

А. В. Корчинский

ПИСАТЕЛЬ В КИНО: О ЧЕМ РАЗМЫШЛЯЕТ КИНЕМАТОГРАФ, РАЗМЫШЛЯЯ О ЛИТЕРАТУРЕ?

Писатель – излюбленный герой кинематографа на протяжении всей истории последнего. Литераторы появляются в фильмах гораздо чаще, чем, скажем, музыканты или художники. Более того, о них снимается больше кинокартин, чем о режиссерах, актерах и других профессионалах кинематографического цеха. Составление соответствующей статистики могло бы стать отдельной интересной задачей, но сейчас я ограничусь лишь ссылкой на интуитивную очевидность такого положения дел. Впрочем, любопытным подтверждением этой интуиции служат данные русской Википедии, где на специальных страницах типа «Фильмы о писателях» приводится 196 наименований игровых картин о писателях (вымышленных и реальных), что даже без учета количества документальных (биографических и не только) существенно превышает количество фильмов о художниках (33), музыкантах (60) и композиторах (12). Численность фильмов о кино съемках равна 71, о режиссерах – 12, об актерах – 49.

Вне зависимости от того, насколько корректны эти цифры в качестве аргумента о преобладании интереса кино к писательской профессии по сравнению с другими творческими профессиями, они говорят о его беспрецедентном внимании к писателю как персонажу. Думается, этот интерес связан не только с высокой общественной значимостью фигуры писателя в XX веке – веке кинематографа. Значимость эта, несомненно, велика, как в интеллектуальной культуре и авторском кино, так и в массовой культуре, например, в киноиндустрии Голливуда. Но в чем именно заключается специфический интерес кинематографа к литературному труду? Какие стороны и проблемы писательства находят отражение в киноповествовании?

Чтобы обрести какую-то первоначальную ясность, мне бы хотелось классифицировать подходы кинематографистов к столь интересующему их типу персонажа.

Самая простая классификация, которая сразу напрашивается, нужна для того, чтобы различить фикциональные киноповествования о вымышленных писателях и

биографические фильмы о реальных фигурах истории литературы. Это различие очевидно, на нем я останавливаться не буду.

А вот в рамках первой из упомянутых групп, в которую входят киноленты о вымышленных писателях, можно выделить несколько подгрупп.

1. Фильмы, поставленные по произведениям, которые сами по себе посвящены судьбе писателя. Таковы, например, многие фильмы по Генри Миллеру, Чарльзу Буковски, Уильяму Берроузу. Среди них известные работы Йенса Йоргена Торсена и Клода Шаброля («Тихие дни в Клиши» соответственно 1970 и 1990 годов), Марко Феррери («История обыкновенного безумия»), Дэвида Кроненберга («Обед нагишом»). Сюда же можно отнести многочисленные киноинтерпретации «Мастера и Маргариты», фильм Фассбиндера по роману Набокова «Отчаяние» и многое другое.

2. Картины, снятые по оригинальным киносценариям или произведениям, ставшим известными благодаря экранизации. Таковы некоторые фильмы Вуди Аллена, «Ностальгия» Тарковского, «Третий человек» Орсона Уэллса и многие другие картины.

3. Фильмы, поставленные по литературным произведениям, в сюжете которых отсутствовала фигура писателя и она вводится в фильм по инициативе сценариста и режиссера. Например, известная советская экранизация «Мертвых душ» Михаила Швейцера (1984). Сюда же относится и «Сталкер» Тарковского.

4. Дополнительно можно выделить также переходные формы между байопиком, экранизацией и оригинальным фикциональным сценарием. Идеальный пример – фильм Стивена Долдри «Часы» по одноименному роману Майкла Киннингема, отчасти основанный на биографии Вирджинии Вулф. Но в фильме история реальной писательницы помещается в один ряд с двумя вымышленными историями – женщин, косвенно связанных с произведениями Вулф. В результате выстраивается художественный параллелизм между историческими и фикциональными персонажами, объединенными судьбой женщины в литературе и за ее пределами.

