеку // Искусство кино. – 1958. – № 6. С. 99.

определенного сообщества во второй половине 30-х последовательно вытесняются индивидуальными крупными планами отдельных ударников социалистического строительства и производства.

Накануне войны в трех национальных кинематографиях Средней Азии практически синхронно вышли фильмы о знатных стахановках, типологически воспроизводящие сюжетные и идеологические паттерны «Члена правительства» (И. Хейфиц, А. Зархи, 1939) и «Светлого пути» (Г. Александров, 1940). Речь идет о туркменском фильме «Дурсун» (Е. Иванов-Барков, 1940), узбекском – «Асаль» (М. Егоров, Б. Казачков, 1940) и казахском – «Райхан» (М. Левин, 1940). Обращает на себя внимание отсутствие в этом ряду таджикского фильма²¹, особенно если вспомнить, что именно образ девочки-таджички превратился в архетип восточной «стахановки». Я имею в виду 12-летнюю рекордсменку по сбору хлопка Мамлакат Нахангову, чье фото со Сталиным после съезда в Москве обошло всю страну и стало наиболее отчетливым визуальным воплощением мифологемы «отца народов».

«Образ Сталина как отца *per se* был известен с лета 1935 года, когда газеты опубликовали снимок вождя, приветствующего на трибуне мавзолея Ленина вместе с 11-летней пионеркой Ниной Здроговой парад физкультурников. С того момента и до начала Второй мировой войны широкое распространение получили изображения Сталина с маленькими девочками нерусского происхождения – такими, как Геля Маркизова из Бурят-Монголии или Мамлакат Нахангова из Таджикистана. <...> Мало кто с таким успехом укреплял образ Сталина-отца, эксплуатировавшийся в рамках “мифа о великой семье” советских народов, как несовершеннолетние девочки нерусской национальности, поскольку именно их отделяла от “отца” максимальная дистанция: принадлежа к “слабому полу” и будучи родом из “отсталых” республик, они являлись идеальными антиподами Сталина»²². Более того, Мамлакат становится явным прообразом Дурсун из одноименного туркменского фильма, повторившей ее ноу-хау в технике сбора хлопка.

Однако задача создания собственного полнометражного звукового фильма о знатной девушке все-таки стояла перед всеми республиканскими студиями центрально-азиатского региона. Мне удалось обнаружить в архиве сценарий Г. Гребнера «Зарагуль», который в свою очередь был переработанной версией сценария таджикского писателя Г. Джимиева «Саломат». Любопытно, что неизменная практика вынесения в название имени главной героини сохраняется в обеих версиях сценария, даже после переименования. Именно этот сценарий, посвященный опять же рекордсменке-хлопкосборщице, имеет в виду режиссер К. Ярматов (перебравшийся после срыва этих съемок из Душанбе на узбекскую киностудию), когда пишет в своих воспоминаниях о неосуществленной постановке фильма «Дочь Памира». Фильм стоял в плане киностудии на 1941 год, но коррективы в утвержденный план внесла начавшаяся война.

В рецепции названных фильмов в советской критике зачастую акцентировался мотив еще одной, внефабульной эмансипации, – производственной автономизации реорганизованных республиканских киностудий. Хотя режиссерами всех трех фильмов были представители русского кинематографа (если бы состоялся фильм Ярматова, стал бы значимым исключением), в связи с «Райхан» и «Асаль» то и дело упоминается о выступивших в качестве сценаристов популярных местных писателях М. Ауэзове и К. Яшене соответственно.

В 1940-е многонациональный состав съемочной группы и особенно присутствие местных кадров становится важнейшим аргументом в поддержку идеологемы о советской дружбе народов. Этот аспект особо выделяет режиссер «Дурсун» Е. Иванов-Барков: «В работе над постановкой фильма “Дурсун”, создававшегося творческим коллективом, в который входили

²¹ Можно заметить и отсутствие киргизского фильма, но в этой республике производство игрового кино начнется только в середине 1950-х, причем тоже с фильма о раскрепощенной девушке – «Салтанат» (В. Пронин, 1955).

²² *Пламтер Я.* Грузин Коба или «отец народов»? Культ Сталина сквозь призму этничности // Неприкосновенный запас. – 2011. – № 4 (78). С. 273–274.

русский кинорежиссер, русская актриса Н. Алисова, туркменские актеры Алты Карлиев, Аман Кульмамедов, два оператора, из которых один был русским, а другой туркменом, словно в капле воды, отражалась великая сталинская дружба народов»²³. Такая национальная комбинаторика в составах съемочных групп на среднеазиатских студиях сохранится как принцип на протяжении десятилетий.

