Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Боева Мария Игоревна

**«Невозможное слово»: использование «зримого» языка в позднем кинематографе**

**Элема Климова**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель Савченкова Нина Михайловна,

Доктор философских наук, доцент СПбГУ

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

подпись, дата

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

[Введение 3](#_Toc483395024)

[Глава 1. 6](#_Toc483395025)

[Кинообразы раннего творчества Элема Климова: комическая рефлексия как попытка «высвобождения» речи, подвергнутой идеологической адаптации в искусстве. 6](#_Toc483395026)

[Глава 2. 15](#_Toc483395027)

[Природа кинообразов Элема Климова в коммуникативной парадигме. 15](#_Toc483395028)

[2.1. Кинообразы Климова в рамках языковых теорий. 15](#_Toc483395029)

[2.2. Кинообразы Климова в аспекте их восприятия. 21](#_Toc483395030)

[2.3. Опора на телесную экспрессию в кинообразах Климова и аристотелевская концепция драмы. 27](#_Toc483395031)

[Глава 3. 32](#_Toc483395032)

[Визуализация типичных образов в позднем кинематографе Элема Климова. 32](#_Toc483395033)

[3.1. Странник. 32](#_Toc483395034)

[3.2. Жертва. 39](#_Toc483395035)

[3.3. Смерть. 49](#_Toc483395036)

[Заключение. 54](#_Toc483395037)

[Список использованной литературы. 55](#_Toc483395038)

[Фильмография. 58](#_Toc483395039)

Введение.

Разговор о советском кинематографе в отрыве от социокультурного и исторического контекста невозможен. Под этим контекстом подразумевается, конечно, господствующая в прошлом столетии идеология большевизма, сталинизма, социализма и прочих ее видоизменяемых аналогов. Однако, современные теоретики и критики кино зачастую руководствуются двумя крайними подходами: советское кино рассматривается либо исключительно как продукт программного запроса, либо в тотальной обособленности от идеологической детерминации как самобытное произведение киноискусства. Такой же радикализм присущ в том числе исследованиям, посвященным месту кинозрителя в вопросе возникновения кинопроизведения: экранные кинообразы трактуются либо в полном отрыве от воспринимающей их публики как самоцельное отражение авторской личностной рефлексии, либо в рамках их прямой взаимосвязи с государственным заказом, что называется, «на потребу зрителю». Подобные подходы кажутся нам в равной мере недостаточными для понимания феномена кинематографа Элема Климова, и данная работа суть попытка поиска «золотой середины» между существующими теоретическими подходами для интерпретации творчества советского режиссера.

Объектом данного исследования является визуальный образ как часть киноязыка. В центре данной работы оказывается поздний кинематограф Элема Климова, в котором, на наш взгляд, визуальный образ становится доминирующим над образом вербальным – речевым – и является смыслообразующей структурой кинопроизведений автора. Основным предметом исследования являются «зримые» образы, нашедшие свое отражение в работах советского режиссера – их структура, культурно-историческая обоснованность и типизация. Цель нашей работы – рассмотреть специфику кинообразов Элема Климова (в том числе в контексте их восприятия идеологически «закрепощенным» зрителем периодов оттепели и «застоя») и выявить приоритетность визуализации при их раскрытии.

В основе данного исследования лежит гипотеза о том, что в контексте кинематографа шестидесятников с присущим ему отходом от «типажа» и разворотом к фигуре «живого» человека, в позднем драматическом корпусе работ Элема Климова этот «разворот» приобретает невероятную глубину психологизма за счет фокусирования на телесных, мимических характеристиках человеческого образа. Ключевые события советской истории (революция 1917-го года и Великая Отечественная война), не в первый раз нашедшие свое отражение в советском кинематографе, в картинах Климова рассмотрены через призму ярко выраженной авторской рефлексии: смысл имманентен телу героев, а их молчаливость или немногословность порождают широкое метафорическое пространство коммуникативного акта, не подвластного вербальному языку.

Анализируя запечатленные в кинематографе Климова образы, в данной работе мы ставим перед собой несколько задач: во-первых, выявить тотальный переход режиссера от комической рефлексии как способа высвобождения «закрепощенной» речи идеологии в область визуального киноязыка, где вербальная речь становится прислуживающим элементом у драматического кинообраза; во-вторых, охарактеризовать природу кинообразов Элема Климова в контексте их восприятия (опираясь в том числе на концепцию Маршалла Маклюэна) и в аспекте языковых теорий; в-третьих, истолковать использование режиссером определенных образов и сюжетов, опираясь на аристотелевскую концепцию мифа; и, наконец, в-четвертых, проанализировать визуальную репрезентацию режиссером трех типичных для русской культуры образов.

Материалом исследования служат кинофильмы Элема Климова, других режиссеров-шестидесятников, таких как Василий Шукшин, Лариса Шепитько и Андрей Тарковский, и в том числе картины советских режиссеров более ранних периодов. В качестве методологии используется широкий круг теоретических статей, посвященных киноискусству: работы представителей формальной школы, семиотиков, литераторов, философов и культурологов.

Стоит отметить, что мы глубоко огорчены крайне малой степенью исследования позднего корпуса работ кинорежиссера – картин «Прощание» (1983), «Агония» (1981) и «Иди и смотри» (1985) - по сравнению с другими режиссерами-шестидесятниками. Чем такое упущение обосновано – непонятно. В связи с этим наше исследование представляется нам актуальным и небеспочвенным.

# **Глава 1.**

# **Кинообразы раннего творчества Элема Климова: комическая рефлексия как попытка «высвобождения» речи, подвергнутой идеологической адаптации в искусстве.**

Разговор о природе искусства и киноискусства в частности невозможен без указания на присущую ей коммуникативную составляющую. Эту особенность отмечает режиссер Пьер Паоло Пазолини в своей статье «Поэтическое кино»[[1]](#footnote-1), обосновывая необходимость семиотической терминологии при анализе кинематографического произведения, казалось бы, общеизвестным фактом: люди общаются посредством речи, а не образов. Следовательно, произведение киноискусства всегда направлено определенному адресату – зрителю -, рассчитывая на его сфокусированное внимание и терпеливо ожидая хоть какого-нибудь отзыва.

Даже образчики провокационного и демонстративно нигилистического киноавангарда, бунтующие против традиционных законов киноискусства и его восприятия, всегда крайне эмоционально отстаивают свою со-принадлежность области эстетического, а значит, относящегося к искусству. Несмотря на присущий киноавангардистам 20-х годов прошлого века экспрессивный радикализм, отрицание социокультурных норм и бравирование «нормами» вне-конвенциональными и неординарными, озабоченность мнением зрителя и его реакцией была неизбежной в силу элементарной человеческой природы любого творца: столкновение со зрительской пассивностью является для авангардистов худшим результатом проведенной работы. Впрочем, исходя из исторической перспективы, можно смело утверждать, что такое вряд ли было бы возможно.

Отдельные теоретики придерживаются еще более радикальных позиций, касающихся места кинозрителя в цепочке создания кинопроизведения и его восприятия: задача зрителя не ограничивается перцепцией готового «продукта» искусства, а зачастую расширяется до его («продукта») идейной и онтологической детерминации. Так, например, анализируя высказывание Бориса Эйхенбаума, авторы сборника «Эстетика фильма» приходят к выводу, что «станет ли кинематограф значащей системой, - зависит от намерений пользователя»[[2]](#footnote-2).

В разговоре о социальной нормативности привлечение исторического контекста неизбежно: искусство, все-таки, зеркало времени. Не является исключением из этого общего правила и киноискусство. Данный тезис особенно примечателен в рамках исследуемого исторического периода: советская цензура с эпохи сталинизма и вплоть до перестройки исповедовала закрепощение и «выхолащивание» абсолютно всех областей человеческой жизни, несмотря на вариативный характер идеологического инструментария и оттепелевскую видимость плюрализма. Такого рода культурно-политический террор породил печально известный «совершенный язык» советской идеологии, «говорение по-большевистски», если пользоваться концепцией Стивена Коткина[[3]](#footnote-3), выражающееся в формалистике речи, ее лозунговом характере. Насильственная природа «новояза» (используя выражение из антиутопии Джорджа Оруэлла) привела к поголовному и массовому изъяснению устойчивыми выражениями и крылатыми фразами, стандартизация которых приводила к кризису внутренней речи и к отсутствию выражения «приватной идентичности и ментальности»[[4]](#footnote-4). Весьма симптоматично, что пропаганда, направленная на «согнанных» в города крестьянских обывателей для построения коммунизма и на рядовых граждан, выбрала своим рупором кинематограф, облегчивший процесс тотальной идеологизации осваиванием звука в начале тридцатых годов.

Неудивительно, что творческая когорта и режиссеры-шестидесятники в частности озаботились поиском высвобождения вербальной речи из подобной режимной кабалы: трансформации и эксперименту неминуемо должен был подвергнутся киноязык, который, во-первых, есть «прежде всего изображение»[[5]](#footnote-5), во-вторых, по мнению Риччотто Канудо, есть «великая и настоящая речь, речь исконная, синтетическая, вне анализа звуков»[[6]](#footnote-6) и в-третьих, обладает достаточной степенью депрозрачности, чтобы «проскочить» мимо взгляда советских цензоров, оставить авторское высказывание индивидуальным и внережимным, при этом «пробив, вызвав какой-то эффект, воздействие у обывателя, необязательно играя на пианино, иногда просто стуча по крышке рояля, давая зрителю под дых»[[7]](#footnote-7), как говорил в одном из интервью Дмитрий Быков о кино- и литературном творчестве семидесятых. Одним из таких творцов «под дых» считает Быков и Элема Климова.

Лариса Шепитько, режиссер-шестидесятник и супруга Климова, с откровенным презрением отзывалась о диссидентстве, считая его мертворожденным: работать официально можно и нужно, пробивая стенки Госкино. Подобным максимализмом и идеализмом отличался и Климов, устремленность к эксперименту, к настойчивому поиску новаторских – стилевых и образных – решений в дискурсе обличения советской действительности которого принесла ему незавидную славу полочного режиссера. В одном из своих эссе Сергей Добротворский приводит цитату из книги Ноэля Берча: «Цензура (внешняя и внутренняя), заботясь о комфорте зрения, следит за содержанием, но не за формой кинообраза»[[8]](#footnote-8). Однако, несмотря на крайнюю над-коммуникативную природу картин Климова, на перманентное отражение индивидуального и коллективного портретов советского, а прежде всего русского человека, их образную архетипичность (как отображение типичных для русской культуры образов), и ранний и поздний корпуса его работ попадали под опалу благодаря недостаточной завуалированности критики советско-политической истории, с той лишь разницей, что поздним работам «не давали ход» в том числе за мрачное, надрывное, неприукрашенное и неудобное в своей интимности изображение телесности, физической и бытовой реальности. В данном случае уместно высказывание Оксаны Булгаковой, которая, опираясь на отмеченную Вальтером Беньямином опасность кинокамеры, говорит о ее способности «глубоко проникать в тела и пространства»[[9]](#footnote-9).

Подобная оглядка со стороны «цепных псов коммунизма» - редакторов Госкино – Климова не останавливала, скорее наоборот, подхлестывала, формируя уникальную режиссерскую оптику и работу с пространством кадра. Монтажное мастерство, породившее избыточность каждого кадра и сцены, их метафорическую наполненность, возможность прочтения «скрытого» сообщения, равно как и тяга к словесному каламбуру, к обыгрыванию агитационных прокламаций, стали очевидным еще с первых работ режиссера – короткометражной курсовой работы «Жиних» (1962), «Смотрите – небо!» (1962) и дипломного фильма с оксюморонным названием «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964). Комедийный характер этих трех картин репрезентировал один из способов преодоления «совершенного языка» идеологии – комическую рефлексию, отразившую присущее режиссеру уникальное чувство юмора, но, увы, сопровождавшее наиболее очевидно и канонично только этот ряд фильмов. О комической рефлексии, выражающейся в ироничном «заигрывании» со словами и являющейся способом критики формального языка идеологии, пишет в своей литературной статье Марина Пчелинцева[[10]](#footnote-10). Несмотря на то, что статья написана в дискурсе языкознания, применение данного терминологического понятия к кинематографу Климова представляется релевантным.