Вторая простая классификация – по способу представления фигуры писателя на разных уровнях персонажной системы фильма.

1. Писатель – повествователь. Эта функция чаще всего реализуется в форме закадрового текста, но так называемый голос «автора» в кино отнюдь не всегда принадлежит писателю. При этом можно различить два типа субъектности такого повествователя:

а) повествователь – «образ автора» (упомянутые «Мертвые души» Швейцера, «В поисках капитана Гранта» Станислава Говорухина);

б) повествователь – изображенный наблюдатель событий («Призрак» Романа Поланского).

2. Писатель – рассказчик («Конец романа» Нила Джордана, «Искупление» Джо Райта). Главное отличие от предыдущей категории состоит в том, что в этом случае писатель, рассказывающий историю, не является единственным источником информации об изображенном мире.

3. Писатель – герой. В эту категорию входит подавляющее большинство фильмов о писателях. Примеры: «Мизери» Роба Райнера, «Сияние» Стенли Кубрика.

Далее меня будут интересовать вторая и третья категории, когда писатель фигурирует на экране и участвует в ходе событий фильма, так как это примеры прямого тематического интереса к литературному труду, а не только формы эстетического взаимодействия фильма и литературы как различных искусств.

Исходя из этого ограничения, я хочу предложить еще одну классификацию, а именно – классификацию по различным аспектам образа писателя, находящимся в сюжетном фокусе кинокартины.

1. «Литературная карьера». В этой категории фильмов писатель предстает в своей профессиональной ипостаси. Сюжетообразующими становятся мотивы писательских удач и неудач, творческие планы и их реализация. Акцент делается на творческой биографии, а не на содержании текстов. Примеры: «Снега Килиманджаро» (Генри Кинг), «Разбирая Гарри» (Вуди Аллен), «Генри Фул» (Хэл Хартли), «Мать» (Альберт Брукс), те же «Сияние» и «Мизери».

2. «Становление личности». Здесь предметом биографического повествования о судьбе писателя становится экзистенциальный, а не (только) карьерный аспект. Примеры: «Сладкая жизнь» Феллини, «Тема» Глеба Панфилова, отчасти «Я шагаю по Москве» Данелии, «Ностальгия» Тарковского, «Кое-что еще» Вуди Аллена, «Искупление» Джо Райта (по роману Й. Макьюена).

3. «Творческий процесс». В фильмах этого ряда акцент ставится на творческих, а не только жизненных и деловых аспектах писательства. Примерами могут быть «Пули над Бродвеем» и «Полночь в Париже» Вуди Аллена или упомянутый «Конец романа» Джордана.

4. «Литературный вымысел»: художественный мир литературного текста переплетается с художественным миром фильма, который по отношению к литературной фикции является «объективной реальностью»; писатель здесь играет роль проводника между фантастическим и реальным порядками фикционального мира фильма. Примеры: «Тайное окно» Дэвида Кэппа, «Основной инстинкт» Пола Верховена, «Бассейн» Франсуа Озона, «Роковое число 23» Джоела Шумахера.

5. «Исследование мира»: писатель становится свидетелем событий или ведет расследование, при этом именно мотив писательства является движущей силой «поискового» сюжета. Примеры: «Третий человек» Орсона Уэллс, «Призрак» Поланского, отчасти – «Ностальгия» Тарковского, некоторые детективные фильмы, например, сериал «Она написала убийство».

6. «Философское осмысление». В этом случае писатель по большей части предстает как резонер, носитель рефлексивной сюжетной функции, нередко – обладатель крайне скептического взгляда на мир. Примеры: «История обыкновенного безумия» Феррери, «Пьянь» Барбетта Шрёдера, «Тропик рака» Джозефа Стрика, «Обед нагишом» Кроненберга, «Сталкер» Тарковского, «Гадкие лебеди» Константина Лопушанского.