Идеологема «дружбы советских народов», взошедшая в середине 30-х на смену идее международной пролетарской солидарности, всегда тесно соприкасалась с уже помянутой мифологемой, отождествлявшей советский народ с семьей, в которой первыми и любимыми детьми отца-одиночки Сталина (если не считать Родину-мать его законной супругой) были ударники-стахановцы²⁴. Очень важным идеологическим жестом стало включение в это братство избранных советских граждан и «знатных людей» советского востока, пусть в основном и на правах сестер. С этой целью в середине 30-х в Москве провели череду приемов и чествований отличившихся в труде представителей национальных республик. «На подобных приемах, как и на других торжественных совещаниях, не столько выделяли хорошо известных республиканских деятелей, сколько демонстрировали, что и на периферии рядовые люди участвуют в работе не менее героической и важной, чем в центральных областях СССР. Нерусские колхозники, рабочие и активисты неделями не сходили со страниц газет»²⁵. На такое же чествование знатных туркменов отправлялись в первом варианте сценария фильма «Дурсун» главная героиня и ее муж Нури. Она – за установку рекорда в сборе хлопка (что в поэтике истории стахановского движения непременно сопровождается созданием собственного метода), он – в составе колонны конников-джигитов. Вот как помпезно выглядел этот апофеоз в исходной задумке авторов:

«Приветственное ура загремело на площади. Мужественные конники <... Демонстрировали ловкость джигита и коня. Массовая джигитовка захватила трибуны. Дурсун стояла в первом ряду. Она следила за мужем. Она волновалась. Когда Нури подлетел к трибуне, Дурсун успела бросить ему цветок, Нури узнал жену.

Он на мгновение остановил коня и уже в следующую секунду подскочил к барьеру и поднял Дурсун к себе на седло. И уже вместе с женой, под восторженные аплодисменты площади, Нури закончил сложный номер джигитовки и на глазах у всех поцеловал жену.

А вечером, когда Москва зажгла огни, Нури и Дурсун шли по улице. На стене одного из домов они увидели свои портреты. Их разделял портрет какого-то старика в тельпекке²⁶ с орденом. Нури остановил жену. Он взобрался на подоконник и стал перевешивать портрет старика так, чтобы их портреты висели вместе»²⁷.

Пожалуй, сегодня можно даже сожалеть, что постановщики в конечном итоге отказались от столь эффектного финала и предпочли ему скромную сцену колхозного митинга, где сообщается о приглашении Дурсун на съезд ударников в Москву.

Если фильмы конца 1920-х и начала 1930-х были посвящены драматической борьбе за эмансипацию, то картины о «националках-стахановках» констатировали состоявшийся триумф эмансипации. В этих условиях траектория сюжета вновь оказалась predetermined и при вариативности деталей и частных сводилась к схеме истории о девушке, «превратив-

²³ Иванов-Барков Е. Киноискусство советской Туркмении // 30 лет советской кинематографии / Под. ред. Д. Еремина. М.: Госкиноиздат. С. 52.

²⁴ Показателен фрагмент песни туркменского бакши из сценической версии сценария «Дурсун», написанной поэтом М. Светловым: «Знают все края Дурсун / Вся страна – семья Дурсун / Встанет у ворот Кремля / мница моя – Дурсун / Радуйся за дочь свою / Сталин тихо подойдет / В руки он ладонь твою / Словно лепесток возьмет» (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5149. Л. 58.)

²⁵ Бранденбергер Д. Кризис сталинского агитпропа. Пропаганда, политпросвещение и террор в СССР, 1927–1941. М.: РОССПЭН, 2017. С. 101.

²⁶ Традиционный туркменский головной убор – высокая шапка из овечьей шкуры.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2 Ед. хр. 587. Л. 48–49.

шейся из забитого и униженного существа в знатного человека нашей страны»²⁸. Парадигматическим изложением этой формулы может служить стихотворение классика советской таджикской литературы А. Лахути с показательным обобщающим названием «Таджичка» (1947):

Божий страх томил ее,
Тяжкий гнет давил ее,
Муж тиранил, бил ее,
Сын родной не чтил ее.
Ах, на прошлую неволю взгляни,
На безрадостную долю взгляни!
Срок окончен мук ее,
Горы хлопка вокруг нее
И вокруг подруг ее,
Радостен досуг ее.
Ах, на бывшую рабыню взгляни,
Ах, на нашу героиню взгляни!
Шелком шит наряд ее,
Из парчи халат ее,
Водит трактор брат ее,
Каждый видеть рад ее.
Ах, на вольную таджичку взгляни,
На таджичку-большевичку взгляни!
Хвалит весь народ ее,
Славен будет род ее,
Слава в Кремль ведет ее,
Сталин в зале ждет ее.
Ах, на прежнее страданье взгляни,
На сегодняшнее ликование взгляни!²⁹