Высмеивание советской «совершенной речи» выражается в картине «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» посредством манипуляций с текстуальным полем агитационных плакатов, газетных вырезок (наслоение двух частей из газеты «Комсомольская правда» на почтовом ящике образуют текст «Комсомольская правда» – правда», внушая «истинность» содержащегося в издании материала) и со словесной речью самих героев. Так, из уст главврача пионерлагеря несколько раз раздается звук серены вместо крика, а весь фильм сопровождает внутренний закадровый монолог главного героя – сам герой в картине остается скорее молчалив, чем говорлив. Татьяна Дашкова отмечает новаторство подобного элемента в кинематографе «оттепели», утверждая, что феномен закадрового комментария «привносит в сюжет хаотичность и неидеологичный показ <…> конфликт не проясняется, а создается комментарием»[[11]](#footnote-11).

Учитывая последнее наблюдение и наглядную метафорическую эксплуатацию пословицы «Когда я ем, я глух и нем», сурово взирающую на детей со стены столовой, стоит упомянуть об особом восприятии Климовым бытующего в ту эпоху идеологического закрепощения: человек в подобных обстоятельствах утрачивает свою человечность на уровне прежде всего биологическом, посредством потери или добровольного желания потери трех из способов восприятия – слуха, голоса и зрения. Данная концепция достигнет пиковой точки в последних работах режиссера и будет функционировать на уровне более личностном, относящимся к экзистенциальному переживанию внутренней трагедии. В поздних работах режиссера речь идет о деструктивном акте в отношении человеческого бытия, кардинальном сведении витальных способностей на ноль и переносе в сферу не-существования, пусть и по-прежнему обусловленных внешними воздействиями и обстоятельствами. Впрочем, об этом будет сказано позже.

К слову, в кинофильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» впервые проступила любовь режиссера к немому кинематографу, отобразившаяся на этом этапе в обилии «слэпстиков», убыстренном темпе монтажа и в повышенном внимании к крупным планам лиц персонажей, адресующих свои реплики время от времени непосредственно в камеру. Последнее (крупные планы лиц) стало фундаментальным и стилевым отличием поздних драматических работ режиссера, соотнося опору на мимическое в передаче предельных психологических состояний персонажей разве что с дрейеровской техникой – речь идет, конечно, о кинофильме «Страсти Жанны Д`Арк» (1928). Также примечателен факт расцвета и подъема искусства пантомимы в 50-е и 60-е года: кризис речевой диктатуры отразился в экспрессивном телесном, мимическом и визуальном театральном действии, «скорее молчаливом, чем немым»[[12]](#footnote-12). О показательной реакции советской власти на подобное искусство говорится в статье Анастасии Кайатос: «В результате во многих рецензиях на такие невербальные представления зазвучало беспокойство о судьбе реализма и его считающегося прозрачным языка. Пантомиму вот-вот готовы были обвинить в политической двусмысленности. Государство никак не могло решить, была ли она просто ущербным переводом с обычного, поддающегося контролю языка или изощренным способом умаления официальной риторики»[[13]](#footnote-13).

Возвращаясь к разговору о комическом, кажется невозможным представить наиболее обезоруживающего и удачного персонажа с позиции демаскирования уродства и фарса тоталитаризма, чем ребенок: для Климова культура детства становится своеобразным полем, на стыке с которым идеологическое истуканство не может не истолковываться с позиций скудоумия и фарисейства. «Ранняя комическая потому и называется ранней, что присуща детству культуры, ее младенческому возрасту, когда очень жестокое и очень смешное еще неразличимы, слиты»[[14]](#footnote-14), говорит в своем эссе Сергей Добротворский. Однако ребенок Климовым никогда не воспринимается как существо беспомощное, ставшее невинным заложником ситуации (последние три работы режиссера не в счет, конечно) – подобный эффект рождается у зрителя благодаря упомянутому столкновению с агрессией системного муштрования. Более того, в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» - в картине «про пионерские лагер*я*», цитируя слова начальника пионерлагеря Дынина – создается ощущение подмены: дети ведут себя как взрослые, а взрослые – как дети, стирая возрастные границы и сливаясь в последнем эпизоде в фантасмагоричном полете к свободе на соседний остров.

Подобный перелет на соседний остров, за посещение которого главного героя и подвергли «изгнанию», знаменует собой разрушение шмидтовской оппозиции «мы» и «они». В определенном кадре, благодаря работе со светом, «они» - ребята с «запрещенного» острова – расположены в тени и полумраке на контрасте с девочками со «своего» острова, греющимися под лучами яркого солнца. Когда Инночкин, проявивший инакомыслие своим хулиганским поступком, возвращается в лагерь, дорога в поле выглядит неестественно петляющей: ассоциации с фразеологическим «вступлением на кривую дорожку» возникают моментально.

Мечты о полете, «предательский» взгляд, обращенный ввысь, как и сама идея неба, носят сакральных характер и сопровождают все творчество Климова, с тем лишь отступлением, что в позднем творчестве сакрализация приобретает ярко выраженную религиозную коннотацию. В тройке последних работ небо становится своеобразным проводником между персонажем-адресантом и неким мистическим адресатом, к которому направлен оптический (зрительный) жест немого обращения. В комедийном же корпусе подобная фиксация персонажей – детей и взрослых – на чем-то абстрактном, трансцедентальном и выходящим за пределы нормированной реальности связано, конечно, с тенденциозным дискурсом освоения космоса (например, в фантастическом коротком метре «Смотрите – небо!», где мечтательный мальчик строит ракету из кусков железа и сквозь крышу сарая преодолевает пространство, взмывая вверх) и с симптоматичной и неконтролируемой жаждой эскапизма. К слову, тягу к романтизации и эстетизации небесного простора Климов разделял со своей супругой, снявшей примерно в то же время драматический фильм «Крылья» (1966).

Ключевые для Климова темы, равно как и первостепенное значение визуального, образного в кинематографе перешли в его позднем творчестве из сферы рефлексии комической в драматическую, трансформировав стилевые особенности режиссера и детерминировав обращение к трагедийному сюжетному нарративу: то ли эпосу, то ли притче. Подобный жанровый переход вполне обоснуем: режиссер не раз признавался, что стремление к жанру драматическому присутствовало всегда, «просто не хватало творческого роста, становления». Впрочем, гениальное освоение жанра комедийного, как известно, совершенно не исключает мастерство в плетении ткани произведения драматического. К тому же, режиссер столкнулся с личной трагедией: в 1979 году погибла его жена, снимавшая картины сугубо серьезные.

В одной из радиопередач, ведущий отметил, что в последних работах Климов «обрел сверхощущение физической реальности»[[15]](#footnote-15). Рыхлая материя советской действительности более не служила предметом высмеивания и шутки, она повергала персонажей в критическое состояние разума и тела, где резонирующая действительность материального мира отторгалась, если не становилась катализатором истерики и духовной смерти. На первый (крупный) план как в переносном, так и буквальном смысле вышло лицо человека, сосредоточившее, смею предположить, по мнению Климова, в своей избыточности всю мощь претерпеваемых человеком катаклизмов – от внутренне-личностных до социально-политических – и полноценность режиссерского высказывания.

Устная речь героев становится блеклой, невнятной, незначимой, служащей исключительно для разворачивания сюжета и прислуживающей киноречи экранного пространства: свою актуальность она реабилитирует разве что в междометных эксцентричных воплях и песенной экспрессии. Впрочем, с учетом сложной и амбивалентной структуры поздних работ, говорить, что Климова не заботило сличения зрителем своего лица с лицом персонажей будет попросту лукавством: несмотря на режиссерские интенции снимать кино «невозможное, необъяснимое»[[16]](#footnote-16) использование традиционных русских сюжетов не могло не привести к зрительскому чувству сопричастности. «Полочная» судьба его картин, пожалуй, только усиливала потребность в признании.

# **Глава 2.**

# Природа кинообразов Элема Климова в коммуникативной парадигме.

## 2.1. Кинообразы Климова в рамках языковых теорий.

Говоря о первостепенном значении визуального кинообраза в картинах Элема Климова невозможно избежать вопроса, отсылающего к природе этого понятия, к загадке его невероятной коммуникативной мощи и причине его нередко встречающейся беспомощности. Центральной фигурой кинообразов Элема Климова всегда являлся человек, в связи с чем мы склонны расценивать семиотические теории, структуралистские и постструктуралистские теории интерпретации кинематографа с позиции скорее критической, руководствуясь убеждением в крайней недостаточности и формальности лингвистического дискурса по отношению к творчеству советского режиссера: из данной научной области элиминируется человек в его имплицитном и эксплицитном функциональном многообразии, существуя лишь как некий знак или безликий символ.

Михаил Ямпольский в одной из своих книг говорит об особом этапе исследования киноискусства, являющегося своего рода предтечей теории семиотики: «Семиотическое киноведение явилось прямым наследником тех кинотеорий, которые поместили в центр своего интереса киноязык, проблему монтажа. Языковые монтажные теории кино возникли в двадцатые годы (преимущественно в СССР) и достаточно быстро и эффективно вытеснили на периферию кинематографического сознания предшествующий этап кинорефлексии, в основном ориентированный на описание некоей феноменологии киноизображения»[[17]](#footnote-17). Можно предположить, что речь идет об интерпретации киноязыка в рамках психологического анализа, выражающегося в приоритетности толкования человеческой личности, его поступков и мотивов. Кроме того, образы кинематографа той эпохи были напрямую связаны с религиозным аспектом – с верой -, что было, конечно, недопустимо в глазах идеологов большевизма.

Однако, стоит упомянуть, что успешное «усваивание» любой идеологии зиждется на необходимой фетишизации и сакрализации ее атрибутов, а потому непримиримость с существовавшей ранее психологической и религиозной коннотацией кинематографических произведений было связано с скорее с гуманным и чересчур интимным изображением человека. Кроме присущей подобному образу натуралистичности, он мог напрямую отсылать к символизации мира трансцендентного, загадочного и чуждого господствующему большевистскому режиму. Этот тезис подтверждает Алексей Лосев в своем труде «Проблема символа и реалистическое искусство», говоря об ликвидации понятия символа из терминологического аппарата научного теоретического дискурса революционной эпохи.[[18]](#footnote-18)

Элем Климов, как и многие его коллеги-шестидесятники, отличался экзальтированной религиозностью, и прежде всего художественной; его завораживала идея духовной вертикали – в одном из интервью, отмечая различия между кинематографом западным и отечественным, он даже отметил присущую первому горизонтальность и свойственную второму вертикальность. Вера, пусть даже в качестве национально-культурного рудимента современности, всегда отвечала и будет отвечать за обеспечение доверительных отношений между зрителем и режиссером, этаким оптимальным проводником творческого импульса творца, его задумки и идеи. Эмоциональный отклик зрителя, его переживание и проживание кинопроизведения в условиях соблюдения данной формулы обеспечено: это данность, приобретающая особую степень актуальности в контексте исторического развития русской культуры. Таким образом, понятийная трансформация, а вернее подмена «религиозных» личин и образов, совершенная советской идеологией, в глазах шестидесятников обнаружила свою идейную несостоятельность – предлагаемые личины не побуждали к эмпатии и уж точно не способствовали народному отождествлению.

Упомянутая ранее подмена коснулась в том числе и терминологического аппарата эстетики, перекройка которого ответила тенденциям идеологического упразднения мистического и неугодного понятия образа: речь идет, конечно, о формальной школе и ее революционно новаторской теории искусства. Так, в частности, Виктор Шкловский в своей статье «Искусство как прием» выдвигает известную концепцию приема «остранения», в которой понятие формы становится прислуживающим вторичным элементом искусствоведческой парадигмы.[[19]](#footnote-19) Понятие содержания фигурирует у Шкловского преимущественно в литературоведческих статьях - например, в статье «Литература вне «сюжета»[[20]](#footnote-20) -, в основном же этот термин заменен на своего, по крайней мере по мнению формалистов, коннотативного «собрата» - понятие материала. Не поддается сомнению, что при переносе понятий в различные области научного знания терминологическая и даже смысловая замена неизбежны – тенденцию формалистов, например, продолжили теоретики семиотической школы -, однако, несмотря на значимость в рамках оценки произведений искусства, их эстетические, равно как и художественно-образные аспекты, как нам кажется, остаются лишенными должного внимания. Образ человека вновь оказывается «за скобками» - предпочтение отдается образам типажным, словно созданным для упрощения искусствоведческого анализа.