7. «Писатель как человек»: мотив писательства является косвенной характеристикой героя, которая лишь частично связана с историей его жизни, рассматриваемой под иным углом зрения. Этот тип фильмов отличается от второй выделенной нами категории тем, что здесь жизненные коллизии практически никак не связаны с творчеством или эволюцией писателя как писателя¹. Примеры: «Потерянный уикенд» Билли Уайлдера, «Невинные с грязными руками» Шаброля, «Бассейн» Жака Дере, «Горькая луна» Романа Поланского, «Четвертый мужчина» Пола Верховена, «1408» Микаэля Хофстрема.

Одни из этих аспектов тесно связаны с другими, и для углубления понимания их можно объединить по смыслу.

1. В случае, когда фильм строится вокруг литературной карьеры писателя или его мировоззрения, которое определяет построение художественного мира самого фильма, мы имеем дело с писательством как предметом изображения в фильме (первая, пятая и шестая категории).

2. Второй случай, когда писательство является не столько темой, сколько ключевым конструктивным мотивом сюжета картины, представлен фильмами, где имеет место фикциональная игра между сюжетом литературным и сюжетом кинематографическим, а также фильмами, в сюжетном фокусе которых находится творческий процесс – создание литературного произведения (третья и четвертая категории).

3. Третий случай, когда кинематографистам интересен писатель как человек, его экзистенциальные и психологические проблемы, его личность в жизни, а не в литературе. В этом случае мы имеем дело с писательством как косвенным сюжетным мотивом (вторая и седьмая категории).

Ясно, что реально многие фильмы нелегко поместить в какую-то одну рубрику, однако, типология имеет смысл в свете анализа различных аспектов репрезентации писателя в кино.

Например, фильм Нила Джордана «Конец романа», снятый по мотивам одноименной повести Грэма Грина, попадает сразу в три рубрики. Обрамление фильма составляет процесс работы писателя Морриса Бендрикса над книгой, которую он называет «Дневник ненависти». Дневник адресован Богу, которому писатель выдвигает ряд претензий. В финале фильма Бендрикс меняет свое отношение к Богу и, соответственно, замысел создаваемого им произведения. Кроме того, сочинения Бендрикса обсуждаются героями и отчасти вовлекаются в сюжет фильма. Например,

Сара, возлюбленная писателя, вспоминает, что в его книге герой в ресторане заказывает для героини блюдо с луком, она говорит, что ее муж не переносит запаха лука, на что герой отвечает, что он как раз и не желает, чтобы она возвращалась к мужу. При этом Бендрикс и Сара сами едят жареный лук, а после того, как муж Сары замечает, что от нее пахнет луком, это становится знаком тайной любви Бендрикса и Сары. Таким образом, сюжет книги Бендрикса взаимодействует с сюжетом фильма, фикциональное и реальное отчасти совмещаются.

Но самое главное, что писатель в фильме – носитель определенного типа сознания. Он – скептик и до самого конца противится вере в чудо, которой живет его возлюбленная. Его неверие при этом поддерживается на сюжетном уровне фильма: когда герой оказывается на пороге гибели, Сара молится за него и дает обет больше не встречаться с ним, если Бог позволит ему выжить. Однако в фильме Бендрикс возвращается к жизни раньше, чем Сара успевает произнести этот обет, который, таким образом, не имеет отношения к выживанию героя. Когда же Сара этот обет нарушает, мы узнаем, что она сама смертельно больна. Это, с одной стороны, прочитывается как наказание за нарушенный договор с Богом, однако, сюжет снова дает опровержение религиозной интерпретации: дело в том, что Сара заболевает и проходит обследование раньше, чем нарушает обет и узнает о своей болезни. Единственный эпизод, который заставляет Бендрикса поверить в чудо, это чудесное исцеление мальчика от дефекта кожи на лице, о котором также молила Бога Сара.

Этот краткий пример позволит мне перейти к чуть более подробному рассмотрению образу писателя в фильмах Андрея Тарковского, в которых он представлен также достаточно сложно и многосторонне.