На рубеже 30-40-х мужем битая и муллами пуганная таджичка (= узбечка, казашка, туркменка) добивается полного раскрепощения и признания своих прав, обретая непосредственное покровительство «отца народов». И здесь снова наступает кризис сюжета, которому просто некуда развиваться из этой точки. Наступивший в отдельно взятой стране победившего социализма «конец истории», то есть, декларируемое достижение кульминации исторического развития, закрепленное появлением сталинской конституции и изданием «Краткого курса истории В КП/б/», повлекло за собой конец отдельных историй, в том числе и сюжета об освобождении женщины востока. Это не значило, что фильмы на эту тему перестали выходить совсем. Но что оставалось авторам в ситуации наступившего или, по крайней мере, объявленного наступившим полного и безоговорочного раскрепощения?

Можно было воспроизводить сюжетные схемы стахановских фильмов, приумножая грандиозность достижений, дабы продемонстрировать продолжение движения по пути прогресса. Так поступил, например, автор «Райхан» М. Ауэзов, написавший после войны так и не поставленный сценарий «Путь женщины», в первом варианте которого главная героиня казашка Алуа отправляется не на московский съезд, чем обычно поощрялись героини-стахановки, а в полноценное мировое турне. Она летит на съезд женщин Азии в Пекине, в Индию на конференцию

²⁸ Жежеленко Л. Указ. соч. С. 54.

²⁹ Лахути А. Таджичка // Антология таджикской поэзии. С древних времен до наших дней / Под ред. И. Брагинского, М. Рахими, М. Турсун-заде и С. Улуг-заде. М.: ГИХЛ, 1951. С. 544.

азиатских народов, затем мы видим ее «в группе женщин, в составе Международной женской комиссии по установлению злодеяний американцев в Корее»³⁰, а в самом финале – на совещании демократической федерации женщин в послевоенном Берлине. Правда, в конечном варианте сценария передовая казашка ограничивается путешествием в Пекин (крайне актуальном в условиях послевоенной геополитической ситуации) и в летнем дворце императрицы Ци-Си обращается к азиатским женщинам отсталого мира с пламенной речью, проникнутой антирелигиозным пафосом. Завершается речь патетическим вопросом о судьбе азиатских женщин за пределами СССР: «Когда же наступит конец этим унижениям, позору, или нет им конца?.. (В зале бурные аплодисменты)»³¹.

Добившаяся равноправия женщина советского востока могла позволить себе заботу об обездоленных всего мира. Интересно заметить, что Алуа становится не просто олицетворением освобождения азиатки при социализме, но и специалистом по этому вопросу. Она защищает диссертацию «о том, что дал Октябрь казахской женщине»³². Основные претензии сценарной комиссии, отвергнувшей текст в конечном итоге, на всех этапах работы над сценарием касались одномерности образа главной героини. Пожалуй, наиболее красноречиво, с неизменно присутствующей ему поэтической изощренностью в подборе формулировок, выразился по этому поводу А. Довженко:

«Беда в том, что мы не знаем по поводу чего спорить. Спорим о женщине, а ее нет в сценарии. Она начиналась и далее все более и более становилась прозрачной, потом приобрела крылья и превратилась в казахскую фею, превратилась в сочетание намерения, результата и поучительности. Нет живой фигуры и отсюда все бедствия. <...>Героиня почти все время на трибуне. Ее общение с людьми происходит только в качестве оратора. <...> Все речи Алуа – сахар, завернутый в газету»³³.

Создать живой образ в ситуации отсутствия необходимой внешней среды для его раскрытия становилось весьма непросто. Резкие комментарии Довженко о героине сценария Ауэзова вполне типичны для этого времени. Приведу в пример характеристику главной героини первого варианта сценария казахского фильма «Дочь степей» (Ш. Айманов, 1954) из редакторского заключения: «Неправдоподобная девушка – это какой-то лозунг ходячий, не чувствуешь биения живого человеческого сердца. Она все время декларирует»³⁴. Кстати, повинувшись синологической тенденции во внешней политике, Р. Фатуев, автор «Дочери степей» в исходном сценарии тоже отправлял свою героиню в Китай, где она успешно оперировала бойца китайской народной армии, после чего выступала в Пекинском институте под дружное скандирование китайской молодежи: «Честь Сталину! Честь Мао-Цзе-Дуну!» Однако к моменту выхода фильма на экраны в 1954 году политическая конъюнктура успела несколько измениться и от поездки в Китай героине пришлось отказаться и выступить с традиционной финальной речью в институте Алма-Аты.