Об оттеснении у формалистов понятий содержания и смысла – сердцевины коммуникативного сообщения – в контексте поэтического языка на второй план говорит Михаил Бахтин, утверждая, что целью художественного языка по учению теоретиков становится «само выражение, т.е. его словесная оболочка»[[21]](#footnote-21). Несомненно, стоит учитывать, что любые новаторские теории возникают в контексте времени, в плотной привязке к политическим и культурным особенностям определенной исторической эпохи, при этом одновременно отвечая на ее «программные» запросы и впоследствии их освоения эти запросы детерминируя и прогнозируя. Так, несмотря на ситуативное несогласие с выдвигаемыми формалистами концепциями, Бахтин не подвергает сомнению их вклад в лингвистическую и искусствоведческую теории, тонко ощущает их творческие возможности и признает их зависимость от революционных веяний того времени[[22]](#footnote-22).

Тенденцию формалистов, касающуюся терминологической замены предшествующих понятий эстетики, продолжили логики и теоретики семиотической школы во второй половине ХХ века: в работах Юрия Лотмана, Умберто Эко, Ролана Барта, Кристиана Метца и многих других предпочтение отдается понятию знака, кода или семы, а не пространному понятию образа. Это не означает, что термин «образ» тотально изымается из структуралистского и постструктуралистского гуманитарного дискурса – многие авторы оперируют в узко научном поле лингвистики, а потому радикальные формы подобного замещения встречается лишь в рамках отдельных трудов по семиотике. Тем не менее, предложенный ими категориальный аппарат и содержательная подоплека данных теорий представляются неким увлекательным маневрированием и «заигрыванием» со здравомыслием при соприкосновении с кинематографическим искусством и с кинематографом шестидесятников в частности, провозгласившим ценность человеческой свободы и избравшим центром своей проблематики неоднозначность человеческой природы. К слову, подобное научное «маневрирование» и экстраполяция лингвистического подхода на теорию кино привело Кристиана Метца в статье «Киноязык: деятельность или система?» к выводу, что языковыми потенциями кинематограф не наделен вообще.[[23]](#footnote-23)

В поздних работах Элема Климова, направленных в первую очередь на визуальную репрезентацию образа - его философскую природу, стилевую специфику -, отразился синкретизм двух противоположных миров – объективного метафизического и субъективного авторского. Прямое обращение к личности, к лицу человека породило в его работах уникальное наэлектризованное пространство прямого прочтения и восприятия зрителем. Семиотическую теорию многообразие и нетривиальность человеческой личности не интересуют: под косную и «импотентную» знаковую интерпретацию попадают и горящая изба, и образ Григория Распутина, и складка настольной скатерти. Суть дела здесь не в отрицании знаковости, направленной на акт смысловой переадресации, или некого скрытого слоя, таящегося под материальной оболочкой, а в узкости и недостаточности подобной интерпретации по отношению к кино, да и к любому искусству в целом. Беспристрастность и формальность семиотической методологии побудила Михаила Бахтина отметить, что тотальное обобщение и формальность подхода приводят к невозможности здравой критической мысли – талант от бездарности становится едва отличимым[[24]](#footnote-24).

Видный приверженец семиотической школы Михаил Ямпольский в одной из своих статей отмечает наступивший кризис кинокритики, оперирующей в русле данного научного дискурса. Причиной подобной стагнации, по мнению автора, стала чрезмерное фокусирование на «внешних» аспектах киноискусства - операторской работе, сюжетном нарративе -, в связи с чем из поля зрения теоретиков оказалась упущена «внутренняя» сторона содержания произведения –эмоциональный психологизм персонажей, природы, объектов. Предметом особого переживания Ямпольского становится присущая семиотике «слепота» в отношении визуального отображения телесного и мимического на киноэкране[[25]](#footnote-25). Из предложенного высказывания не представляет труда сделать вывод, что вновь идет речь об упущении образа человека - причем именно визуального – из парадигмы научных интерпретаций кинематографа.

Несмотря на примечание автором этой очевидной и актуальной проблемы, равно как и периодические попытки ее разрешения в статьях Ямпольского - в них предметом исследования выступает «лицо» и телесность -, понятие образа для него остается «за скобками» эстетических теорий. Автор обуславливает свое столь категоричное отношение и теоретическое разграничение мистической природой понятия «образа», отсылающего к архаике и не поддающегося интерпретации – только «интуитивному озарению»[[26]](#footnote-26) -, что, впрочем, не мешает Ямпольскому оперировать данным понятием в своих работах.

К слову, в таком же ключе – в ключе обращения к проблеме телесности - выдержаны исследования ранее упомянутых авторов Ольги Булкаговой и Татьяны Дашковой. Однако, и та и другая монографии охватывают период с 20-х по вторую половину 50-х годов прошлого века и касаются в основном вопроса репрезентации телесной сексуальности в советском кинематографе. В связи с этим, использование данных работ при анализе визуальных образов в позднем творчестве Элема Климова представляется иррелевантным. Хоть актуальная для нашего исследования невозможность интерпретации советского кинематографа в отрыве от зрительского восприятия господствовавшей идеологической эпохи и становится одним из лейтмотивов работ упомянутых авторов.

## 2.2. Кинообразы Климова в аспекте их восприятия.

Несмотря на кажущуюся косность семиотической мысли и радикализм Ямпольского в отношении концепции «образа», его (образа) существование детерминировано его восприятием, о чем было сказано ранее в первой главе. Запечатленный Климовым человеческий кинообраз, архетипичность разворачивающихся сюжетов и мифов внутри его кинокартин обеспечили их имплицитную и эксплицитную эстетическую ценность, а значит, зрительский отклик и узнавание. Образ как проекция материальных аспектов физического мира на сферу сознания, и образ кинематографический как эстетическая производная от авторской поэтической рефлексии не возможен без восприятия субъектом. Об этом говорил еще Георг Гегель в своих «Лекциях по философии религии», ссылаясь на имманентную предрасположенность и готовность законченного художественного произведения к бытию некого ожидающего восприятия объекта. Автор же, по мнению немецкого философа, из этого коммуникативного обмена устраняется[[27]](#footnote-27). Упомянутое ранее зрительское распознавание реализуется за счет степени соответствия морально-этических и иных ценностных ориентиров субъекта с нашедшими свое отражение в произведении авторскими, личностными. Кроме того, немаловажную роль играет степень раскрепощенности сознания обоих участников возникающего коммуникативного процесса. А у зрителя в том числе и физической.

Так, например, канадский философ Маршалл Маклюэн в своих работах, проводя параллели между восприятием печатного текста и склонности кинозрителя к перцепции образа визуального, говорит, в свою очередь, о присущей русскому зрителю необходимости во включенности в процесс восприятия кинопроизведения, упраздненной с появлением звукового кино и обусловленной свойственным русскому человеку дописьменным типом мышления.[[28]](#footnote-28)

Примечательно по отношению к Климову высказывание Маклюэна о роли зрителя, заключающейся в наблюдении за последовательно сменяющимися кинокадрами (словно страницами в книге) и в снабжении их «собственной звуковой дорожкой»[[29]](#footnote-29). «Собственная звуковая дорожка» читателя-зрителя невольно отсылает к музыкальной пьесе авангардиста Джона Кейджа, воспевающей произвольную динамику и мелодичность звуков человеческого организма. Несмотря на присутствие музыкального сопровождения в драмах Элема Климова, представленного произведениями классической музыки Вагнера, Шнитке и Моцарта, большую часть экранного времени невольным тапером зрителю служат его собственные биоритмы. Своеобразность подобного «симфонического оркестра» воспроизводит эффект неподдельной интимности и тактильности восприятия картины, схожий с эффектом при просмотре немого кинематографа. Немой фильм стимулировал вовлеченность аудитории в происходящее, позволял озвучивать фильмы самим зрителям, сопровождать их выкриками и возгласами. Тезис канадского философа подтверждает и Юрий Лотман в разговоре о восприятии фольклорного текста, где само произведение становится катализатором параллельного балаганного действа[[30]](#footnote-30).

Впрочем, возвращаясь к разговору о феномене национального русского или советского кинематографа невозможно не отметить первостепенную важность фигуры человека для творчества режиссеров и для стимуляции зрительского погружения в кинопроизведение. Человек – существо, вовлеченное в социальную среду с самых первых минут своего рождения, а потому и особый интерес к человеческому образу в кинематографе обосновывается прежде всего процессом формирования сознания ребенка. Развитие исследований по когнитивному развитию ребенка, ознаменовавшее начало двадцатого века и представленное такими авторами как Лев Выготский, Жан Пиаже и другими, кажется весьма симптоматичным. С исключением перманентного контакта ребенка с внешним миром, с другими людьми невозможно стабильное развитие личностных способностей, познавательной деятельности и многих других составляющих, необходимых для благополучного и полноценного сосуществования в социуме, равно как и вне его.

Ребенка с младенчества сопровождает образ матери – образ неизбежный, близкий, родной. Потому и на протяжении всей жизни человек неосознанно тяготеет к общению и соприкосновению в сфере искусства с образом не просто эстетически оформленным, а в первую очередь распознаваемым на уровне интимном, знакомом. Данный тезис особенно актуален по отношению к восприятию кинопроизведения в рамках русской культуры. В свете всего перечисленного обращение Климова к фигуре ребенка в ранних работах, к трагедии непонятого и забытого человека в кинофильмах позднего периода приобретает черты ярко выраженной направленности на узнавание, на репрезентацию типичных русских образов и сюжетов, свойственных традиционному культурному пласту. Никакие понятия знаковой системы или основные приемы построения кинокадра не являются первостепенными для интерпретации художественного образа в кинематографе шестидесятников – в своеобразном возвращении к традиционным истокам русской культуры, ее персонажам и духовному натурализму киноизображения сыграла роль подсознательной тяги к «родному», вечному и неизменному во все временные эпохи.

Исходя из свойственного зрителю, и русскому зрителю в частности «сличению» родных и знакомых сюжетов и персонажей, следует упомянуть, что об образе говорят гораздо реже, нежели о его непосредственном персонифицированном выражении – актере. По крайней мере, в кругу зрителей рядовых и неискушенных. Детерминированный сценарием и режиссерской задумкой человеческий образ претворяется в жизнь киноэкрана непосредственно актерами – носителями этаких образных масок. Без актерского состава, представленного в лицах Алексея Петренко, Алексея Кравченко, Стефании Станюты и многих других, драматические картины Климова лишились бы сердцевины творческого замысла режиссера.

Его подход к актерской игре и работе с исполнителями вполне можно назвать безжалостным – Петренко на съемках «Агонии» получил инфаркт, а пятнадцатилетний Кравченко и думать не смел о карьере актера в течение последующих пары лет после съемок «Иди и смотри». Режиссер даже прибегал к помощи гипнологов, используя парапсихологические методы работы – ввержение человека в критические психологические состояния ради пары секунд съемки могло быстро «прикрыть» производство картины при отсутствии должных механизмов выхода из роли.

Смысл драматического корпуса кинофильмов Климова имманентен телу актеров, а в первую очередь их лицам, во всей присущей им пластичности, местами пугающей и подвергающей в кататонический шок. Испытывая возможности киноязыка, режиссер перемещает свои работы в область «сверхкинематографического»: хтонический ужас, подвергающий трансформации фактурную ткань экранного искусства, порождает ощущения, выходящие за рамки привычных человеческих представлений и экспериментов. В одном из своих интервью режиссер адресует вопрос касательно работы с Алексеем Петренко над фильмом «Агония» и объясняет поставленную перед собой сверхзадачу: «Стремление снять человека в сверхсостоянии, снять необъяснимого человека, необъясненного, непонятого. Заглянуть в глаза в момент, когда эти глаза выражают нечто, что невозможно передать словом. <…> Правда, в результате ему после этой съемки стало лучше. Он преодолел что-то в себе. Но ведь и мне надо было переступить какой-то порог. Надо же было на это решиться»[[31]](#footnote-31).