Тема творчества у Тарковского – центральная. Ей посвящены четыре главных фильма режиссера – «Страсти по Андрею», «Зеркало», «Сталкер» и «Ностальгия». Герой одного из них – художник; двух других – писатель. Писателем является и герой последнего фильма Тарковского «Жертвоприношение», но в нем мотив писательского труда является скорее фоновым, не определяющим для сюжета. Герой «Зеркала» назван в сценарии просто Автором, который может быть понят и как Художник вообще, и как режиссер, то есть автор того произведения, которое мы видим на экране.

Однако очевидно, что писатель для Тарковского – фигура центральная. В трех его фильмах фигурируют имя и тексты его отца – Арсения Тарковского: в «Зеркале» они звучат в авторском исполнении, в «Сталкере» стихотворение «Вот и лето прошло...» приписывается брату Дикобраза, в «Ностальгии» Эуджениа читает переводы стихов Тарковского-старшего на итальянский язык.

В «Зеркале», как уже сказано, мы видим не собственно писателя, но и там, наряду с живописью, музыкой и танцем, литературное начало доминирует: отец Автора – поэт, мать работает в типографии, в ходе фильма обсуждается русская

литературная классика, герои читают Пушкина, мать Игната выходит замуж за писателя. То есть даже если фигура Автора определяется широко, то в первую очередь через принадлежность литературе.

Этот «литературоцентризм» Тарковского связан с тем, что литература и писатель воплощают для него не просто одно из искусств, но искусство высшего порядка. С ней в этом отношении может поспорить только универсализм кино – сверхискусства, в которое литература входит как одна из составляющих.

Поэтому писательские образы у него чрезвычайно значимы, но позиции этих писателей спорны и ограничены в свете эстетического идеала режиссера.

Если вернуться к нашей классификации, то писатель в «Сталкере», прежде всего, выполняет философскую функцию. Также в фильме присутствуют мотивы, связанные с писательской карьерой. Вряд ли можно говорить о том, что Писатель переживает какое-то личностное становление и трансформацию. Скорее он – носитель философского кредо, идеологической позиции, вступающей в диалог с позициями других героев фильма – Профессора и Сталкера.

В «Ностальгии», помимо того, что писатель Горчаков занимается философским и экзистенциальным поиском, он выполняет роль исследователя и свидетеля. Горчаков не просто работает над историческим материалом – биографией крепостного композитора Сосновского, но глубоко проживает его опыт жизни в Италии, опыт ностальгии и соотносит его со своим собственным. Кроме того, он пытается понять действия местного философа-эксцентрика Доменико, который запирает свою семью на несколько лет в доме, чтобы спасти ее от мира, погрязшего во грехе, а впоследствии совершает публичное самосожжение. Знакомство с Доменико и его радикальной религиозной философией полностью меняет героя. Впрочем, «Ностальгия» требует особого большого анализа в намеченном ключе, поэтому далее я остановлюсь только на «Сталкере».

Образ писателя в этом фильме во многом отсылает к западному кинематографу 1950–60-х годов.

С одной стороны, в нем присутствуют черты устойчивых кинообразов Голливуда: некогда успешный писатель, ищущий новых впечатлений для творчества, попутно переживающий экзистенциальный кризис, который мыслится потенциальным источником вдохновения. Непременными атрибутами такого писателя в американских фильмах являются сигареты и алкоголь. В «Сталкере» карьерный успех Писателя подчеркнут тем, что его спутницей является эффектная женщина на модном автомобиле в начале фильма («поклонницы гроздьями на шею вешаются», как иронически замечает Профессор). Сам по себе этот образ во многом сформирован не только литературным бытом США середины века, но и кинематографическими воплощениями двух важнейших литературных традиций – «потерянного поколения» и битников. От первых – подчеркнутая маскулинность образа писателя (в «Сталкере» пистолет Писателя – своеобразная отсылка к

гангстерскому кино и жанру «нуар»), его интерес к журналистским сюжетам (впрочем, о хемингуэевских культа мужества и тяге к экстремальным ситуациям в случае с героем Солоницына говорить не приходится). От битников – вредные привычки, жизнь «на износ», характерный скептицизм, временами доходящий до цинизма. Причем у Тарковского подчеркивается именно экзотически-западное происхождение фигуры Писателя (машина, виски, одежда, оружие), что, по-видимому, связано с вестернизированным колоритом повести Стругацких.

