

Анна Меньщикова

Кинематографическая проекция Ахматовского текста (фильм Д. Томашпольского «Луна в зените»)

На первый взгляд кажется, что современный медиационизм¹, безусловно, сфокусирован на фигуре автора. Это доказывает ряд фильмов, вышедших в России за последние десять лет. Внимание режиссеров привлекли образы А. Пушкина, С. Есенина, В. Высоцкого, И. Бродского, Л. Толстого, А. Ахматовой. Однако при более внимательном рассмотрении становится очевидным, что литературоведение и кинематограф преследуют в своем пристальном внимании к фигуре автора различные цели. Обращение к фигуре творца в литературоведении углубляет исследование. История литературы нередко представляется как череда фамилий, за которыми стоит особая традиция и уникальный художественный мир. Современный кинематограф не столь однозначен в целях обращения к образам поэтов и писателей. Отчетливо видны, по крайней мере, две тенденции:

1) Современный кинематограф избирает знаковые, мифологизированные образы и стремится к их деконструкции. Развенчание мифа не всегда означает низвержение или опошление, но практически всегда — приближение образа гения к образу обычного, земного человека с его потребностями и

© TSQ № 44. Spring 2013. © Anna Men'shchikova, 2013.

¹ Об этом понятии, см., напр.: И. В. Кондаков «От литературоцентризма — к медиационизму» // http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=566. Если ориентироваться на другую работу того же автора («По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX—XXI вв.)» // Вопросы литературы, 2008, 5), то точнее было бы говорить о современной (центрированной на аудиовизуальность и мультимедийной) медиальности, в отличие, скажем, от медиальности литературоцентрической.

слабостями. Массового зрителя, чаще всего не знакомого ни с философией автора, ни с его художественным миром, не интересуют эти стороны жизни творца. Такое отношение к образу автора оказывается выгодным, на него есть спрос. В этом отношении кинематограф, скорее, сближается с публицистикой, разработавшей серию книг «Без глянца» и «Анти», в которых величайшие авторы русской литературы, действительно, предстают «без глянца». Такие фильмы (и книги) становятся сенсацией для массового зрителя (читателя), они идут во всех кинотеатрах и окупаются (продаются во всех магазинах и быстро раскупаются). В этом ключе кинематограф не избирателен: не принципиален выбор образов именно поэтов или писателей. Героем такого фильма может стать любой яркий образ, который предоставляет почву для переосмысления в определенном ключе. Интересна сама мифологизированная, идеальная фигура, а не род занятий личности.

2) На фоне коммерческого интереса к знаковым фигурам создаются фильмы, требующие от зрителя специальной подготовки, поскольку образы авторов неотделимы от творчества, а сама картина представляет собой не деконструкцию, а лишь интерпретацию (как правило, весьма искусную) жизни творца сквозь призму творчества и истории. Эти фильмы практически не идут в кино и, конечно же, не являются прибыльными, однако только в отношении них можно говорить о традиционном, близком литературоведению взгляду на автора. Как следствие, интерес к таким фильмам возникает, прежде всего, у специалистов-гуманитариев, способных оценить качество интерпретации.

Образ А. Ахматовой на очередной волне интереса к личности и творчеству поэта, пришедшейся на рубеж XX и XXI вв., испытал на себе обе тенденции. Фигура А. Ахматовой оказалась в значительной мере мифологизированной, а, следовательно, провоцирующей на переосмысление и, в некотором роде, на попытку разоблачения идеального образа.

Работы последних лет касаются не только поэтического наследия Ахматовой, но и ее мифотворчества и образа, поддерживаемого в многочисленных мемуарах о поэте. Наиболее

острой в этом случае является проблема отношения к ахматовскому мифу: некоторые факты рецепции оказываются внутри пространства мифа (что соотносится с волей поэта), другие — стремятся выйти за его пределы и разъять биографию и творчество². В частности, А. Ахматовой посвящены две книги из серии «Анти», упоминавшейся выше.