В рамках позднего драматического корпуса работ Элема Климова стоит упомянуть, что несмотря на тяготение к авторскому стилевому кинематографу со свойственной ему концептуальной и абстрактно-идейной наполненностью, первоочередной заботой советского режиссера всегда оставалась проблема достоверного изображения человека во всем его многообразии – на что он способен, каковы его чувства, мироощущение и отношение к возникшей конфликтной ситуации. Впрочем, адресуя ранее упомянутое гегелевское высказывание, можно сказать, что в процессе постижения «духа» кинопроизведения для широкого зрителя проводником выступает актер, в то время как для зрителя искушенного проводником в том числе становятся формы авторской рефлексии на тему социокультурных реалий. Учитывая климовскую специфику ненормативного, эксцентричного подхода к конструированию пространства кинокадра - его телесную и мимическую уплотненность - на ряду с архетипическими, историческими и традиционными для русской культуры сюжетами, искомым и желаемым режиссером зрителем выступает, конечно, последний.

Не подлежит сомнению вклад в кинематографическое искусство Сергея Эйзенштейна, однако, на стыке сравнения с творчеством шестидесятников и Климова в частности, становится очевидным упущение образа живого, обладающего телесностью человека – в силу идеологической подоплеки происходит замещение некой почти карикатурной личиной, отвечающим на программные запросы «стандартом». В его революционной картине «Броненосец Потемкин» (1925) человек схематичен и крайне механизирован, а ведь человек, его лицо в указанный «апокалиптический» период истории являет собой прямое отражение проживаемых катаклизмов.

Однако, кинокартина советского режиссера отвечала своевременному идеологическому запросу, о чем уже было неоднократно сказано ранее. Данный факт определил характер коммуникативного сообщения, заложенного в произведении Эйзенштейна – господства авторского логоса, довлеющего над иными смысловыми структурами в рамках картины и преобразующего их по своему, что называется, «образу и подобию». Этот «логос» являлся сосредоточением мысли режиссера и полноправным героем разворачивающегося действия, определяя завуалированные нарративы и проектируя сам «скелет» кинопроизведения. Об опасности несоблюдения баланса между тотальным отсутствием мысли в произведении искусства и ее чрезмерном использовании автором говорил Алексей Лосев, утверждая, что нарушение такого рода гармонии ведет к абсолютному упразднению этой мысли как таковой.[[32]](#footnote-32)

Изъятие образа из формулы построения кинопроизведения предполагает глобальную деструкцию авторского логоса. Последний призван являть собой смысловую магистраль творения, поддающуюся упорядоченности именно посредством образа – они находятся в неразрывной связи взаимной детерминации. Образ «очеловечивает» авторскую задумку, придает ей рельефность и многогранность. Задумка же, в свою очередь, синтезирует фрагментарность и разрозненность лишенного идейной направленности образа. Потому подверженные насилию со стороны авторитарной и всевластной мысли советского режиссера образы в упомянутом кинофильме и лишены человеческих качеств, оперируя на уровне упрощенного формального считывания. Крайняя «зараженность» климовских драматургических образов отрефлексированной авторской мыслью нейтрализуется за счет режиссерского обращения к психологизму человеческого образа, к традиционным сюжетам и типичным для русской культуры образам, потребность в реабилитации которых возрастала в прямой пропорциональности с кризисом господствующей советской мифологии.

## 2.3. Опора на телесную экспрессию в кинообразах Климова и аристотелевская концепция драмы.

Следует отметить, что привлечение текста Аристотеля необходимо для интерпретации смысловых акцентов в драматургии позднего творчества Элема Климова, и без понятия мифа тут обойтись не представляется возможным. Высказывание философа о предпочтительных вариантах складывания «сказаний» (mythoi)[[33]](#footnote-33) для удачного художественного произведения, равно как и трактуемая им проблематика, детерминировали структуру такого рода произведений на долгие тысячелетия, а потому экстраполяция выдвинутых Аристотелем концепций на область кинематографического искусства представляется релевантной и обоснованной. Цепочка «адресант-адресат», тождественная цепочке «автор-зритель», была актуализирована в труде древнегреческого философа чуть ли не в первые, из чего следует, что коммуникативный аспект драматического произведения не поддается сомнению в силу своей опоры на историко-культурную обоснованность.

Мифы в качестве «сказаний» функционируют в предложенной автором системе драматического произведение в двух видах: во-первых, как некий общекультурный и идейный базис древнегреческой цивилизации, а во-вторых, как раскрытие взаимосвязанных событий, отраженное в поступках и физических интенциях героев такого рода произведений. Последний вид функционирования «сказания» и лежит в основе широко известного определения драмы как подражательного действия.[[34]](#footnote-34) Поступки персонажей представляли собой прямое выражение смысловой коннотации этого действия, заключенного в «mythoi».

По аналогии с формированием детского сознания и его потребности в близком, знакомом образе образ кинематографический невозможен без его «прародителя» в лице кровного и близкого мифа. Если учитывать, что советский идеологический режим представляет собой прямую реализацию концепции Аристотеля, становится понятно, что после утверждения своей легитимности конструированию по образу и подобию «mythoi» подверглось и область кинематографа, его эстетика. Однако, русские исконные традиционно-культурные образы и мифы, существовавшие и закрепившиеся в народной ментальности задолго до прихода советской власти, возродились в работах шестидесятников благодаря имманентной значимости и присущему им пространству для свободного режиссерского философского эстетического высказывания.

Возвращаясь к разговору о «Поэтике» стоит отметить, что мифы являлись чем-то хрестоматийным и неподвижным, в то время как сказания обладали природой активной, спонтанной и добавочной. В позиции столкновения двух этих понятий рождался конфликт между «свободным» характером человека и неминуемой судьбой, роком. Данная концепция Аристотеля воплощается во всех трех поздних работах Климова: в «Прощании» жители деревни не в силах воспрепятствовать потоплению родного острова, в «Агонии» трагический финал для царской семьи и Распутина априори известен и предопределен, а в «Иди и смотри» мальчишеское представление о войне как об игре в солдатиков сталкивается с жестокими и беспощадными реалиями фронта, не смотреть на которые, равно как и избежать которых уже невозможно.

Все перипетии, с которыми сталкиваются персонажи Климова, служат героям своеобразным зеркалом, отражение в котором показывает как им, так и зрителю их истинную природу. Причем в картинах Климова такого рода «зеркалом» ситуативно служит в буквальном смысле отражающая поверхность: рассмотрение своего лица в текущей реке или же в колодце сопровождает все три картины в той же мере, в какой присутствуют в них монологи, направленные в «глаз» камеры.

Кроме того, актуальность аристотелевских положений по отношению к кинематографу Климова обоснована тем, что актер в ту эпоху руководствовался неким предтече техники пантомимы – техникой физического жеста, «точной имитацией разговоров и действий человека»[[35]](#footnote-35), с тем лишь исключением, что упор на декламацию был еще силен. Несмотря на кажущееся превалирование сюжета над психологизмом персонажа, отраженное в сентенции Аристотеля о главенстве сказания над характерами[[36]](#footnote-36) -, речь не идет об умалении Аристотелем значимости человеческого образа. «Сказание» есть действие, которое проистекает из подражания действию телесному, наглядному, оказывающему прямое воз-действие на зрителя и главенствующему над речевой экспрессией – это факт элементарного историко-культурного развития искусства.

В кинематографе Элема Климова именно благодаря уникальной визуализации предельных психологический состояний человека посредством телесной и мимической пластичности возможно достижение катарсического состояния – результата успешно сконструированного художественного произведения, если следовать аристотелевской мысли. Для подтверждения актуальности сказанного можно вспомнить высказывание «коллеги» Климова, режиссера-шестидесятника Андрея Тарковского, в котором он говорит об алогичной, «чисто эмоциональной» природе катарсического состояния и его вневременной значимости для киноискусства[[37]](#footnote-37). В связи с последним наблюдением советский режиссер также отмечает критическую ситуацию, сложившуюся в стране благодаря «слепости» власти и отсутствия должного отражения ее (страны) социокультурного уровня в кинематографическом пространстве[[38]](#footnote-38).

Подобная «слепота» и наступивший кризис советской идеологической мифологии породили катастрофическое состояние народного безверия, нашедшее свое отражение в том числе в позднем кинематографе Элема Климова: аффективные состояния персонажей, их психологическая надрывность были призваны подвергнуть духовной «встряске» обывателя, указать ему на своевременную потерю морально-ценностных ориентиров. Глубокая духовность его работ, равно как и отсутствие «выхолощенных» заказных кинообразов свидетельствовали о поиске режиссером новаторских форм построения экранного пространства, приведших в своей неудобности к неоднократным конфликтам с Государственным комитетом по кинематографии.

Режиссер иронично называл себя «мастером пауз», указывая на продолжительность съемок его последних драматических работ по причине расхождения с нормативами советской цензуры. Катарсис в кинокартинах не носит характера аристотелевского – поворотной точки в сюжете и жизни персонажей -, а является некой заданной величиной, мерилом авторского интереса к персонажам, выражением собственного катарсического состояния режиссера. Поэтому персонажи в кинокартинах Климова обделены некой пошлой и пафосной «завлекательностью».

В данном контексте будет уместно сравнить смысловые акценты, расставленные Эйзенштейном в своем «Броненосце» и Климовым в своей «Агонии» - в кинофильмах, посвященным той или иной революционной эпохе: последнего интересует не падение имперской монархии и приход большевиков к власти – фильм лишен иллюстрации политического переворота как такового -, а загадочный, экзальтированный образ русского «мужика», «драма Распутина»[[39]](#footnote-39), как признался в интервью сам режиссер, отраженная в мимической и телесной экспрессии Петренко. В работах режиссера всегда первостепенную позицию занимал образ человека во всем многообразии присущих ему человеческих качеств и физических выражений. Благодаря изживающей себя советской мифологии и продолжительному засилью речевой формалистики, драматический корпус творчества Климова отразил «немногословное» возвращение к трем типичным для культуры и русской культуры в частности образам – странника, жертвы и смерти.

# Глава 3.

# Визуализация типичных образов в позднем кинематографе Элема Климова.

## 3.1. Странник.

Стоит отметить, что репрезентация образа странника в кинематографе шестидесятников предшествовала образу насильственной оседлости, отмеченному Эрихом Нойманном в своей работе «Психоанализ и искусство»[[40]](#footnote-40). Данный тезис особенно примечателен в отношении эпохи сталинизма, избравшей своим культом прикрепленность к дому, к конкретному материальному месту, благодаря чему произошло упразднение ощущения пространства и многогранности мира физического. Деклассированность более не предавалась романтической трактовке, а подвергалась крайним политическим гонениям. К тому же опале подвергались и толки о космополитизме, приведшие к восприятию западных стран как части мира потустороннего, а значит запрещенного. Подобное пространственное ограничение требовало его высвобождения, преодоления, прорыва к безграничному, что искусство шестидесятников и подвергло своему творческому осознанию, однако, не всегда тождественному и однородному.

Образ странничества и скитальчества не просто знаком русской культуре - он в ней укоренен -, будучи неразрывно связанным с религиозной патетикой. Взгляд странника, самовольно отвращенный от мирских благ, направлен на мир духовный, природный, выходящий за рамки тщедушной и конкретизированной бытовой реальности. Здесь следует сделать особый акцент на самостоятельности принятого героем-странником решения, поскольку персонажи таких произведений как, например, «Кому на Руси жить хорошо», «Путешествие из Петербурга в Москву» или же «Герой нашего времени» отправились в путь морально-нравственного поиска без физического давления, оказанного на них со стороны государства – их жизнь носит характер кочевничества, а не изгнания в прямом смысле этого слова. В этой точке заключено одно из главных отличий кинематографа шестидесятников с закрепленным в перечисленной литературе архетипом: в некоторых работах Элема Климова и, например, Василия Шукшина странничество героев является вынужденным, детерминированным образом врага-государства, образом политической бесчеловечной машины.