Можно было, не мудрствуя лукаво, вернуться к сюжетам борьбы за освобождение в 20-е годы, что в ситуации торжества благоденствующе-бесконфликтной современности, по крайней мере обеспечивало необходимый уровень драматического накала. Таким образом после войны поступил К. Яшей, сценарист фильма «Асаль». Он написал музыкальную драму «Гульсара» о конфликте в одной узбекской семье на фоне худжума 1927 года. По ней была поставлена популярная опера, главным номером которой стала хоровая «Ария раскрепощенных женщин». Яшей решил адаптировать эту историю для кинематографа и предложил довольно остроумный

³⁰ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 21. Ед. хр. 16. Л. 66.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 21. Ед. хр. 17. Л. 131.

³² РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 21. Ед. хр. 16. Л. 81.

³³ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 21. Ед. хр. 18. Л. 5.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 2372. Оп. 21. Ед. хр. 361. С. 24.

ход, отправив героиню в зрительный зал на ту самую оперу, сюжет которой как бы оказывается ее воспоминанием о молодости. Не в последнюю очередь это обрамление истории было необходимо для демонстрации грандиозного здания Ташкентского оперного театра им. Навои. В 40-е годы оно становится символом новой среднеазиатской архитектуры и появляется в послевоенных узбекских фильмах «Дочь Ферганы» (Н. Ганиев, 1948) и «Сестры Рахмановы» (К. Ярматов, 1954).

Но повторное обращение Яшена к женской теме, как и в случае Ауэзова, успехом не увенчалось. Фильм по сценарию «Гульсара» поставлен не был, а возвращение кинематографистов Центральной Азии к теме положения женщины в ранние годы советской власти состоится еще через десятилетие, во второй половине 50-х.

Уже упомянутый фильм «Дочь Ферганы» тоже не привнес ничего нового в развитие темы, но примечателен уже хотя бы тем, что стал единственным фильмом о женщине советского востока в послевоенные годы до смерти Сталина. В центре повествования оказывался дуэт матери и дочери – председателя хлопководческого колхоза и ударницы полей. Правда, предвоенные ударницы добивались своих баснословных успехов путем внедрения инновационных методов работы, с той или иной степенью подробности раскрытых в фильме, а как и чем заслужила почет и славу юная героиня фильма Дильбар так и остается загадкой. На это обстоятельство не преминул обратить внимание создатель «Дурсун» Е. Иванов-Барков в своем внутростудийном отзыве на черновой монтаж фильма:

«Показ активности Дильбар, ее упорной борьбы на хлопковом поле вполне оправдывает ее награждение высоким званием Героя социалистического труда, чего сейчас в фильме недостает и награждение появляется неожиданно и неоправданно»³⁵.

Зато в финальных кадрах фильма на колхозном курултае Дильбар пьет пиво, что, видимо, должно было служить знаком максимальной степени раскрепощения восточной женщины в стране социализма. Пожалуй, наилучшей иллюстрацией достижения своеобразного нарративного предела в изображении эмансипации жительницы советского востока может стать гротескно-символический финальный апофеоз сценария «Сестры Рахмановы». Опять же, как и приведенный выше эффектный сценарный финал «Дурсун», не осуществленный в фильме.

Итак, сестры Рахмановы по традиции приезжают в финале в Москву, но отправляются не в Кремль, где после войны уже не принимают, а в Художественный театр на популярнейший в то время спектакль «Три сестры». Эпизод посещения спектакля в фильме должен был ограничиться лишь показом крупных планов сестер Рахмановых на фоне знаменитого пророческого монолога Ольги: «Но страдания наши перейдут в радость тех, кто будут жить после нас...»

Этот план сменялся следующей сценой: «Сестры на Красной площади, играет гимн СССР. Дильбар (горячие глаза ее устремлены прямо на зрителей) – Да, дорогие сестры, счастье жить в такое время, в такой стране!..»³⁶

Автор сценария В. Швейцер не оставлял зрителю никаких сомнений в том, что три молодые и счастливые узбечки при советской власти превратились в тех самых заветных бенефициаров страдания чеховских героинь. Кто был ничем, тот стал всем, – миф исчерпался.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2970 Оп. 1 Ед. хр. 42 С. 4.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 2450 Оп. 2 Ед. хр. 1319 С. 81.

Восточная сказка: интерпретации в кинематографе 1900-1920-х годов

УДК 778.5И (09)

Буткова О.В.
Москва, ВГИК

Сказки «Тысяча и одной ночи» часто служат источником вдохновения для кинематографистов. Статья посвящена интерпретации восточных сказок в фильмах «Дворец тысяча и одной ночи» (1905), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Багдадский вор» (1924).

