

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

Л.В. КУЗНЕЦОВА (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 791.43:821.161.1-3(091)

ББК Щ374.3(2)6-7+Ш33(2Рос=Рус)4-44

ОБРАЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ НА ЭКРАНЕ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ*

Аннотация: В статье рассматривается ситуация, когда киноперсонаж становится маркером интертекстуальности, связывающим фильм с некой большой литературной традицией. При этом речь не идет об обычной экранизации, т.е. персонаж – единственная связь данного конкретного кинотекста с данной традицией. Эта интертекстуальная проблема здесь анализируется на примере образов странного, «ненормального», «безумного» героя в российских фильмах 2000-х годов, а традиция, «просвечивающая» сквозь эти образы, – это традиция древнерусских агиографий. В качестве примера взяты две пары сопоставлений: главный герой фильма Алексея Балабанова «Кочегар» / «Житие Феодосия Печерского» и главный герой фильма Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь» / «Сказание о Борисе и Глебе». В первом случае персонаж предстает идеальным героем, ушедшим из «мирской» жизни, чтобы посвятить себя жизни «вечной», а во втором это активно действующий персонаж-мученик. В заключение предлагается гипотеза, для чего современным российским режиссерам потребовалось выстраивать данный интертекстуальный ряд и соотносить свои фильмы со средневековым житийным канон.

Ключевые слова: интертекстуальность, житие, древнерусская литература, литературные традиции, агиография, российское киноискусство, кинофильмы, литературные герои.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Интертекстуальная поэтика русской прозы XIX-XXI веков и теоретические основы интертекстологии» № 15-34-01013.

Литературный герой в фильме представляет собой интертекстуальную проблему как минимум в двух смыслах. Первый из них, более узкий, – экранизация, когда персонаж литературного произведения оказывается только элементом киноадаптации этого произведения; к нему применимы все те же инструменты и методы анализа, что и к остальным частям киноадаптации. В этом случае можно говорить об интерсемиотическом переводе, т.е. о перекодировке знаков одной системы культуры (литература) в знаки другой (кино) с такой степенью эквивалентности, чтобы зритель во время просмотра не сомневался, что перед ним – именно кинематографическая версия того же текста, а не новое произведение на аналогичную тему. Здесь имеет место перевод целого текста (либо его значительного фрагмента) из одной семиотической системы в другую; Пеэтер Тороп обозначил его как экстра-текстовый перевод [Тороп 1985: 164-189]. Персонаж тогда несет примерно такую же смысловую нагрузку, что и в литературном произведении-оригинале и не является единственным источником и проводником интертекстуальности, а категория «интертекст» в этом смысле неотличима от категории «цитата» (пусть даже эта цитата будет экстра-текстовой, интерсемиотической).

Второй же случай – когда литературный герой в фильме отсылает не к какому-то одному определенному тексту (т.е. он не является элементом экранизации), а к целой большой литературной традиции, обобщающим символом которой он выступает. Здесь уже нельзя говорить о простом переводе: персонаж воплощает собой не конкретный текст, а длинный ряд текстов схожей структуры, уходящий корнями в самые глубины культуры. В этом случае он оказывается единственным зримым проводником интертекстуальности в данном фильме, его смысловая нагрузка оказывается гораздо больше, чем просто изображение действующего лица. Саму же интертекстуальность здесь следует понимать в изначальном смысле этого термина, восходящем к Юлии Кристевой: «...Всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст). <...> любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [Кристева 2004: 167]. Хотя в данной цитате Кристева говорит о «другом тексте» в единственном числе, она все же говорит не о переводе, т.е. не о перекодировке одного конкретного текста (в нашем случае литературного) в другой конкретный текст (в нашем случае кинематографический). её знаменитая статья «Слово, диалог и роман» (1966) – комментарий к французскому изданию М.М. Бахтина, и далее она ана-

лизирует, в частности, мениппею – гигантскую традицию длиной в две с половиной тысячи лет, идущую из культуры Древней Греции и доходящую вплоть до Достоевского. Таким образом, интертекстуальность Кристевой предполагает отражение в одном конкретном тексте (в нашем случае кинематографическом) большой текстовой традиции, и наша задача – увидеть знаки этой традиции там, где нет точных текстуальных совпадений. Другими словами, там, где присутствует интертекстуальность, но нет экранизации.