Так, например, в фильме «Прощание» Элема Климова (1981), снятому по мотивам повести Валентина Распутина, жители небольшого острова сталкиваются с неизбежностью его потопления для строительства ГЭС. В этом литературном отношении справедливо, скорее, сходство с романом «Дом родной» Петра Вершигоры. К слову, очевидны и параллели с картиной Шукшина «Печки-лавочки»: деревня репрезентирует собой традиционный уклад, некий затерянный оазис, запечатленный в безвременье и лишенный темпоральности, столкновение с динамичной и нацеленной в будущее цивилизацией которого неизбежно. Люди, населяющие остров, оказываются не в силах принять свободу и отказаться от конкретной материализованной точки опоры: деревня и жители реализуют собой схему делезовского становления, сращивания, а потому изживание комплекса дороги, предстоящей персонажам, становится априори невозможным. О комплексе странничества, вытесняющегося в подсознание, и доминировании комплекса прикрепленности к объективному материальному пространству, предложенному государством с его эфемерными способами изживания комплекса первого, наиболее точно говорит Владимир Паперный в своей книге «Культура два»: «Произошло своеобразное замещение: вместо реальных мук прикрепленности человек испытывал сопереживаемые муки преодоления пространства»[[41]](#footnote-41).

В связи с отмеченной отождествленностью жителей деревни самой деревне и острову, последний воспринимается как нечто равно органическое, живое и персонифицированное, чуждое своей материальной субстанции в виде деревенских изб, церквушки или дровницы. Подобный эффект возникает благодаря специфике примененного Климовым визуального языка: в начальной сцене кинофильма самовар будто становится полноправным участником разговора между женщинами, напоминая о своем присутствии посредством крупного плана съемки и заполняющим периодическую тишину ритмом размеренно капающей воды. В него, словно в забытого и никому не нужного ребенка, спазматически вцепляется одна из жительниц деревни перед тем как навсегда покинуть родной дом. Материальные вещи, окутывающие деревенский быт, не могут простить своим хозяевам сложившегося исхода и заброшенности: так и дровница своим последним жестом проявления витальности разваливает себя на глазах у отбывающей с острова женщины. Последняя, окинув ее прощальным якобы отстраненным и смиренным взглядом, срывается на отчаянный крик, плывя по реке – акт последнего признания в лояльности дому, жажды заполнения физического пространства и проверки своей соотнесенности к жизни.

Однако, наибольшей сакрализации и оживлению подвергается дом главной героини, старухи Дарьи: она находится с ним в перманентном диалоге и даже проводит нецелесообразную и парадоксальную кардинальную уборку перед его уничтожением. Тщательному отмыванию стен и полов, отбеливанию печи уделено невероятно много экранного времени: эта сцена является ключевой для кинофильма и сосредотачивает в себе сам смысл его названия. Дарья отвергает помощь своих подруг, предпочитая прожить и впитать невыносимость последних часов под родным кровом. Примечательна съемка режиссером минут «похорон» деревенской избы: крупное бледное лицо актрисы на контрастирующем черном фоне. Выход на улицу героини оператор не сопровождает – он оставляет зрителю право на свое последнее слово, погружая его в кромешную темноту затворенных ставен. Создается ощущение проживания смерти, где захлопнутая дверь избы напоминает заколоченную крышку гроба.

Предельное ощущение бездомности и неприкаянности одолевает местных жителей буквально с упоминания о предстоящих переменах. Жизнь в деревне трансформируется в невероятный подъем чувства общности, сопричастности и агонической праздничной ритуализации всего происходящего. В желании провозглашения жизнеспособности обреченной деревни и отторжения неизбежной ее судьбы жители предаются своеобразным ритуальным гуляниям и песнопениям, напоминающим скорее языческие обряды. Особый интерес представляет операторская работа в одной из подобных сцен, где камера становится непосредственным участником танцев, расположенным в самом водовороте событий и теряющимся в толпе приближенных лиц и тел. Такого рода непосредственное включение в экстатичную динамику празднества рождает чувство невероятной эмпатии и сострадания к невольным заложникам обстоятельств, коими являются и жители деревни, и исповедуемый ими традиционный культурный быт.

Противопоставление мира старого, существующего на законах собственной закольцованной кинетики, миру цивилизации и будущего отражается в «Прощании» несколькими монтажными стыками: старуха Дарья с тоскливым непониманием смотрит на внука, настраивающего телевизионный сигнал то на концерт Аллы Пугачевой, то на запись первого полета в космос. К слову, монтаж последнего состыкован с кадрами молнии и дождя, разразившихся над островком деревни. В силу глубоко символической визуализации образа дома в кинофильме Климова исконно русский образ странничества подвергается видоизменению и приобретает характер трагического вынужденного искания, к которому, к сожалению, жители деревни оказываются не готовы.

Подобному насильственному исканию, детерминированному внешними политико-идеологическими обстоятельствами, подвергаются и персонажи двух других драматических кинофильмов Элема Климова – «Агонии» (1981) и «Иди и смотри» (1985): в каждом из них присутствует образ мечущегося и обессиленного человека или народа. Перед лицом перипетий, заложенных в обезличенной и жестокой динамике историко-социального развития цивилизации, герои оказываются вынужденными принять происходящее как данность и подвергнуть деструкции представление о родном, безопасном доме. Подобный мотив является типичным для отечественных фильмов на военную тематику, однако даже в, казалось бы, жанровой картине «Иди и смотри» идеологический импульс меркнет перед запечатлением типичного для русской культуры образа – образа дороги и связанного с ним подсознательного инстинкта странничества, чувства неприкаянности.

Проявление, выпуклость такого рода тенденций сопровождает периоды политико-культурного распада, расслоения, сопровождающий советскую эпоху застоя и повлекший за собой обращение режиссера к аналогичным кризисным историческим периодам – революции 1917-го года и Великой Отечественной войне. Интерпретация событий обоих временных промежутков, конечно, находила свое многогранное отражение в кинематографе и до творчества Климова, однако по совокупности своей все они носили характер агитационного идеологического пафоса. Такие картины как «Октябрь» (1927) Эйзенштейна, «Человек с ружьем» (1938) Юткевича и «Ленин в Октябре» (1937) Ромма были в основном озабочены положительным изображением большевицкой партии, а если и затрагивали образ царской семьи, то несомненно в ключе карикатурном и бесчеловечном. Военный же кинематограф, несмотря на внушительную долю драматических и изобличающих ужасы фронта кинокартин, подходил к тематике несколько осторожно, оказываясь от визуализации военных реалий в угоду сюжетных поворотов или устно-речевой составляющей. Солдаты в таких фильмах как «В бой идут одни старики» (1974) Быкова, «Жди меня» (1943) Столпера и Иванова, будучи невольными странниками, создают иллюзию безболезненного изживания комплекса дома, работая на идеологический образ «идеального героя». Их приятие сложившейся ситуации выражается в речевом нарративе, нередко носящем пафосный характер, и в самоутверждении посредством физических поступков-действий.

Странничество, в которое ввергает своих персонажей Элем Климов, выражается прежде визуально в рамках телесной и мимической экспрессии, подтверждающей внутреннее неприятие персонажами довлеющего над ними обстоятельства извне. Неприкаянным и безвольным представлен император Николай II, в сочувствии которому признавался режиссер. Человек бесхарактерный и подверженный влиянию, его больше интересует написание картин и проявка фотографических снимков, нежели тактические приемы на военном фронте или же грядущий развал имперской монархии. В поиске стабильности и принятия людьми он не раз обращается к лицам молодых солдат – лишь тогда в глазах актера Анатолия Ромашова проступают черты эмоциональности, на протяжении же большей части экранного времени они остаются холодными, если только не рассеянными.

Чувство хаоса обуздывает и его дворец, погрязший в буржуазном пиршестве и беспределе, и опустевшие улицы Петрограда – лишенным дома оказывается не только бунтующий народ, но и сам правитель, пассивно наблюдающий за происходящим и стремящийся от всего максимально абстрагироваться. Примечателен характер съемки почти каждой сцены, подразумевающей присутствие других людей, кроме государя: заходя в помещение, он остается молчалив и словно не узнан на протяжении довольно длительного времени, оставаясь пассивным наблюдателем, предпочитающим разворачиваться событиям перед ним словно в театре. К слову, в этом фильме режиссер остается верен своему излюбленному метафорическому «заигрыванию» с предметным миром внутри кадра: во время собрания министров руки манекенов в военной форме приставлены к виску, словно отдавая часть проходящему мимо них императору.

Однако основным отражателем образа странничества становится персонаж Григория Распутина: будучи крестьянином, почитающимся царской элитой и определенной народной прослойкой как религиозный старец, он пронизан чувством потерянности и бесприютности на уровне чуть ли не генетическом, природном. «Праздничек», выражающийся в постоянных попойках, пиршествах и любовных оргиях и к которому тяготеет этот загадочный персонаж, напоминает по степени отчаяния «праздничек» Егора Прокудина из кинофильма «Калина красная» (1974) Василия Шукшина: добившись расположения царской семьи и всех вытекающих из этого привилегий и благ, он остается неуспокоенным; своеобразным переходящим инструментом манипуляций в руках политических деятелей. Даже в отдельном помещении дворца, предназначенном для балаганного времяпровождения Распутина и его приближенных, стены разукрашены под имитацию пространства лесного поля, усеянного цветами и обрамленного безграничным небом – Распутину близка «ширь русского поля» и важно ощущение собственной свободы.

Климов избегает однозначной и достоверной оценки личности Распутина в рамках историко-политического дискурса: персонаж заражен ощущением бесприютности и бессилия перед предстоящими катаклизмами в той же мере, в какой пропитан им и сам государь, и народ. В отдельные моменты создается впечатление, что Николай готов собрать суму, взять трость, и уйти по голому льду Невы также, как это делает в кинофильме Распутин. Примечательна подделка подобных «походов» Распутина под черно-белую кинохронику: режиссер стремился создать максимальное ощущение достоверности происходящего, запечатлеть образ скитальчества через непосредственную визуализацию пути, дороги.

Образ дороги, бесцельной и нескончаемой, сопровождает и кинофильм Климова «Иди и смотри»: странничество всегда подразумевает лейтмотив пути, что в фильмах на военную тематику актуализируется достаточно часто и наглядно. С присущей мальчишкам тягой к приключениям и геройству, главный персонаж Флера на начальном этапе разворачивания сюжета кинокартины образ дороги подвергает крайней романтизации: дом с рыдающей матерью и двумя сестренками нужно защищать от фашистов, а тут еще и ружье откопал, и наравне со взрослыми в лесу жить будешь. Цену привычному домашнему уюту главный герой осознает только после потери: партизаны свежего молока не нальют, а ощущение одиночества и неприкаянности не компенсируется провозглашенным чувством долга и обязанности перед страной.

Предметы родного домашнего быта сняты Климовым в предельной оппозиции чужому военному и даже природному миру: валяющаяся на дороге белая подушка, кусок настольной скатерти выделяются из привычной к тому моменту зрителю визуальной фактуры темной одежды, маскирующей партизан, и пестрого, застывшего в немой подозрительности леса. В кинофильме Климова отсутствует мотив философского добровольческого искания - мистического и духовного пути, реализуемого персонажами -, свидетельствующего о высвобождении инстинкта скитальчества из подсознания и отображенного, например, в картинах Андрея Тарковского. Потеря родной деревни вводит Флеру в состояние физического автоматизма, где оперируют исключительно биологические животные инстинкты, а сознательной рефлексии не поддается более практически ничего.

## 3.2. Жертва.

Образ жертвы и жертвоприношения уходит корнями в дохристианскую эпоху, и в драматических произведениях Элема Климова его осуществление репрезентировано именно в дискурсе архаического восприятия мира с сакрализацией объектов природной физической реальности, с присущим ему натурализмом: символическому и буквальному жертвоприношению подвергаются не только люди, но и природные субстанции, что отсылает скорее к религиозно-обрядовой культуре язычества, нежели к библейским сюжетам и образам.