Ключевые слова: сказка, кинематограф, экспрессионизм, визуальная культура, иллюзия.

Orient fairy-tale: ways of interpretation in cinema of 1900-1920s

Tales of “Arabian Nights” are origins of many famous films. This article is devoted to interpretations of the tales in films “The Palace of Arabian Nights” (1905), “Waxworks” (1924), “The Thief of Bagdad” (1924).

Key words: fairy-tale, cinema, expressionism, visual culture, illusion.

Кинематографические сказки, созданные по мотивам «Тысяча и одной ночи», не всегда можно назвать экранизациями в полном смысле этого слова. Данная статья посвящена фильмам-сказкам, связанным с «Тысяча и одной ночью» сюжетными элементами и образами. Это новелла «Гарун аль Рашид» в «Кабинете восковых фигур» режиссера Пауля Лени (1924) и американская картина этого же года «Багдадский вор» (режиссер Рауль Уолш, в главной роли Дуглас Фэрбенкс). Для сравнения с более ранним периодом обратимся к киносказке Жоржа Мельеса «Дворец 1001 ночи» (1905).

Популярность экзотических «восточных» сказок в Европе имеет глубокие корни. В начале XVIII века происходит знакомство Европы с арабскими «Сказками 1001 ночи»: ученый, собиратель, нумизмат Антуан Галлан переводит их на французский язык и издает в 12-ти томах. Эти сказки, вызвав целую волну ориентализма в различных видах искусства, оказывают громадное влияние на литературу и культуру Европы. Развитие жанра литературной сказки получает дополнительный мощный толчок, и «восточный колорит» с этих пор становится весьма распространенной чертой европейской сказки (Карло Гоцци, Вильгельм Гауф). Восточная сказка влияет не только на литературную сказку, но на культуру в целом, особенно на визуальную культуру, расширяет эстетический горизонт европейца. Появляется мода на восточные костюмы, ковры, предметы мебели.

Именно благодаря появлению «Тысяча и одной ночи» сказка начинает восприниматься как чередование экзотических зрительных образов. Пери и волшебники, танцовщицы и султаны приходят со страниц сказки в балаганную, ярмарочную культуру, на театральные подмостки, а на рубеже XIX–XX веков – и в кинематограф.

Знаменитый английский собиратель сказок Эндрю Лэнг включает наиболее популярные сюжеты «Тысяча и одной ночи» в свою хрестоматийную серию, к которой относятся «Голубая», «Желтая», «Красная» и другие книги сказок. Такие сюжеты, как «Аладдин и волшебная лампа», «Али-Баба и сорок разбойников», «Синдбад-мореход» уже в XIX веке хорошо известны каждому европейскому ребенку из обеспеченных слоев общества. Адаптированные сказки «Тысяча и одной ночи» становятся неотъемлемой частью европейского благополучного

детства. Популярность сценических версий этих сюжетов также возникла еще в XIX веке. Сказочные представления создавались для различных слоев населения, неизменно пользуясь успехом – существовали и непритязательные зрелища для простонародья, и дорогостоящие спектакли в королевских театрах – к примеру, в Ковент-Гардене. Это было своего рода «кино до кино» по типу эмоционального воздействия на зрителя и даже предвестие Диснейленда, так как в основе эффектов всегда лежали принципы трюка, аттракциона³⁷. Представления эти были построены, главным образом, на визуальных иллюзиях («полет», быстрая смена места действия, восточная «роскошь» и т. д.).

С появлением кинематографа новый вид искусства охотно обращается к восточным сказкам, заимствуя у них не только сюжеты и образы, но атмосферу восточной неги и роскоши, восточной чувственности. Чаще всего кинематограф не повторяет сказочный сюжет во всех подробностях. Он заимствует лишь элементы. Ряд авторов при этом отказываются от прямого цитирования узнаваемых сказочных образов, а создают свои сюжеты, в которых угадывается лишь опосредованная связь со сказкой или использование логики сказочного сюжета. Возможно, традиция конструирования сюжета сказки восходит к первому переводчику «Тысяча и одной ночи» Антуану Галлану. По мнению ряда ученых, сказка об Аладдине и некоторые другие сюжеты явились плодом фантазии самого Галлана – ведь в XVII–XVIII веках авторы нередко мистифицировали своих читателей, выдавая собственные сочинения за переводы³⁸.

Восточная сказка воспринимается в европейской культуре как сказка «в чистом виде», полет фантазии. Благодаря «Тысяче и одной ночи» европейская культура Нового времени начинает воспринимать слова «восток» и «сказка» как синонимы. Мир Востока совпадает с представлениями о сказочном Ином царстве, идеальном Другом мире, в котором не действуют никакие ограничения, относящиеся к окружающей повседневности.