Для этой задачи проще всего обращаться к тем литературным традициям, которые сами собой представляют достаточно стабильные и относительно замкнутые системы с легко опознаваемым каноническим набором атрибутов. Одной из таких традиций является традиция русской средневековой житийной литературы. Наша статья посвящена тому, как на современном российском экране воплощаются два наиболее известных типажа русских житий – святой отшельник и живущий в миру мученик, – и как через эти типажи выстраивается интертекстуальная связь между средневековой агиографической литературой и современным кинематографом. Размеры статьи не позволяют раскрыть проблему со всей полнотой, полностью выстроив интертекстуальные ряды литературной и кинематографической традиций, поэтому мы здесь остановимся лишь на нескольких наиболее показательных, на наш взгляд, примерах.

В конце 2000-х годов в современном российском кино начинает формироваться новый тип главного героя – человек странный, не такой, как все окружающие, живущий по своей никому не понятной логике, ненормальный, сумасшедший, безумный. Таковы центральные образы в фильмах «Пыль» (2005) Сергея Лобана, «Петя по дороге в царствие небесное» (2009) Николая Досталя, «Сумасшедшая помощь» (2009) Бориса Хлебникова, «Кочегар» (2010) Алексея Балабанова и в некоторой степени «Счастье мое» (2010) Сергея Лозницы. В данной статье я остановлюсь на двух из них, «Кочегаре» и «Сумасшедшей помощи».

Герой настолько подчеркнуто не похож на весь окружающий мир, что создается ощущение, будто он попал сюда из совершенно другого времени и пространства. Персонажа названных фильмов кинокритики часто сравнивают с Дон Кихотом [см., напр.: Коршунов 2011: 15-21; Шакина 2011]. Он ведет себя и мыслит то как древний юродивый, то как средневековый рыцарь, то как святой в агиографической литературе. И действительно, при детальном сопоставлении характеров и поступков «сумасшедших» героев современных российских фильмов с

героями средневековой русской житийной литературы можно обнаружить много совпадений. Немало общего можно найти и в сюжетных ходах и ситуациях рассказываемой истории.

Во второй половине XI века в русской литературе были созданы «Житие Феодосия Печерского» и два варианта жития Бориса и Глеба. Так определились две главные группы агиографических сюжетов, два типа агиографического канона: одни жития были целиком посвящены теме идеального христианского героя, ушедшего из «мирской» жизни, чтобы подвигами заслужить жизнь «вечную» (после смерти), тогда как герои другой группы житий стремятся обосновать своим поведением в миру общехристианский идеал. Главные герои «Кочегара» и «Сумасшедшей помощи» во многом повторяют тип изображения древнерусских святых двух классических житий.

Иван Скрябин из фильма «Кочегар» уходит из своей квартиры, оставляя её взрослой дочери, и поселяется отшельником в грязной кочегарке (как в пещере), работая и живя в весьма аскетических условиях, подобно Феодосию Печерскому. Напротив, инженер из фильма «Сумасшедшая помощь» квартиру не покидает, не оставляет своей такой же взрослой дочери, но всем своим «героическим» поведением, добрыми делами-подвигами и мученической кончиной сближается в ассоциациях со святыми Борисом и Глебом.

Став иноком, Феодосий поражает окружающих аскетизмом и смирением; так, уже будучи игуменом, он одевается настолько просто, что люди, не знающие подвижника в лицо, принимают его за «убогого»: «Насмехаясь над ветхой одеждой его, издевались над ним невежды» [Житие Феодосия... 1997: 427]. Кочегар Иван Скрябин тоже носит старую и грязную одежду и не покупает новую, отдавая все свои деньги дочери на её наряды. Он дарит красивую обувь ей, а не себе. И не у себя в кочегарке, а в шкафу в квартире, где живет дочь, держит свою военную форму с наградами и погонами, так что почти никто из персонажей фильма не знает о том, что Кочегар – Герой Советского Союза, и о том, какое у него высокое воинское звание. Окружающие также принимают его за «убогого».