Стоит отметить, что необходимость жертвы всегда подразумевает ее восполнение – некоторое новое благо, возможное лишь в условиях «погребения» чего-то старого. Подобный ритуал воспроизводился в советском кинематографе и до поколения шестидесятников: в фильме «Земля» Александра Довженко (1930) в угоду построения нового колхоза гибнет человек и окружающий его привычный уклад. В данном контексте примечательно высказывание Елены Антоновой о сохранении элементов старого жилища в архаических культурах[[42]](#footnote-42): речь в статье автора, конечно, идет скорее об антропологическом аспекте символизации дома, однако с переносом данного тезиса в область историко-социальную становится очевидно, что старое всегда является базисом нового, отрицаясь им, но при этом фантомно прорастая в нем и существуя.

Оппозиция «старое-новое» приравнивается в фильме «Прощание» Климова оппозиции «народ-враг» соответственно. Образ врага, предающего обряду жертвоприношения небольшой островок, персонифицирован в лице персонажа Алексея Петренко – он, Воронцов, и есть прямое отражение стойко движущегося вперед социализма. Одетый в черное пальто, даже возвышающийся в одной сцене над крестами местной деревенской церквушки, именно Воронцов является «голосом разума» среди погрязшего в трауре безутешного народа: его речь четка и отлажена, изобилует партийно-программной патетикой и, собственно говоря, только он на связную вербальную речь и способен – она становится его характерным негативным отличием и оружием психологической манипуляции.

На последнем моменте Климов делает особый акцент, придавая огромное значение операторской манере съемки в сценах диалогов между сыном Дарьи, Павлом, и его начальником Воронцовым: бесхарактерный и слабый Павел в исполнении Льва Дурова остается нем, словно попадая под гипноз размеренно, но наступательно двигающегося на него Воронцова. Крупный план обездвиженного лица Павла усиливает психологическое впечатление от сцены благодаря монтажному стыку со смотрящим и двигающимся в камеру – на Павла – героем Петренко, в своих философских речах о необходимости жертвы и построении «светлого будущего» напоминающего персонажа О`Брайена из антиутопии Оруэлла «1984». К слову, последний также являлся ярко выраженным антагонистом произведения, абсолютизированным злом.

Один из подобных агитационно-просветительских монологов Воронцова заканчивается на финальной ноте своеобразного катарсического разрешения – односложного призыва динамичным словом «Верь». Как упоминалось ранее, фильмы Климова обладают невероятной степенью духовно-религиозного нарратива. Соответствуя аристотелевской конфликтной природе драматического произведения, идеологически-программный пафос сакрализации мира материального противопоставляется в «Прощании» традиционным религиозным пластам культуры народной – в данном случае деревенской. Местным жителям не остается ничего, кроме как уповать на чудо, несмотря на парадоксальность подобной веры.

Однако, не все остаются инертными и пассивными наблюдателями разворачивающийся катастрофы: так, старуха Дарья прибегает к помощи природных сил, произнося заклинательные молитвы и проводя в лесу языческий обряд, ведь природа острова и ее жители находятся в состоянии неразрываемого симбиоза. Текстуальная составляющая ее речей едва различима: для Климова важна передача эмоционального и психологического состояния сцены и ее участников, от того акцентом съемки вновь становится визуализация, теперь уже экстатических глаз старухи, темной дождливой лесной чащи и молниеносных всполохов на небосклоне. О неразделимости и тождественности природного и человеческого в рамках субстанции острова Матеры напоминает монтажная склейка кадров еле слышно рассуждающей о судьбе местных жителей Дарьи с огромным суетящимся муравейником – единственным пространством в лесу, освещенным ярким лунным светом.

Все природное - земное и водное - находится в тесном контакте с местными жителями, представляя собой некое единое целое. Так, например, после упомянутого ранее ритуального гуляния, люди в шаманском экстазе бросаются купаться в местную речку, не взирая на осеннюю погоду. Образ воды выступает своего рода защитником, буквальным барьером между миром цивилизации и оторванным островком. Однако, если в фильмах Андрея Тарковского, например, в картине «Иваново детство» (1962), вода символически отображает текучесть, продолжительность и динамичность времени, в фильме «Прощание» она представлена скорее неким статичным отгораживающим пространством, внушающим безмятежность, спокойствие и безопасность населяющим деревню людям. Вода и земля островка находятся в гармоничном союзе.

Однако, с вторжением мира материального это условие нарушается: воде выпала участь стать собственноручным палачом, призванным затопить деревню и остров. Примечателен своего рода «бунт» водной стихии, покорно подчиняющейся жителям Матеры и отвергающей чужака в лице персонажа Алексея Петренко: в одной из сцен его попытки пустить воду из крана умывальника оборачиваются неудачей. Вспоминается кинофильм бельгийского киноавангардиста Шарля Декекелера «Виды Лурда» (1932), где реализуется яркое визуальное противопоставление первозданной природы и овеществленного католизизмом Бога: кадры воды, «загнанной» в пространство рукомойника на территории храма и представляющей собой пару скупых капель, состыкованы с кадрами прибрежных морских волн. Вероятность просмотра Элемом Климовым короткометражки Декекелера крайне мала, впрочем, подобное противопоставление достаточно типично для сюжетного нарратива кинематографа, что, конечно, не отрицает вариативность авторской интерпретации и ее независимость от кинематографических аналогов.

Непокорность водной стихии проявляется и в посылании бесконечного ливня на островок после проведенного старухой Дарьей ритуала. Однако, Воронцов в своих планах остается непреклонен, побуждая жителей деревни эвакуироваться с острова как можно быстрее. Ниспослание дождя на поселок было призвано остановить главного «палача», осуществляющего обряд жертвоприношения – огонь. Дабы процесс потопления острова происходил надлежащим образом, всю его поверхность следовало сравнять с землей, а значит, предать деревенские избы и все, превышающее допустимую норму высоты, огню. Стихийная оппозиция «вода-огонь» была широко распространена в кинофильмах Андрея Тарковского – например, в «Жертвоприношении» (1986) -, однако в них образ огня символизировал скорее вечное перерождение и воспроизводимость жизни, о чем говорит в своей книге Николай Болдырев[[43]](#footnote-43).

В кинофильме Климова же огонь символизирует собой полную деструкцию человеческого существования, становясь для героев своеобразным моральным испытанием: «Прощание» начинается с прибытия на остров специальных работников, задачей которых и является сжигание, выравнивание земного покрова деревни. Инаковость и чуждость этих людей подчеркивается визуализацией их внешнего вида: показанные исключительно в рабочем облачении – блеклых дождевиках и пожарных масках -, они словно бестелесны, механизированы и лишены человечности. Их контакты с местными жителями крайне ограничены, горе, испытываемое поселком, им непонятно и дико, в связи с чем большую часть экранного времени они являются скорее сторонними периферийными наблюдателями, надсмехающимися над страданиями людей и словно готовыми потопить деревню без предварительной эвакуации. Вспоминая о первостепенной значимости для киноязыка режиссера мимического и телесного, особое отношение для интерпретации образа приезжих чужаков представляет съемка их ярко выраженного зубного оскала – почти карикатурного символа равнодушия и зла.

К слову, образ огня в кинофильме Климова в первый раз возникает именно в прямой оппозиции образу воды: во время народного купания местный парень поджигает заброшенный дом. Тот факт, что сцена сожжения не подразумевает логичного завершения сцены людского омовения, а буквально врывается в нее, говорит о парадоксальной переоценке режиссером существующих физических законов: огонь в пределах островка имеет абсолютную власть, не дискредитируемую даже водной стихией. Люди мгновенно выходят из сиюминутного транса, сращиваясь в кадре в массу инертных лиц и тел, даже не предпринимающих попытки потушить разразившийся пожар.

Упомянутым выше моральным испытанием, с которым приходится сталкиваться жителям Матеры, становится выбор между собственноручным сожжением дома и возложением этой заботы на плечи приезжих профессионалов. Последнее трактуется режиссером как проявление человеческого слабоволия, однако, на контрасте с героем фильма Тарковского, превратившего сожжение в языческий ритуал высвобождения, один из двух персонажей фильма – дед Егор – и тот поджигает дом совершенно случайно – в попытке потушить подожженный сапог. Впрочем, пламя охватывает почти всего персонажа, да и тушит он его несколько нехотя: Климов делает акцент на растерянном выражении лица персонажа. Жители деревни готовы принести себя в жертву вместе с островком: прочтение слабого воспрепятствовании огню деда Егора в качестве неудавшегося суицидального акта могло бы остаться беспочвенным, если бы не последующая новость о его скоропостижной смерти после отбытия с острова. После уничтожения родного дома, истолкованного героем как морально-нравственное предательство, речи о безболезненном новом продолжении жизни быть не могло.

Особое значение, отсылающее к русской народной обрядовой культуре, приобретает в кинематографе Климова образ цветов. Им тоже выпала участь жертвы – исчезнуть под водами реки. Чтобы избавить хоть малую толику природного и родного от страшной неминуемой участи, жители на протяжении всего кинофильма плетут венки, собирают цветы в вазы и, конечно, увозят с собой в руках. На последнем моменте режиссер делает особый визуальный акцент – в цветы вцепляются, забывая на порогах оставшиеся вещи. Природа в «Прощании» буквально приручена жителями деревни – она не хочет их отпускать, и сама словно проситься в их опустившиеся руки. Однако, не все возможно увезти с собой с родного острова – ни дом, ни Листвень, глубоко почитаемое жителями вековое дерево.

Сцены рубки топором и сожжения огнем этого дерева становятся центральными в визуализации образа жертвы и жертвоприношения. Расположенный посередине широкого и пространного поля, Листвень словно пропитал своим корневищем весь остров и без него существование деревни более невозможно. Снятый преимущественно с нижнего ракурса на протяжении всего фильма, не поддающийся варварским нападкам приезжих поджигателей, он символизирует собой неоспоримую силу духовно-природного над миром материальным и человеческим. Ушедший под воду вместе с островом, в финальной сцене картины он показан цветущим и нетронутым: Климов решил поступится с однозначно драматическим концом повести Распутина и привнести в него жизнеутверждающую ноту. За жизнью мирской последует жизнь духовная, стоящая того, чтобы пережить земные трагедии и перипетии. Конечно, подобный финал посвящен покинувшей режиссера супруге.

Фильм «Агония» такого примирительного, сочувственного и несколько снисходительного окончания лишен. Жертвами бесстрастного историко-политического развития становятся все – и природа, и взбунтовавшийся народ, и царская семья и, конечно, Григорий Распутин. Последний обладает галлюцинаторным предчувствием приближающейся катастрофы и про-чувствованием установившегося бесчеловечного хаоса – он и является их визуальным изображением, некой прямой проекцией психологических состояний, сопровождающий эпохи Смуты, на человеческий образ. К слову, Распутин – единственный персонаж, проводящий «обряд» жертвоприношения в его наиболее близкой к каноничной форме: в одной из сцен он сворачивает голову петуху, при этом убаюкивая животное («Спи-спи!») и совершая поглаживающие движения. Легкость, с которой дается персонажу убийство, не столько отсылает к привычности такого «обряда» для крестьянского «мужика», сколько подчеркивает экзальтированность, вне-человечность Распутина.

Надежда на чудо, представленная в «Прощании» обожествлением природы, в «Агонии» заключается в вере в святость Распутина его приближенными и царской семьей. Несмотря на мистичность и неоднозначность образа героя, вера эта, все-таки, Климовым критикуется, тем более с учетом весьма меркантильного и конкретного подтекста в мольбах Распутина «о чуде»: под «чудом» имеется ввиду угодное тому или иному персонажу назначение политического деятеля на государственную должность.

Впитать в себя упомянутые психологические «сверхсостояния» смог и сам режиссер, выражая аспекты своей авторской рефлексии посредством монтажных склеек: так, например, после экстатического монолога Распутина о судьбе народа, его парадоксальной нуждаемости в вере и в чудо, следуют черно-белые кадры бегущего стада овец. Ассоциация с бездумно и доверительно несущейся «по указке» людской толпой, даже не подозревающей о том, что в конце пути ее ожидает обрядовое «заклание», вполне прозрачна и очевидна. Жертвой политических «игрищ» в первую очередь всегда становится населяющий страну народ. Данный факт режиссером в кинофильме подвергается невероятной визуальной гиперболизации: население страны представлено исключительно в документальной хронике, в своей массовости и обезличенности, что позволяет прочувствовать масштаб возложенных на алтарь «светлого будущего» человеческих жертв.