С другой стороны, образ напрямую связан с русской литературной традицией, в частности, с ее религиозно-философскими поисками. Зона и Комната в «Сталкере» – феномены сверхъестественные. И Писатель соединяет в себе два способа отношения к сверхъестественному, два дискурса – религиозный и светский, соединяя таким образом позиции Сталкера, носителя религиозного миропонимания в чистом виде, и Профессора, гуманистически мыслящего ученого, согласно канонам научной фантастики, задумывающегося о границах познания и – главное – о перспективе глобальной катастрофы.

Любопытно и важно, что именно с Писателем происходят «чудеса» Зоны: его предостерегает Голос и он выживает в Мясорубке. И несмотря на то, что Тарковский в целом избегает прямых указаний на божественную природу Зоны, в фильме есть косвенные свидетельства этого. Сталкер, как известно, воспринимает Зону и Комнату как место божественного присутствия. Он говорит о «вере» и «надежде», читает фрагменты из Евангелия, а голосом его жены озвучивается выдержка из Апокалипсиса. Писатель, в отличие от Профессора, оказывается восприимчив к этому религиозному дискурсу, хотя и в крайне критическом ключе [Болдырев, 2002, с. 328]. Он, таким образом, воплощает важнейший духовный конфликт современного интеллектуала, который Тарковский считает чрезвычайно сложным и актуальным. Это конфликт между разумом и верой, рациональным и иррациональным [Евлампиев, 2012, с. 288–300] и, как я попытаюсь показать, между двумя концепциями творчества.

«Сталкер» – это фильм о проблеме желания (см. [Туровская, 1991, с. 125–141]). Если «Солярис» и «Зеркало» – это медитации о прошлом, о совершенных ранее поступках – о грехе и вине, то «Сталкер» – о возможных, потенциальных грехе и вине, то есть о желании. Можно вспомнить стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...», которое читает Мартышка в конце фильма:

Но есть сильнее очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.

Писатель говорит о желании на современном гуманитарном языке – языке фрейдовского психоанализа: «Мое сознание хочет победы вегетарианства во всем мире, а подсознание изнывает по куску сочного мяса». Он разгадывает смысл того, что случилось с Дикобразом: тот шел в Зону «брата вымалывать, а получил кучу денег». Он выдвигает гипотезу о том, что Комната исполняет не сознательные, а бессознательные (а не просто заветные, сокровенные) желания (подробнее см. в [Жижек, 2014, с. 333–413]).

Конфликт между верой и знанием, религиозной и светской культурой замыкается именно на проблеме желания. Тарковский различает желание двух типов: желание возможного (власти, денег, творческого вдохновения, куска сочного мяса) и желание невозможного – чуда (воскресения человека, исцеления девочки-мутанта).

Желание возможного – это желание «от лукавого», оно – накопитель негативного в человеке, так как даже будучи осуществленным, настоящее желание – в строгом соответствии с психоаналитическим учением – никогда не может быть удовлетворено до конца. А следовательно, в человеке растет неудовлетворенность, зависть, озлобленность. Не случайно, опять-таки пользуясь фрейдистским словарем, Профессор говорит Писателю: «Оставьте свои комплексы при себе».

Желание невозможного, напротив, подразумевает понимание ограниченности человеческих возможностей и наличие истины и силы за пределами человеческого мира. Желая невозможного, человек уповает на Бога, который способен творить невозможное.

Первый сценарий связан с научной картиной мира (и научно-фантастическим истолкованием феномена Зоны), второй – с религиозной. Первый – прогрессистский, когда будущее зависит от человека, второй – апокалиптический, когда от человека оно более не зависит.