Истязая «плоть», Феодосий не моется и спит только сидя: «Садился он подремать, ибо никогда не ложился, а если хотел поспать, то садился на стульце и, подремав так немного, снова вставал» [Житие Феодосия... 1997: 381]. Очевидно, что и Иван Скрябин тоже не моется, спит тут же на работе, в кочегарке, почти никуда не выходит со своего рабочего места. Да и спит, видимо, мало, так как все свое время тратит на написание труда жизни, подобно Нестору-летописцу.

Как и положено святому, печерский игумен успешно одолевает «множество полков невидимых бесов» [Житие Феодосия... 1997: 381], творит чудеса, заранее узнает о дне своей кончины. Он принимает смерть с достоинством и спокойствием, успевает наставить братию. В момент смерти Феодосия над монастырем поднимается огненный столп. Тело Феодосия остается нетленным. Иван Скрябин в огне кочегарки сжигает трупы современных «бесов» – «плохих людей», сам руководит своей кончиной, с достоинством и спокойствием принимает смерть, перед которой успевает наставить «братию» – девочек, которые приехали к нему «учиться жизни». В момент смерти он сидит напротив огненного пламени печи. Можно сказать, что тело Кочегара в какой-то степени тоже остается нетленным, как у Феодосия Печерского, ведь в момент смерти его фотографирует девочка Вера. Она же забирает его рукопись. Больше мы не видим тело Кочегара. Дальше о сочинении Ивана Скрябина рассказывает Вера, она же и уносит с собой его фотографию. То есть Кочегар остается в памяти Веры и зрителей фильма таким, как на фотографии, а потому становится «нетленным».

В «Житии Феодосия Печерского» игумен монастыря св. Дмитрия завещает, чтобы его тело после смерти перевезли в монастырь св. Феодосия и там бы и положили, похоронили. В «Кочегаре» к Ивану привозят тела людей для ликвидации и «хоронят» их в огне печи. Вообще, тема огня и печи оказывается центральным лейтмотивом и для древнерусского жития, и для сопоставляемого фильма. В детстве, еще будучи юным отроком, Феодосий начал помогать церкви тем, что пек просфоры. В житии указывается, что он не раз был почерневшим от печного жара. Уже будучи игуменом, Феодосий часто ходил в пекарню, помогая пекарям месить тесто и выпекать хлебы. Он говорил: если хочешь быть беспорочным черноризцем, возьми все и брось в горящую печь. Даже еду, которая готовится без благословения, он повелевал бросить в горящую печь. Образ большого огненного пламени возникает в житии дважды. Сначала из купола церкви поднялся огненный столб, и этот пламень указал на место для новой церкви. И в конце произведения, когда Феодосий умер, вдруг огненный столб поднялся над монастырем до самого неба.

Ксения Ларина считает, что главное и, может быть, единственное по-настоящему действующее лицо фильма «Кочегар» – огонь: «Топки, печки, камины появляются почти в каждом эпизоде – кажется, все в этом городе подчинено огню, в жертву которому приносится отработанный человеческий материал» [Ларина 2010]. Сам режиссер Алексей

Балабанов в интервью также подчеркивает важное значение, которое в фильме играет огонь. По его словам, огонь выступает связующим мотивом для всей картины. В связи с этим символическое звучание приобретает фамилия главного героя. Однофамилец кочегара – русский композитор Александр Скрябин – назвал одно из своих главных произведений «Поэмой огня». Тем самым Балабанов намекает на то, что он снял собственную «Поэму огня» [Елисеев 2010].

Образцами другого типа жития – мартирия (рассказа о святом-мученике) – являются два жития, написанные на сюжет о мученической кончине Бориса и Глеба, которая во многом напоминает мученическую кончину главного героя в фильме «Сумасшедшая помощь». Когда дружина покинула Бориса, он остался лишь с небольшим отрядом своих «отроков» и был убит по приказанию Святополка. Одного и безоружного убивают и Глеба: «Повар же Глебов, по имени Торчин, взял нож и, схватив блаженного, заклал его, как агнца непорочного и невинного» [Сказание... 1997: 343]. Инженера-пенсионера, главного героя фильма «Сумасшедшая помощь», тоже убивают, когда он остается один, без дружеской поддержки.