Фильм «Луна в зените» Д. Томашпольского, вышедший в 2007 году, напротив, может служить примером интерпретации жизни и творчества автора в русле второй тенденции: одобренный ахматоведами, он не вызвал отклика у широких масс. Режиссер, безусловно, относится к мифотворчеству и поэтическому наследию как к монолитному, единому тексту, включая не только ахматовский, но и околоахматовский текст: мемуары и агентурные донесения, связанные с семьей поэта. Кинематографическое воплощение ахматовского текста кажется продуктивным, поскольку соотносится с мироощущением поэта. Анатолий Найман в «Рассказах об Анне Ахматовой» пишет: «...чувство сценичности происходящего было свойственно ей в высшей степени»³.

Единый художественный текст, который мог бы послужить основой фильма, отсутствует, поэтому интерпретация ахматовского текста происходит, в первую очередь, на уровне подбора и компоновки разнородного материала. Канвой сценария служит сожженная драма «Энума Элиш. Пролог или Сон во сне», музыкальная «нить» фильма — Чакона Баха, «звучащая» сквозь все поздние варианты «Поэмы без героя», следы которой также нетрудно найти в фильме.

Ахматовский текст явлен в фильме несколькими способами. Во-первых, текст стихов или частей автобиографической

² А. К Жолковский. «Анна Ахматова — 50 лет спустя» // Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / Отв. Ред. Л. Г. Панова. М.: РГГУ, 2005. — Т. Катаева. Анти-Ахматова. М.: ЕвроИНФО, 2007. — Тамара Катаева. Отмена рабства: Анти-Ахматова—2. М.: Астрель: АСТ, 2011. — С. А. Коваленко. Анна Ахматова / Под общ. ред. А. Н. Николюкина; вступ. ст. Л. С. Калюжной. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2009. — А. Найман «ААА через тридцать три года» // Рассказы об Анне Ахматовой. М.: АСТ: Зебра Е, 2008.

³ А. Найман. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: АСТ: Зебра Е, 2008. С. 38.

прозы звучит за кадром. В семантически сильной позиции, в финале, параллельно с документальными кадрами с похорон Ахматовой в Комарове звучит Пятая элегия («Меня как реку суровая эпоха повернула...»). Встречается также однозначное указание на названия произведений. Во-вторых, в фильме воплощены образы и сюжеты, связанные не столько с конкретным текстом, сколько с лейтмотивами, ключевыми символами художественного мира Ахматовой и мировосприятием поэта. Тонкость их функционирования в фильме достигается благодаря специфическим средствам кинематографа.

Кажется, что наибольший интерес представляет именно глубинный уровень, как менее очевидный, требующий компетентности воспринимающего и воссозданный исключительно на языке кино. В отличие от текстов, звучащих за кадром, этот уровень реализации ахматовского текста не обладает законченностью: нет конечного числа привлеченных текстов, поскольку эти символы и образы растворены в творчестве (и мифотворчестве).

Целесообразным кажется остановиться на нескольких ключевых для ахматовского текста моментах, наиболее явно выраженных в фильме.

Мотив памяти и воспоминания, отношение ко времени и пространству реализуется на вербальном и невербальном уровне, возникая в самом начале, в эпиграфе, предваряющем фильм: «Времена — прошедшее настоящее и будущее — объединены». Сложность категории времени, на которую указывала Ахматова, реализована в фильме путем постоянных переходов к иным измерениям: через подобие смерти в линейном, «реальном времени» — последних годах жизни Ахматовой. Фильм, состоящий из отдельных сцен жизни поэта, построен на характерном для ее поэтического мира наложении временных пластов, смещении, нарушении в ходе времени. В качестве скреп между разобщенными во времени и пространстве фрагментами выступают сон, приступ, во время которого героиня находится без сознания, и даже установка «не дышите» — на приеме в больнице (временное отсутствие дыхания как иллюзия смерти).

Прошлое, существующее в воспоминаниях, в художественном мире Ахматовой соотносится с подвалом, погребом, сундуком и т. д. В фильме визуализируются метафоры: память явлена в виде лестниц и лестничных пролетов, уходящих вниз (эффект усиливается направлением взгляда: сверху — вниз). Лестницы многократно появляются в фильме: героиня оказывается на дне воспоминаний, лежащей на самой нижней площадке, освещенная лунным светом после лунатической прогулки по больничному коридору и/или после встречи с Гумилевым.