Писатель и особенно Профессор – представители светской гуманистической культуры, все еще исполненной веры в человеческий потенциал (прогресс). Писатель потому отказывается войти в комнату, что на деле не верит в сверхъестественную природу вдохновения. Для него реально только желание возможного, даже если это возможное оказывается не в силах человека.

Он формулирует замечательный парадокс: «Положим, войду я в эту Комнату и вернусь в наш Богом забытый город гением. Но ведь человек пишет потому, что мучается, сомневается. Ему все время надо доказывать себе и окружающим, что он чего-нибудь да стоит. А если я буду знать наверняка, что я гений, зачем мне писать тогда? Какого рожна?..» Природа творчества здесь поставлена в прямую связь с желанием признания. Это желание движет человеком в достижении им творческих успехов, которые зависят только от него самого. Это, таким образом, предельно антиспиритуалистская концепция творчества. Даже вполне светская по своей сути кантианско-романтическая теория,

когда гений (то есть сверхъестественная способность творить то, чего не могут другие) был условием творчества, здесь парадоксально переворачивается: наличие гения блокирует творческое начало. Человек, согласно Писателю, творит не от избытка, а от нехватки, от дефицита. В итоге творение – не утверждение и созидание, а – выражаясь словами Гегеля – «работа негативного». Именно поэтому в словах Писателя сталкиваются два противоположных тезиса: «человечество существует, чтобы создавать произведения искусства» и, с другой стороны, «писать вообще не стоит».

Напротив, желание невозможного подразумевает веру в то, что желаемое, даже являясь невозможным, может немедленно осуществиться. В таком творении нет нехватки и негативности, так как нет промежутка между мыслью и действием, нет состояния потенциальности. Солярис в одноименном фильме и Комната в «Сталкере» олицетворяют именно такую концепцию творчества – чистой креации. Она подразумевает не-возможное в том смысле, что в творческом акте пропускается этап возможности, осуществляется скачок через потенциальное: творческая воля опуская стадию возможного, творит не-возможное, то есть действительное. Такова Мартышка, движущая стакан: ее мысль непосредственно реализуется в действии.

Ясно, что, поняв разницу между этими двумя концепциями креативности, Писатель не может отправиться в Комнату. Концепция творчества, основанная на нехватке и негативности, не может выдержать столкновения с творческим началом как таковым, в котором нет разницы между актом воления и актом творения. Я не буду обсуждать природу этого типа творчества, Тарковский и сам уходит от прямого разговора о нем. Но ясно, что речь идет о религиозном источке художественного и жизненного творения. Есть ли это божественная креация в христианском понимании или сверхъестественный дар в более широком смысле, остается тайной.

Так или иначе, Тарковский ставит проблему природы творчества как такового. И фигура писателя в этой перспективе режиссеру необходима как фигура универсальной творческой рефлексии.

Возможно, это – одно из объяснений, почему, собственно, кинематограф обращается к литературному труду как опыту творчества вообще. Литература, пожалуй, наиболее рефлексивное искусство. И возможно, размышляя о писателе и литературе, кино на самом деле размышляет о самом себе.

Таким образом, если не считать такие редкие вещи, как «Восемь с половиной» Феллини, метакино [Аронсон, 2003, с. 4] создается во многом именно с опорой на литературный опыт.

Примечания

1. Подобная постановка вопроса даже специально обыгрывается в названии – впрочем, документального – фильма Ильи Белова об Иосифе Бродском – «Бродский не поэт» (в смысле: «Бродский как человек»).

Библиография

Аронсон, О. Метакино. – Москва : Ад Маргинем, 2003. – 264 с.

Болдырев, Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. – Челябинск : Урал ЛТД, 2002. – 381 с.

Жижек, С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. Сборник эссе. – Екатеринбург : Гонзо, 2014. – 480 с.

Евлампиев, И. Художественная философия Андрея Тарковского / 2-е изд., переработ. и доп. – Уфа : ARC, 2012. – 471 с.

Туровская, М. 7½ или фильмы Андрея Тарковского. – Москва : Искусство, 1991. – 255 с.