Борис выступает в «Сказании» как мученик за веру, хотя его вере Святополк не угрожал. Инженер тоже погибает «за веру»: ведь он верит, что участковый милиционер является источником всех бед окружающих людей и что, если его убить, жизнь изменится к лучшему.

В «Житии Феодосия Печерского» не было одного-единственного материализованного врага, были только бесы, с которыми сражался святой. И в «Кочегаре» есть только общая категория «плохих людей», нет одного материально выраженного злодея. В «Сказании о житии Бориса и Глеба» есть материализованный враг – Святополк. И в «Сумасшедшей помощи» такой враг тоже имеется – это участковый милиционер Годеев, ставший, как и Святополк, убийцей главного героя. Святополк жесток и коварен и не пытается даже перед самим собой оправдать это зло, а, напротив, выражает готовность «приложить беззаконие к беззаконию». Он одержим зловонной болезнью, бежит и умирает в безвестном месте, от могилы его исходит смрад: «И сохранилась могила его до наших дней, и исходит от нее ужасный смрад» [Сказание 1997: 347]. Участковый милиционер Годеев в «Сумасшедшей помощи» наделен аналогичным свойством: он источает неприятный запах, вонь. Даже когда его не видят, его чувствуют из-за неприятного запаха. Когда он уходит, говорят, что наконец перестало вонять.

Кроме сходства между героями, можно найти интертекстуальные параллели в стилистике и тематике анализируемых произведений.

Для стиля агиографической литературы характерна такая черта, как абстрагированность. Суть её в том, что автор нарочито избегает определенности, точности, любых деталей, которые указывали бы на частность, единичность описываемых ситуаций. Это не случайность, а осмысленное стремление рассматривать жизнь святого как бы вне времени и пространства, как вечный и повсеместный эталон этических норм. Так, например, в «Житии Феодосия Печерского» мы видим, что не названы ни имена князей – противников Изяслава, ни Киев (он именуется лишь «стольным градом»). Для абстрагирующей тенденции характерно опущение имен, именование людей по их социальному положению, опущение географических названий, точных дат и т.п. В фильмах «Кочегар» и «Сумасшедшая помощь» тоже наблюдается абстрагированность в именовании. Имена некоторых героев Балабанова мы знаем только благодаря женщинам. А мужчины по отношению друг к другу традиционные имена не используют. В фильме их трое: первый – «Кочегар», «Майор» или «Якут», второй – «Снайпер», третий – «Бизон». Хлебников тоже не дает имен своему главному герою и его дочери. Он «инженер», «пенсионер», «папаша», а для нее – только папа, так же как она для него – только дочка. Нарочито отсутствует определенность и в месте действия кинокартин. В «Кочегаре» нет указания на город, в котором происходят события. Кинокритики сходятся на том, что это Питер, хотя его снимали в Кронштадте. Главный герой «Сумасшедшей помощи» едет в Москву, но не очень понятно, доезжает ли он вообще до нее (т.е. это уже район Москвы или её пригород). А съемки фильма происходили в спальном районе Ярославля.

Кроме абстрагированности, другой распространенной чертой древнерусской агиографии является стремление к плагиату, расцениваемое как положительное свойство. Заимствуя отдельные образы, ситуации, отрывки текста из какого-то «оригинала» для описания подвигов своего героя, автор «копии» тем самым хочет его особо возвеличить. Аналогично работает Иван Скрябин. Кочегар не является настоящим автором рассказа, который пишет. Он перепечатывает по памяти когда-то прочитанное им произведение польского этнографа Вацлава Серошевского «Хайлах», тем самым невольно выказывая уважение к оригинальному тексту и личную потрясенность, восхищение им.

В кульминационной сцене героического подвига Ивана Скрябина – убийстве убийц дочери – его можно сравнить с другим агиографиче-

ским героем – святым Георгием. Из множества чудес, совершенных святым великомучеником Георгием Победоносцем, наиболее известно «Чудо Георгия о змие», где он, спасая девушку, пронзает змея копьем. В фильме Балабанова, зайдя в квартиру Снайпера, Кочегар в качестве копья использует лыжную палку и поочередно убивает его и Бизона. Во время убийства сидящего Снайпера движение копья стоящего Кочегара точно повторяет траекторию движения копья Георгия Победоносца: по диагонали справа налево и сверху вниз. В кинокартине персонажи часто используют различные виды огнестрельного оружия, но Кочегар убивает не пистолетом, а палкой с острием, чем напоминает средневекового рыцаря.