Одним из первых режиссеров в мировом кинематографе к сказочным сюжетам обратился Жорж Мельес. В его эпоху кинематограф еще очень близок к ярмарочному фокусу и воспринимается, главным образом, как средство создания иллюзии. Мельес не заботится о психологической достоверности, его герои лишь обозначают те или иные чувства в аффектированной манере. В фильме «Дворец тысяча и одной ночи» чередование зрительных впечатлений важнее, чем собственно сюжет, который довольно прост: прекрасный принц пускается в опасное путешествие, чтобы получить руку и сердце возлюбленной – дочери раджи. Герои здесь – чистые функции, как, собственно, и в фольклорной сказке. Заколдованный лес, явление феи и бой со скелетами интересны сами по себе, имеют самостоятельное значение – вернее, наиболее значимо само создание иллюзии, благодаря которой декорации и герои появляются, исчезают, неодушевленные предметы двигаются. Определенная самоценность спецэффектов будет впоследствии унаследована у Мельеса массовым кинематографом.

Работа Мельеса – лишь предшественник или предок киносказки в современном понимании этого слова. Из-за того, что камера неподвижна, фильмы Мельеса напоминают спектакль или представление иллюзиониста: образ, зафиксированный камерой, идентичен тому, который возникает в поле зрения человека, сидящего в партере театра. Сказка для Мельеса важна лишь как повод для показа диковинок и чудес.

Немецкий киноэкспрессионизм обращается к страшным мистическим историям с участием сверхъестественных сил, нередко отдавая при этом предпочтение сказочному нарративу, но наделяя его мрачным финалом. Вполне логичным представляется заключение о преемственности национального кинематографа с волшебной романтической сказкой – Гофманом, Гауфом, Шамиссо, Новалисом. Непрерывности романтической традиции в немецкой культуре посвящен известный труд Лотты Айснер «Демонический экран». Однако не следует недооце-

³⁷ Warner M. *Stranger Magic. Charmed States and the Arabian Nights*. London: Chatto & Windus, 2011. P. 356.

³⁸ *Ibidem*. P. 360.

нивать влияние и фольклорной сказочной традиции – в частности, известнейшего сборника братьев Гримм. Не избежали немецкие романтики, а вслед за ними и экспрессионисты и влияния восточной сказки – еще Новалис населял свои фантазии ориентальными образами, не остаются от них в стороне и кинематографисты. «Упоение всем жутким и зловещим, по-видимому, с рождения присуще всем немцам», – считает Айснер³⁹. Однако это «упоение» – черта многих фольклорных сказок и суеверных рассказов, причем не только немецких⁴⁰.

Возвратимся к выделенным нами фильмам, созданным по мотивам восточных сказок. Прежде всего, отметим, что сам «восток» в них максимально условен, лишен всякой этнической достоверности и конкретности. «Восток» символизирует волшебную страну, где возможны любые чудеса, а от пейзажей и сооружений захватывает дух.

Сюжеты обеих картин – немецкой и американской – довольно схожи. Они повествуют о том, как мужчина отправляется за неким сокровищем, чтобы привезти его своей возлюбленной, завоевать ее сердце. Однако рассказаны эти истории и с помощью разных визуальных стратегий – и сами сюжеты получились абсолютно разными.

«Кабинет восковых фигур» П. Лени – экспрессионистический фильм и разделяет многие черты, свойственные этому течению в кинематографе.

Пауль Лени пришел к кинематографу из изобразительного искусства, он был художником-авангардистом. Его первая профессия сказывается в повышенном внимании к визуальному ряду. Мы видим причудливые извивы линий, неправильные, кривые контуры вещей. И они в значительной мере меняют оттенки нашего восприятия сюжета.

Фильм состоит из трех новелл. Первая посвящена одному из героев сказок «Тысяча и одной ночи», багдадскому халифу Гаруну аль Рашиду, которого играет замечательный актер Эмиль Яннингс. Халифу нравится красивая жена пекаря. Пекарь – храбрец и красавец, но он остается в дураках. Пока он добывает волшебный перстень для своей жены, та принимает в гостях Гаруна аль Рашида. Халиф, впрочем, тоже вынужден во всем подчиниться хитрой и красивой женщине.

Если анализировать сюжет, перед нами – плутовская, смешная сказка о хитрой жене, которой удалось одурачить мужа (сюжет, характерный как для Востока, так и для Запада). В «Тысяче и одной ночи» множество историй о хитрой жене, прячущей любовника в своей комнате от ревнивого мужа. Эти сказки зачастую приближаются к новелле или анекдоту. Однако смысл фильма гораздо сложнее.