Однако, проводя параллели с кинофильмом «Прощание», тяжело даже сказать о точности формулировки «светлое будущее» по отношению к конкретным целям, которые преследовал царский режим, равно как и о сакрализации самого человеческого жертвоприношения. Рассеянность императора, спонтанность его решений и их зависимость от эмоционально-психологического состояния государя своего рода «обесценивают» ритуал, придавая окрас бестолковости, что, конечно, не умаляет его антигуманной природы. Климов это различие хорошо осознавал: в сцене военного совета государя и генералов, рассказы о потерях на фронте вызывают у Николая мигрень; для него солдаты не более чем точки на настенной карте, а потому и бездумное решение о нецелесообразном наступлении дается ему легко.

В кинофильме «Иди и смотри» особенно ярко выражен угол зрения, под которым реализуется визуализация образа жертвы: на протяжении почти всего экранного времени мы следуем по пятам за главным героем Флерой, невинной жертвой военной «мясорубки». «Палачи», в контексте данного фильма представленные в лице немецких солдат, появляются в фильме ближе к его концу, персонифицируя абстрактное ощущение «врага» и конкретизируя присутствующую в кинокартине оппозицию «враг-народ». Элем Климов подходит к визуализации этой оппозиции с особым радикализмом и абсолютизацией: так, например, в одной из сцен немцы покидают стоящего на коленях в ожидании смерти главного героя в облаке черного дыма, рассеивающегося вместе с их уходом. Во время ужасающей сцены поджога амбара с согнанными внутрь жителями деревушки – жертвоприношение и построение «новой жизни» вновь совершается через «очищение» огнем – присутствуют монтажные склейки смеющихся и скалящих зубы немцев. Образ врага тщательно оформлен и невероятно гиперболизирован. Он суть зло, доведенное в своих смысловых рамках до тотального предела и спроецированное на образы людей. Перейди оно эти рамки и вместо изображения, поддающегося считыванию и распознаванию под дефиницией «немец», мы получили бы метафорический образ дыма. Однако режиссер стремился к максимальному реализму и не двоемыслию в передаче военных событий, о чем не раз говорил в своих интервью. Впрочем, такова природа визуального образа и зрительской перцепции – внезапной и неоднородной.

Все живое и природное, за помощью к которым обращались герои «Прощания», в кинофильме «Иди и смотри» находится в конфликте с человеком, как, в общем-то, и с самим собой. Перманентное чувство слежки, пронизывающее всю картину и реализующееся за счет операторской работы некого подглядывания «из-подтяжка», исходит магнитными волнами и от каждой природной твари, попадающейся главному герою на пути. Так, например, во время сна скрывшегося в лоне шалаша Флеры, режиссер делает визуальный акцент на подглядывающей в прорез между ветками цапле, важно и с толком расхаживающей вокруг на своих лапках.

Человеку предаваться суеверию и искать защиты у природных сил просто некогда – на войне каждый сам за себя. Так, например, примечателен монолог одного из партизан в сторону ярко светящейся луны на ночном небе – «Ишь, какая! Все подглядывает!». «Иди и смотри» пропитан запахом сырой земли и еле слышными шагами солдат – он невероятно «приземлен», груб и безутешен. Разговора о чудесном спасении в контексте заданной тематики тут и быть не может. Жертвами, впрочем, становятся обе стороны упомянутой оппозиции. Умирание и смерть есть данностью, не подвергающаяся внутри кинофильма адекватной морально-ценностной оценке и отсылающая по своей природе к понятию жестокости Арто.

## 3.3. Смерть.

Говорить о фундаментальности образа смерти в контексте русской культуры попросту глупо – этот факт очевиден. Образ смерти становится таким образом даже тогда, когда совершенно не призван им казаться. Применительно к позднему драматическому кинематографу советского режиссера этот тезис особенно актуален: образы живых в физическом смысле этого слова людей, представленные в сознании Климова, посредством проекции на экран приобретают бартовскую «похоронную принадлежность»[[44]](#footnote-44). И дело здесь не в предопределенности их судьбы, в ее «абсолютном необратимом детерминизме»[[45]](#footnote-45) или же в непосредственной репрезентации смерти как окончании жизни физической как таковой, а в визуализации предельных психологических состояний человека через призму мимической и телесной экспрессивной пластичности, концентрирующей в себе и являющей собой муки смерти духовной. Кроме того, этот образ обобщает и вмещает в себя оба ранее описанных образа: потеря дома у Климова вводит персонажей в агонические состояния, а жертвоприношение суть и есть смерть. Образ смерти становится в картинах режиссера смыслообразующим элементом драматургии.

Драматургическое произведение невозможно без развития конфликта, в той или иной мере заключающегося в борьбе между витальным и мортальным, однако в работах советского режиссера человек априори воспринимается как существо умершее, этому миру не принадлежащее. Свое выражение данный факт находит в том числе и в отсутствии «положительной» экспозиции, призванной на своем контрасте с возникающими перипетиями усиливать трагический эффект: так, например, герои «Прощания» изначально даны в перспективе осведомленности о предстоящем потоплении острова, в «Агонии» Климов повествует о предреволюционном периоде и заинтересован в образе Распутина, однако превращение последнего в «сверхчеловека» и его духовное и «материальное» становление сюжетно опущены.

Исключение касается разве что мальчика Флеры из «Иди и смотри», хотя режиссер значительно компенсирует этот начальный сюжетный элемент мальчишеского воодушевления благодаря намекам на заключенную в персонаже мортальность, при этом прибегая, конечно, к использованию визуального киноязыка. Например, в сцене ухода из родного дома рыдающая мать героя и две его сестры расположены на светлой части комнаты – на белых простынях, в дверном проеме -, в то время как Флера погружен во тьму черного угла, в пестром пиджаке и с опущенным лицом. Фильм изобилует подобными намеками на неминуемое высвобождение чего-то внутри персонажа, что подчеркивает его заведомую принадлежность к потустороннему: в другой уже ранее упомянутой сцене сна в лесной чаще внутреннее пространство шалаша напоминает склеп, в котором «похоронены» сплетенные тела спящих героев. В другой сцене девушка Глаша окольцована радужкой за счет спадания лучей солнца в глаз кинокамеры, в то время как стоящий в кадре по другую сторону Флера находится в тени с тянущимися к нему ветвями-лапами лесного дерева. Репрезентация образа смерти в картине Климова достаточно прозрачна и охватывает абсолютно каждое «живое» существо, задействованное в сюжете: так, длительному прокату по толпе выживших людей предшествует съемка то ли человеческих, то ли животных костей.

Несмотря на то, что кинофильм на военную тему подразумевает прямую корреляцию между понятиями смерти и крови, в «Иди и смотри» эта смысловая цепочка не подвергается очевидной репрезентации. Однако в «Агонии» красный цвет как символ крови и смерти присутствует несколько раз, причем уже с самых начальных титров кинокартины: букет гвоздик с небольшими бутонами на фоне белой стены вызывает соответствующие ассоциации и настраивает на общий пафос историко-драматического произведения. Обыгрывает Климов и данное в свое время Николаю прозвище «Кровавый» посредством акцента на сцене проявки императором семейных фотографий: кадры с государем в инфракрасных лучах лампы состыкованы посредством монтажа с документальной хроникой подавления народных волнений того времени.

Также примечательна известная сцена с кровавыми воронами на белом снегу: после известии о потерях на военном фронте Николай импульсивно хватает ружье из рук молодого солдата и меткими выстрелами убивает ни в чем неповинных животных. Такая визуальная метафора бессилия и мук совести, к слову, режиссеру впоследствии показалась лишней и вульгарно эстетичной. Акцент, по его мнению, стоило сделать на лице императора, на его эмоциях, что опять же отсылает к кардинальной смене авторских способов работы с пространством кинокадра: после монтажного «заигрывания» в комедийном жанре, задачей Климова стала уплотненность экранного пространства человеком, смысловая избыточность присущей ему телесности и мимики.

Ярким выразителем такого рода запредельной телесности становится персонаж Распутина, словно бахтиновский трикстер призванный взбудоражить зрителя, расширить экранное пространство и порушить все сословные-условные границы и ярлыки. Телесная экспрессия и характерная эксцентричность, присущая этому герою, свидетельствуют о коренном страхе смерти – в связи с его предчувствием и рождается подобная вседозволенность. На предопределенность его судьбы намекает и сам режиссер, вставляя в одну из рядовых сцен удивительный кадр: Распутин с пятаками на глазах и в венке держит на руках женское тело. Разыгранный Распутиным и его приближенными «карнавал», своеобразный «пир во время чумы», и есть прямое отражение агонического предсмертного состояния. К слову, похожий персонаж присутствует и в кинофильме «Прощание» - первый поджигатель опустевшего дома из всех жителей деревни. Прослыв местным дурачком, под шутовством он стремиться спрятать и смертельный страх за потопляемый островок: он прикуривает от разразившегося пожара, донимает Павла и от охватившего его бессилия разбивает в одной сцене электрическую лампочку.

Последний момент отсылает к невероятной особенности визуализации в картинах режиссера дихотомии мира материального предметного и мира человеческого духовного. Объекты физической реальности вводят героев в истерические и шоковые состояния. Так, например, мальчик Флера на интуитивном уровне ощущает смерть его семьи только после увиденных им сестринских кукол, разбросанных на полу избы и напоминающих позы трупов. В «Агонии» данное наблюдение также реализуется за счет монтажной склейки неестественно вывернутого тела куклы и крупного плана лица императора. Причем остальные герои всех трех кинофильмов выражению этой истерики никак не препятствуют, пассивно наблюдая за такого рода эмоциональным выплеском. В «Прощании» внук Дарьи от чувства беспомощности врезается на тракторе в не поддающееся спиливанию дерево, в то время как толпа на втором плане тоскливо наблюдает за происходящим – для них смерть уже наступила.

Подобное преждевременное проживание смерти духовной, собственно, и позволяет старухе Дарье смотреть на все не закрывая глаз. Нахождение в подобном опосредованном состоянии объясняется ее принадлежностью к миру давно умерших предков – от того она так много времени проводит на кладбище, словно пытаясь врасти в землю. Побег с острова расценивается ею как проявление слабости и предательства по отношению к родному дому: об этом свидетельствует ее ответ на вопрос о том, как она может смотреть на все происходящее – «на то и глаза, чтобы смотреть», «идти до конца, пока ноги несут». Однако, например, персонаж Флера от подобного проживания и впитывания происходящих военных ужасов пытается по началу отгородиться – он зарывает голову в землю, закрывает уши руками и почти ничего не говорит. Только в конце фильма, дойдя до состояния физического автоматизма и опоры исключительно на органы восприятия, он понимает, что кроме сосредоточенного зрения и способности к передвижению у него ничего не остается.

Такого рода выводы, к которым приходят персонажи трех драматических фильмов Элема Климова, являются авторской рефлексией на тему социокультурной стагнации эпохи застоя, где кризис и идеологии, и речевой формалистики казался не преодолимым, а возвращение к исконно русским образам и сюжетам – единственным выходом. Кроме того, эти выводы можно расценивать как своеобразный творческий посыл режиссера, адресованный зрителю – закрывайте уши, оставайтесь немы, но только смотрите.

# Заключение.

В данной работе была предпринята попытка выявления специфики кинообразов и приоритетность визуализации в их раскрытии в позднем творчестве советского режиссера Элема Климова. В связи с этим, мы пришли к следующим выводам: во-первых, в трех драматических картинах режиссера опора на визуальные образы более не носит характер «заигрывания» с экранным пространством, наблюдаемого в раннем творчестве режиссера, а являет собой фактурную уплотненность телесным и мимическим составляющими человеческого образа, что несет в себе движение в сторону глубокого психологизма в передаче «предельных состояний» мира духовного и материального; во-вторых, образы, нашедшие свое воплощение в работах режиссера, являются типичными и даже архетипическими для русской культуры, что говорит о повороте-развороте в сторону традиционных вневременных ценностей и кризисе советской мифологии; в-третьих, кризис «совершенной речи» (опираясь на концепцию Коткина) социализма породил «немногословный» характер драматической «тройки» кинокартин Климова, где центральным выражением авторской мысли становится образ визуальный, а речь вербальная либо является прислуживающим этому образу вторичным элементом, либо в своей партийной патетике становится негативной характеристикой киногероев; и в-четвертых, образ смерти, объединяющий в своем смысловом пределе образы странника и жертвы, находит свое воплощение в крайне опосредованном контакте персонажей с окружающим их миром, когда собственная способность к говорению обесценивается, а единственную важность приобретает прямой и непрерывный взгляд на разворачивающиеся трагедийные события.