Фигура Кочегара может быть соотнесена с героем еще одного византийского жития, также очень популярного на Руси с XI века, – «Жития Алексея, человека Божия». Алексей, бросив жену, после длительных мытарств поселился неузнанным в доме, где она жила вместе с его родителями, и был опознан только после своей кончины благодаря бумаге, написанной им перед смертью и содержащей признание о его происхождении [Житие Алексея... 1999]. Имя Ивана Скрябина и его способности также раскрываются зрителям только в финале, после его смерти, когда Вера начинает читать оставшееся после него произведение. До этого главный герой – Кочегар, Майор или Якут. Окружающие толком не знают, чем он живет и на что он способен. Это можно оценить в полной мере лишь после знакомства с оставшимся после его смерти рассказом «дяди-кочегара» – смыслом и философией всей его жизни. По словам Сергея Сельянова, создателя фильма было важно показать, что Иван все это время трудился над рассказом не зря. Это то, что осталось после его смерти, и уже поэтому жизнь кочегара не была бессмысленной, в отличие от жизни всех остальных персонажей фильма [Магия... 2010].

Итак, можно заключить, что в современном российском кино (в той его части, которую обычно именуют авторским кино или артхаусом) обнаруживается тенденция к обновлению и трансформации древнего жанра агиографии. Современные российские режиссеры сознательно или бессознательно создают агиографическую параллель к образам некоторых главных героев своих кинокартин. Благодаря отсылкам к древним текстам о легендарных святых эти фильмы балансируют на грани правды и вымысла, подчеркивая порой некую ирреальность современного мира, потерявшего нравственную ориентацию. Однако важно отметить, что данная тенденция наблюдается только в некоммерческих, авторских фильмах. Установка на древнерусский

агиографический канон – это своеобразный творческий манифест режиссеров российского артхауса. В некотором смысле режиссеры российского внежанрового кино сами стремятся стать каноном, неким условным «жанром»; можно сказать, что они присваивают себе «чужой» канон. Отказываясь от того, чтобы открыто излагать идеологические и политические высказывания, они пытаются предложить зрителям альтернативную точку зрения и альтернативный тип современного героя, который берет начало в древнерусском агиографическом каноне. Вместе с тем обращение к древнерусской житийной классике может интерпретироваться как желание режиссеров авторского кино придать фильмам статус сакральных текстов, как установка на сакрализацию бытия и как мечта о чуде, погруженном в сегодняшнюю российскую повседневность. Это объясняет то, по какой причине современные российские режиссеры, изображая проанализированных выше персонажей, выстраивают «сквозь» них интертекстуальный ряд, входящий напрямую к средневековой агиографической литературе.

ЛИТЕРАТУРА

Елисеев Н. Из худа не бывает добра // Эксперт Северо-Запад. 2010. № 45 (491). 15 ноября. <http://expert.ru/northwest/2010/45/kino>

Житие Алексия человека Божия (подготовка текста Н.Ф. Дробленковой, перевод и комментарии Н.Ф. Дробленковой и Л.С. Шепелевой) // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 2. СПб., 1999, С. 244-253.

Житие Феодосия Печерского (подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова) // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. СПб., 1997, С. 352-433.

Кориунов В.В. Интертекстуальная структура фильма «Сумасшедшая помощь» // Мир русского слова, 2011, № 3, С. 15-21.

Кристева Ю. Слово, диалог и роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004, С. 165-193.

Ларина К. Огни в моей топке // Новые известия, 12 октября 2010 года. <http://www.newizv.ru/culture/2010-10-12/134776-ogni-v-moej-topke.html>

Магия кино (эфир 17 ноября 2010 года) // Телеканал Культура <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=511050>

Сказание о Борисе и Глебе (подготовка текста, перевод и комментарии Л.А. Дмитриева) // Библиотека литературы Древней Руси. Том 1. СПб., 1997, с. 328-351.

Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.

Шакина О. Русский характер без ретуши // Специальный проект Film.ru, 29.03.2011, <http://www.film.ru/article.asp?id=6430>