Гарун, согласно сказкам «Тысяча и одной ночи», любил переодеваться простолюдином и бродить по ночному Багдаду. Однако, если его образ в сказках вызывает симпатию, то в фильме это капризный и похотливый тиран. Мало того – авторы фильма делают его чудовищно толстым, с помощью костюма превращая его фигуру в гротескную. Она напоминает иллюстрацию Обри Бердслея к «Али-Бабе» – восточная пышность наряда странно сочетается с чудовищным телом. Чудовищное в сказке всегда – нечеловеческое, всегда несет в себе знак принадлежности к другому миру (хтоническому). Завороженность немецкого кино темами власти и тирана, которую отмечает известный исследователь немецкой культуры Зигмунд Кракауэр⁴¹, проявляется в том, что власть наделяется нечеловеческими чертами, отождествляется с потусторонним злом. Таким образом, сказка из бытовой превращается в волшебную, мистическую.

В отличие от простодушного иллюзиониста Мельеса, Лени интересуется в первую очередь психологией героев, ему важны «крупные планы» – как в прямом, так и в переносном смысле. Гротескные зарисовки характеров отсылают нас к сказочным архетипам хитрой жены, простака-мужа, коварного властителя.

³⁹ Айснер Л. Демонический экран. М., Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. С. 50.

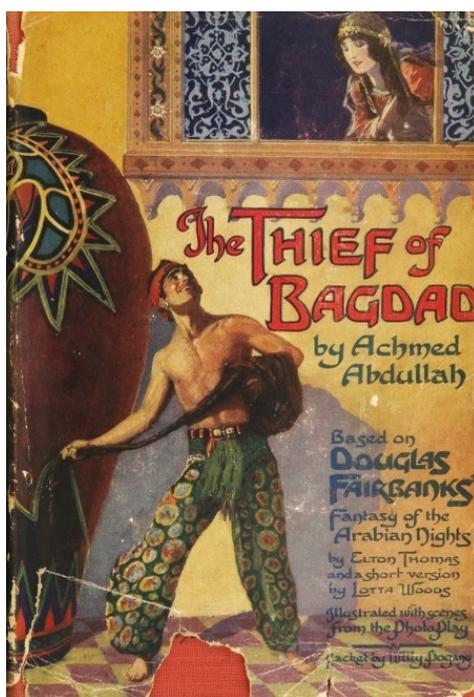
⁴⁰ Солсбери М. Тим Бертон. Интервью. СПб, Азбука-классика, 2008. С. 35.

⁴¹ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. М., Искусство, 1977. По тексту.

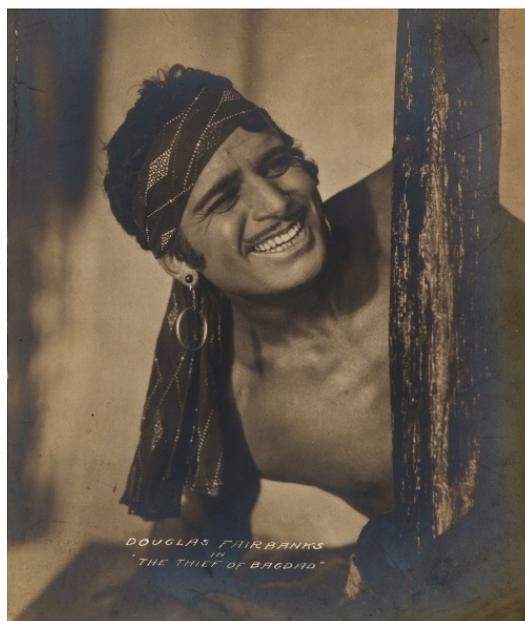
Загадочность, таинственность сказка Пауля Лени приобретает благодаря визуальному ряду. Архитектура «Багдада» и фигура калифа странным образом соответствуют друг другу, это приземистые, круглящиеся формы – словно изделия пекаря, героя этой истории. Храбрый багдадский пекарь, молодой и красивый силач, рискует жизнью ради любимой жены, но она обманывает и его, и монстроподобного властителя. В финальной сцене калиф нависает над пекарем и его женой, обнимая их и простирая над ними полы своего одеяния. Гротескная, расплывшаяся фигура халифа – скорее смешная, чем страшная, но она обладает зловещим ореолом. Человеческий разум и силы жалки по сравнению с могучими силами хаоса – а чудовищное тело в сказочной системе координат относится к явлениям хаоса.

Интересно, что в сказке присутствует очень важный для XX века мотив противопоставления подлинного и мнимого: здесь принесенное пекарем сокровище, волшебное средство, перстень исполнения желаний оказывается фальшивым. В то же время сюжет оборачивается так, что оно действует не хуже настоящего. Противопоставление правды и неправды снимается, нивелируется. Таким образом, сюжет приобретает «двойное дно», наполняется иронией.