# Список использованной литературы.

Антонова Е. О символизации жилища //Текст. Контекст. Подтекст. Сборник статей в честь МН Погребовой. - М.: Институт востоковедения РАН, 2013. – С. 34-58.

Аристотель П. Сочинения: В 4-х т. Т. 4./Пер. с древнегреч.; Общ. ред. АИ Доватура //М.: Мысль, 1983. – С.645-680.

1. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц //М.–СПб.: Симпозиум. – 2000. – 443 с.
2. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. Составление, пер. с франц. и послесловие Сергея Зенкина. – М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. – 155 с.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики //М.: Художественная литература, 1975 – 504 с.

Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. – М.: Вагриус, 2004. – 527 с.

Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 319 с.

1. Быков Д. Один // Сайт: Эхо Москвы. URL: http://echo.msk.ru/programs/odin/1652598-echo/ (дата обращения: 23.04.2017).

Гегель Г. Лекции по философии религии // URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000440/st003.shtml (дата обращения: 30.04.2017).

Дашкова Т. Телесность--идеология--кинематограф: визуальный канон и советская повседневность. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 249 с.

1. Добротворский С. Кинематограф и его двойник // URL: http://seance.ru/n/15/plennik-i-voyna/ego-dvojnik/ (дата обращения: 26.04.2017).

Кайатос А. Говорящие в беззвучии: скорее молчаливы, чем немы советский театр глухих и пантомима после Сталина //Журнал исследований социальной политики. – 2012. – Т. 10. – №. 2. – С.213-234.

1. Климочкина, А. Бытовая культура советских горожан в 1930-е гг // Вестник СамГУ, 2006. - №10-1. – С.86-93.

Коткин, С. «Говорить по-большевистски» / S. Kotkin // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Советский период: Антология / сост. М. Дэвид-Фокс. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – С. 250-328.

Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм - Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство ACT», 2000. – 643 с.

Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство // URL: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/Los\_PrSimv/intro.php (дата обращения: 29.04.2017).

Лотман М. Избранные статьи в трех томах. Статьи по истории русской культуры. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки - Таллинн: Александра, 1993. – 495 с.

Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М: Жуковский, 2003. – 463 с.

Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с французского И.И.

Челышевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 246 с.

Пазолини П. П. Поэтическое кино //Строение фильма. – М.: Радуга, 1984. – С. 45-66.

Паперный В. Культура Два // URL: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/papern/01.php (дата обращения: 2.05.2017).

Пчелинцева М. Формы выражения комической рефлексии русских писателей-эмигрантов // Известия ВГПУ, 2011. - №10. – С.53-56.

Разлогов К. Э., Ямпольский М. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана//Сборник статей. – М.: Радуга, 1984. – 278 с.

Сапрыкина М. Искусство жеста – ожившая поэзия // Культура народов Причерноморья. — Киев: Точка зрения, 2009. — № 163. — С. 129-130.

Тарковский А. Уроки режиссуры //М.: ВИППК, 1992. – 89 с.

Фомин С. Затянувшаяся «агония» // Сайт: Русский вестник. URL: http://www.rv.ru/content.php3?id=1402 (дата обращения: 27.04.2017).

Шкловский В. Искусство как прием // URL: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html (дата обращения: 27.04.2017).

Шкловский В. Литература вне «сюжета» // URL: http://www.opojaz.ru/shklovsky/vne\_sujeta.html (дата обращения: 28.04.2017).

Элем Климов – интервью. // Сайт: Чтобы помнили. URL: http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=682 (дата обращения: 3.05.2017).

Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство //М.: Refl-book, 1996. – 304 с.

1. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: Киноведческие записки, 1993. – 216 с.

Ямпольский М. Язык–тело–случай: кинематограф и поиски смысла. - М.: НЛО, 2004. – 370 с.

# Фильмография.

1. «Агония», 1981, реж. Элем Климов – СССР, 2 ч. 32 м.
2. «Прощание», 1983, реж. Элем Климов – СССР, 2 ч. 6 м.
3. «Иди и смотри», 1985, реж. Элем Климов – СССР, 2 ч. 26 м.
4. «Жиних», 1962, реж. Элем Климов – СССР, 8 м.
5. «Смотрите – небо!», 1962, реж. Элем Климов – СССР, 20 м.
6. «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», 1964, реж. Элем Климов – СССР, 1 ч. 14 м.
7. «Страсти Жанны Д`Арк», 1928, реж. Карл Теодор Дрейер – Франция, 1 ч. 54 м.
8. «Крылья», 1966, реж. Лариса Шепитько – СССР, 1 ч. 26 м.
9. «Броненосец Потемкин», 1925, реж. Сергей Эйзенштейн – СССР, 1 ч. 20 м.
10. «Октябрь», 1928, реж. Сергей Эйзенштейн – СССР, 2 ч. 22 м.
11. «Человек с ружьем», 1938, реж. Сергей Юткевич – СССР, 1 ч. 43 м.
12. «Ленин в Октябре», 1937, реж. Михаил Ромм – СССР, 1 ч. 48 м.
13. «Жди меня», 1943, реж. Александр Столпер, Борис Иванов – СССР, 1 ч. 30 м.
14. «В бой идут одни старики», 1974, реж. Леонид Быков – СССР, 1 ч. 32 м.
15. «Земля», 1930, реж. Александр Довженко – СССР, 1 ч. 24 м.
16. «Калина красная», 1974, реж. Василий Шукшин – СССР, 1 ч. 50 м.
17. «Иваново детство», 1962, реж. Андрей Тарковский – СССР, 1 ч. 37 м.
18. «Жертвоприношение», 1986, реж. Андрей Тарковский – СССР, 4 ч. 6 м.

1. Пазолини П. П. Поэтическое кино //Строение фильма. – М.: Радуга, 1984. – С. 45. [↑](#footnote-ref-1)
2. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с французского И.И.

   Челышевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 132. [↑](#footnote-ref-2)
3. Коткин, С. «Говорить по-большевистски» / S. Kotkin // Американская русистика: Вехи историографии последних лет. Советский период: Антология / сост. М. Дэвид-Фокс. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – С. 250 [↑](#footnote-ref-3)
4. Климочкина, А. Бытовая культура советских горожан в 1930-е гг // Вестник СамГУ, 2006. - №10-1. – С.92. [↑](#footnote-ref-4)
5. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с французского И.И.

   Челышевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 130. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. – С.127. [↑](#footnote-ref-6)
7. Быков Д. Один // Сайт: Эхо Москвы. URL: http://echo.msk.ru/programs/odin/1652598-echo/ (дата обращения: 23.04.2017). [↑](#footnote-ref-7)
8. Добротворский С. Кинематограф и его двойник // URL: http://seance.ru/n/15/plennik-i-voyna/ego-dvojnik/ (дата обращения: 26.04.2017). [↑](#footnote-ref-8)
9. Оксана Б. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С.103. [↑](#footnote-ref-9)
10. Пчелинцева М. Формы выражения комической рефлексии русских писателей-эмигрантов // Известия ВГПУ, 2011. - №10. – С.53. [↑](#footnote-ref-10)
11. Дашкова Т. Телесность--идеология--кинематограф: визуальный канон и советская повседневность. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С.138. [↑](#footnote-ref-11)
12. Кайатос А. Говорящие в беззвучии: скорее молчаливы, чем немы советский театр глухих и пантомима после Сталина //Журнал исследований социальной политики. – 2012. – Т. 10. – №. 2. – С.214. [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же. – С.214. [↑](#footnote-ref-13)
14. Добротворский С. Кинематограф и его двойник // URL: http://seance.ru/n/15/plennik-i-voyna/ego-dvojnik/ (дата обращения: 27.04.2017). [↑](#footnote-ref-14)
15. Фомин С. Затянувшаяся «агония» // Сайт: Русский вестник. URL: http://www.rv.ru/content.php3?id=1402 (дата обращения: 27.04.2017). [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: Киноведческие записки, 1993. – С.4. [↑](#footnote-ref-17)
18. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство // URL: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/Los\_PrSimv/intro.php (дата обращения: 29.04.2017). [↑](#footnote-ref-18)
19. Шкловский В. Искусство как прием // URL: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html (дата обращения: 27.04.2017). [↑](#footnote-ref-19)
20. Шкловский В. Литература вне «сюжета» // URL: http://www.opojaz.ru/shklovsky/vne\_sujeta.html (дата обращения: 28.04.2017). [↑](#footnote-ref-20)
21. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики //М.: Художественная литература, 1975 – С.45. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же. – С. 47. [↑](#footnote-ref-22)
23. Разлогов К. Э., Ямпольский М. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана//Сборник статей. – М.: Радуга, 1984. – С.251. [↑](#footnote-ref-23)
24. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики //М.: Художественная литература, 1975 – С.48. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: Киноведческие записки, 1993. – С.4 [↑](#footnote-ref-25)
26. Ямпольский М. Язык–тело–случай: кинематограф и поиски смысла. - М.: НЛО, 2004. – С.233. [↑](#footnote-ref-26)
27. Гегель Г. Лекции по философии религии // URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000440/st003.shtml (дата обращения: 30.04.2017). [↑](#footnote-ref-27)
28. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М: Жуковский, 2003. – С.327. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. – С.323. [↑](#footnote-ref-29)
30. Лотман М. Избранные статьи в трех томах. Статьи по истории русской культуры. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки - Таллинн: Александра, 1993. – С.189. [↑](#footnote-ref-30)
31. Фомин С. Затянувшаяся «агония» // Сайт: Русский вестник. URL: http://www.rv.ru/content.php3?id=1402 (дата обращения: 1.05.2017). [↑](#footnote-ref-31)
32. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм - Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство ACT», 2000. – С.471. [↑](#footnote-ref-32)
33. Аристотель П. Сочинения: В 4-х т. Т. 4./Пер. с древнегреч.; Общ. ред. АИ Доватура //М.: Мысль, 1983. – С.646. [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же. – С.651. [↑](#footnote-ref-34)
35. Сапрыкина М. Искусство жеста – ожившая поэзия // Культура народов Причерноморья. — Киев: Точка зрения, 2009. — № 163. — С. 129. [↑](#footnote-ref-35)
36. Аристотель П. Сочинения: В 4-х т. Т. 4./Пер. с древнегреч.; Общ. ред. АИ Доватура // М.: Мысль, 1983. - С.653. [↑](#footnote-ref-36)
37. Тарковский А. Уроки режиссуры //М.: ВИППК, 1992. – С. 7. [↑](#footnote-ref-37)
38. Там же. – С.4. [↑](#footnote-ref-38)
39. Элем Климов – интервью. // Сайт: Чтобы помнили. URL: http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=682 (дата обращения: 3.05.2017). [↑](#footnote-ref-39)
40. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство //М.: Refl-book, 1996. – С. 132. [↑](#footnote-ref-40)
41. Паперный В. Культура Два // URL: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/papern/01.php (дата обращения: 2.05.2017). [↑](#footnote-ref-41)
42. Антонова Е. О символизации жилища //Текст. Контекст. Подтекст. Сборник статей в честь МН Погребовой. - М.: Институт востоковедения РАН, 2013. – С. 49. [↑](#footnote-ref-42)
43. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. – М.: Вагриус, 2004. – С.74. [↑](#footnote-ref-43)
44. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. Составление, пер. с франц. и послесловие Сергея Зенкина. – М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. – С.34. [↑](#footnote-ref-44)
45. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц //М.–СПб.: Симпозиум. – 2000. – С.193. [↑](#footnote-ref-45)