Идея единства всех временных пластов позволяет режиссеру воссоздать еще один, характерный для поэтического мира поздней Ахматовой эффект — эффект вневременности лирического героя, а также миф о пророческом слове поэта: «Разве мы все не знали заранее?» (из вневременного диалога с Гумилевым). В фильме постоянно возникают такие формулы как «До нашей первой встречи осталось еще три года. — А до нашей последней встречи всего только год». Подобная игра со временем передана и в рассказе о рисунках Модильяни: «Их было шестнадцать, остался один, да и тот исчез после моей смерти». Еще один пример существования героев в ином измерении — эпизод чтения стихов: «Когда-нибудь, при лунном свете... — Эти строки ты напишешь позже, — Конечно, позже, а сейчас мы просто гимназисты: Дафнис и Хлоя». Диалоги, относящиеся к вербальному уровню, подкрепляются специфической последовательностью кадров: диалог Ахматовой (показанной в последние годы жизни, в исполнении С. Крючковой) и Гумилева начинается в Комарове, ночью, а в следующий момент продолжается уже солнечным днем в Царском Селе, где Ахматову 10-х годов исполняет С. Свирко.

Со спецификой пространства и времени тесно связана еще одна ведущая тема творчества и судьбы А. Ахматовой: тема призрачного существования героя, встречи и невстречи. Кажется, что режиссер берет в качестве основы строки из «Поэмы без героя»: «И во всех зеркалах отразился / Человек, что не

появился / И проникнуть в тот зал не мог»⁴. На протяжении всего фильма герои, встреча с которыми имела особое значение для Ахматовой, появляются как будто бы из одного зеркала — и уходят в другое. Таковыми были И. Берлин, Б. Анреп. В сцене встречи с Маяковским в кадре несколько секунд видна только его тень, «говорящая» с Ахматовой. Этот эффект позволяет достичь именно кинематограф.

Одной из ключевых сцен фильма кажется встреча Ахматовой и Цветаевой, которая в реальности оказалась «невстречей». Уже после гибели Цветаевой, Ахматова напишет «ответ» в цикле «Венок мертвым». В фильме же встреча происходит в ином измерении и пространстве, в чьем-то сне, в потустороннем мире. Ташкент, Чистополь и Елабуга оказываются рядом, временные пласты накладываются друг на друга: только при таких условиях возможны все встречи, обернувшиеся в «реальной жизни» невстречами. Кинематограф позволяет создать эффект наложения хронотопов: Ахматова, на самом деле спящая в ташкентской больнице, видит Цветаеву, взглядевшись в морозную тьму Чистополя. В следующем кадре поэты идут рядом, не ночью, но днем и в другом времени года. При этом звуковое сопровождение и цветовое решение кадров маркируют пространство как потустороннее, мистическое.

Тема призрачного существования героя наиболее ярко воплощена в образе Гумилева: законный муж, отец Льва Гумилева, он единственный приходит к Ахматовой на протяжении всей жизни: во сне или во время иных состояний, схожих со смертью, о которых говорилось выше. Версия Д. Томашпольского заостряет трагедию, не столь явно выраженную в ахматовском тексте: трагедию невозможности быть гениальным поэтом и любимой женщиной. Шилейко сжигает стихи Ахматовой, Пунин живет с ней и женой в одной квартире, несостоявшийся муж Гаршин в последний момент отказывается от своего предложения.

⁴ А. Ахматова. Поэма без героя / Собр соч. в 6. т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театра. М.: Эллис Лак, 1998. С. 174.

Режиссер не только визуализирует мифы (например, кинематограф позволяет передать миф о царственности: передан поворот головы, интонации, жесты, манера общения с окружающими), но и воспроизводит сам механизм конструирования мифа. В диалоге с секретарем Ахматова, «поставившая пластинку» о мифическом романе с Блоком, резко меняет тон и практически прогоняет слушателя, напоминая ему об обязанностях секретаря, когда он позволяет себе замечание: «Может быть, потому что Вы слишком часто и слишком убежденно отрицали его». Несложно догадаться, что от слушателя требовалось записать миф, а не давать оценку.