В 1924 году известный американский режиссер Рауль Уолш и актер Дуглас Фэрбенкс, который выступал как продюсер, обращаются к экранизации сказки по мотивам «Тысячи и одной ночи» под названием «Багдадский вор» (с Д. Фэрбенксом в заглавной роли). Имеется даже некоторое фабульное сходство между фильмами Лени и Уолша: в центре повествования – бедняк, противостоящий сильным мира сего. Однако смысл сюжетов этих двух «восточных сказок» – немецкой и американской – полностью противоположен.



Афиша фильма «Багдадский вор»



Дуглас Фербенкс в заглавной роли в фильме «Багдадский вор»

Персонаж Дугласа Фэрбэнкса – Багдадский вор – кажется неуязвимым. Он может в одиночку противостоять всем сильным и могущественным врагам. Его красота, сила, ловкость, храбрость являются залогом неизменной удачи. Героя немецкого фильма те же качества не спасают.

Фильм «Багдадский вор» – также вольная вариация на тему восточных сказок, в «Тысяче и одной ночи» такого сюжета нет – но есть множество сходных сюжетов о ловких ворах. Знаменательно, что американский фильм предваряется эпиграфом-моралью: «Счастье должно быть заработано». И действительно, герой, бросив воровскую жизнь, безуспешно пытается заслужить право на счастье с прекрасной принцессой. Слишком откровенное морализаторство скрашено большим количеством спецэффектов.

Сюжет – герой пускается на поиски сокровища для возлюбленной – решен в совершенно ином ключе, нежели аналогичный мотив в «Кабинете восковых фигур». По словам современников, Фэрбенкс декларировал, что его цель – это экспрессионизм наоборот, то есть оптимизм. А потому его герой не только находит сокровище, но и спасает свою невесту, а злодей оказывается посрамленным. Крупные планы в «Багдадском воре» принадлежат к наименее запоминающимся, да они здесь не так уж и нужны. Гораздо важнее трюки, выполняемые атлетически сложенным героем.

В финальном эпизоде фильма герой Фэрбенкса со своей возлюбленной улетает на ковровом самолете – индивидуалистический бунт против несправедливости социума оказывается успешным, поскольку для настоящего героя нет ничего невозможного. Американская идея на основании этого фильма может быть сформулирована так: одиночка может всего достичь сам, важна только вера в себя. Именно в эту эпоху формируется образ американского супергероя. Багдадский вор – предшественник супергероев. В то же время есть и отличие: супергерои защищают мир таким, каков он есть (часто даже на службе у правительства), а багдадский вор в начале фильма – бунтарь, благородный разбойник.

Однако черты, роднящие его с супергероями, просматриваются: прежде всего, это способности, превышающие человеческие, стремление к справедливости.

«Я люблю принцессу» – говорит герой. Мудрец отвечает ему: «Тогда стань принцем». Из этого следует, что принцем не рождаются, а становятся, причем им может стать каждый, даже вор. Фильм «Багдадский вор» довольно близок к схеме традиционной волшебной сказки.

Здесь присутствуют и герой, и антагонист, и даритель, и невеста. Традиционно решен и мотив испытаний героя, который в буквальном смысле слова «зарабатывает» свое счастье.

Казалось бы, «Багдадский вор» имеет немало общего с немецкими экспрессионистическими фильмами: оформление богато и пышно, оно поражает воображение неискушенного зрителя, трюки изобретательны. Однако пространство здесь выглядит иначе. Никаких лабиринтов, винтовых лестниц или разбухших куполов, ничего странного или искривленного – все грандиозно, величественно, красиво, все восхищает.



Ольга Беляева в фильме «Кабинет восковых фигур»

Основное время действия новеллы о Гаруне аль Рашиде из «Кабинета восковых фигур» – ночь. Лица и предметы особенно выразительны при ночном освещении, и кажется, что они быстро меняются. В «Багдадском воре» сцены практически поровну распределены между днем и ночью, и все же «ночной» эту сказку никак не назовешь – слишком уж безоблачно ясны ее атмосфера и смысл.

Новелла о калифе из «Кабинета восковых фигур» – плутовская сказка. Волшебное, таинственное и зловещее существует лишь в атмосфере, достигаемой с помощью визуальных эффектов. Характеры героев до предела упрощены: это маски, смешные и гротескные. Можно сказать, что эта маленькая новелла является предвестием целого направления в кинематографе, когда чувство мистического, таинственного, жуткого достигается за счет одной только атмосферы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.