Уместность включения этой сцены для более полного отражения ахматовского текста подтверждается словами Ан. Наймана, пишущем о случае с автором неудачной статьи о поэте: «Она сказала: „Ничего, я его приглашу и кое-что положу рядом...я кладу рядом с человеком свою мысль, но незаметно. И через некоторое время он искренне убежден, что это ему самому в голову пришло“»⁵.

Исторический портрет эпохи также явлен специфическими средствами кинематографа. Ахматовский текст обрамляют кадры документальных лент, передающих колорит эпохи. Нередко они контрастируют с текстом, звучащим за кадром: юный Лев Гумилев в квартире Пуниных в присутствии университетского товарища декламирует «Мы живем, под собою не чуя страны» (после чего последует ночной арест), в это время на экране демонстрируются кадры праздничного парада с демонстрацией портретов Сталина.

Вновь действует эффект направленного взгляда, следящего, отступающего назад, за угол «будки», замирающего под открытым окном или глядящего через плечо: мотив постоянной слежки поддерживается, с одной стороны, фоновыми представлениями об эпохе, с другой стороны, закадровым текстом, вводящимся под заглавием «Из агентурных донесений», с третьей — текстами Ахматовой. В финале режиссер использует кадры документальной съемки, проводимой сотрудника-

⁵ А. Найман. Рассказы об Анне Ахматовой. С. 88.

ми НКВД во время похорон Ахматовой в Комарове: следили не только при жизни, но и после смерти.

Агенты в фильме отмечены ездой на велосипеде: на велосипеде от Пуниных уезжает университетский приятель Гумилева, на велосипеде подъезжает сосед по даче в Комарове, полувивший «совет» в ответ на свою просьбу объяснить, как следует писать стихи: «побольше стихов, поменьше третьего отделения». Даже во время потусторонней встречи Ахматовой и Цветаевой мимо спутниц проезжает велосипедист, и камера следит за его удалением, на мгновения «отворачиваясь» от поэтов. Бесшумное транспортное средство, делающее незаметным своего владельца, всякий раз оборачивается резким скрежетом тормозов, звуком захлопывающейся дверцы машины и пронзительным звонком в дверь: арестом.

В ткань фильма органично вставлен эпизод часто повторяющегося, по свидетельствам самой Ахматовой, сна, в котором приходят за Гумилевым (без уточнения: за мужем или сыном). Н. Я. Мандельштам оставила воспоминания о впечатлении, которое произвел на нее рассказанный Ахматовой сюжет: «Я расскажу про то, что А. А. называла „мой сон“ — в нем ступило время — три десятка лет ступились, слились в один комок, и нестерпимая боль за двух людей [...] получила символическое оформление»⁶.

В целом кинематограф предлагает оптимальные средства для попытки представить единый ахматовский текст: полифонизм, многомерность образов и хронотопов могут быть переданы только средствами кино. Режиссер придерживается биографической линии, однако линейность повествования ломается: и это также соответствует именно ахматовскому мироощущению.

Вместе с тем, сильная сторона «Луны в зените» оборачивается и некой его слабостью. Неподготовленный зритель зачастую не считывает скрытый, невербализованный уровень ахматовского текста. Как следствие, фильм превращается в за-

⁶ Н. Мандельштам. Из воспоминаний / Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 302.

тянутый, не всегда понятный, перенасыщенный постоянными передергиваниями пространства и образов: не считаются скрепы, о которых говорилось выше. Некоторые кадры кинохроники раскрывают смысл недосказанных Ахматовой фраз, однако они не компенсируют общего непонимания устройства ахматовского текста.

С другой стороны — попытка режиссера сделать фильм более доступным привела к появлению в тексте исчерпывающей информации, вносящей в диалоги долю неестественности. Однако проблема восприятия фильма не касается данной работы, а воплощение ахматовского текста, действительно, представляется профессиональным и привлекательным для анализа.

Кино, не упрощая исходный текст, кажется примером искусства ради искусства. Опирающийся преимущественно на позднее творчество Ахматовой, фильм сохраняет ту же таинственность, невозможность увидеть дно шкатулки. Неслучайно в финале Ахматова и Гумилев говорят о незаконченности поздних текстов: сама жизнь оказывается бесконечной, но переходящей в другие измерения и на другие планеты.