

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Кинотекст Валерия Брюсова |

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

Украина, Киев.
 Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова. Кафедра культурологии.
 Доцент, кандидат философских наук.

Ukraine, Kiev.
 National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
 The Department of cultural science. PhD in philosophy, senior lecturer.

olga-kirillova@yandex.ru


КИНОТЕКСТ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Статья посвящена кинематографическим рефлексиям творчества русского поэта-символиста В. Я. Брюсова. В статье освещены взаимоотношения Валерия Брюсова с кинематографом, воплотившиеся в 1) танатологический проект — сценарий фильма «Жизнь в смерти» в сотворчестве с режиссером Е. Бауэром и актером И. Мозжухиным (1914), 2) иммортологический проект — незавершенный цикл исторических произведений под условным названием «Кинематограф столетий», иммортологическая идея которого отразилась и в стихотворении «Мировой кинематограф» (1918). Три экранные интерпретации единственного экранизированного произведения В. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины» в ключе ретро-кич-мелодрамы («Захочу — полюблю», 1990, реж. В. Панин), мистического декадентского кино с элементами эротики и хоррор-фильма («Жажда страсти», 1991, реж. А. Харитонов) и социальной драмы из жизни предреволюционной России («Откровения незнакомцу», 1994, реж. Ж. Бордевиль), «брюсовская тема» в фильме-манифесте декадентского кино России «Господин оформитель» (реж. О. Тепцов) и некоторые другие кинематографические рефлексии совокупно творят единый кинотекст Валерия Брюсова, подлежащий интерпретации.

Ключевые слова: кинотекст, декадентское кино, символизм, танатология, иммортология

Kino-Text of Valerii Briusov

The article focuses on the cinematic reflections of the works of the Russian symbolist poet, Valerii Briusov. Briusov's relation to film production is exemplified by two of his cinematic projects: 1) a 'thanathological' project — a screenplay by Briusov, entitled "Life in Death", directed by E. Bauer in 1914, and starring Ivan Mozzhukhin; and 2) an 'immortological' project — an unfinished book comprised of novels and scripts, entitled "The Cinema of the Ages", the idea for which is partly discussed in Briusov's poem "The Cinema of the World" (1918). The article also discusses three screen versions of the only screened Briusov novelette, entitled "Last Pages of the Woman's Diary". The first version is a kitsch melodrama ("I Love If I Wish", 1990, dir. V. P. Panin); the second is a decadent film, which includes elements of erotic and horror films ("Passion Hunger", 1991, dir. A. Kharitonov); while the third version is a social drama depicting characters from pre-revolutionary Russia ("Confessions to a Stranger", 1994, dir. G. Bardaville). This, together with "Briusov's Theme" in "Mr. Designer" by O. Teptsov, 1989 (a manifesto of Russian decadent cinema) and other cinematic reflections create an integral film text on Briusov, which is open to interpretation.

Key words: film text, decadent film, symbolism, thanathology, immortology

Кинематограф для символиста Валерия Брюсова был иммортологическим проектом, призванным воскресить (визуализировать) прошлое и оживить память о нем в виртуальной (призрачной) образности. Киноэкран для Брюсова представляет своего рода «костром столетий», на котором «как феникс» оживает «дух народа» — эта метафора возникает в стихотворении 1918 года «Мировой кинематограф», наряду с еще одной, не менее говорящей: «В безмерном зале мировых преданий / Проходят призраки былых империй, / Как ряд картин на световом экране». Известно, что примерно в то же время Брюсов ставит своей задачей воссоздание масштабного историко-кинематографического проекта, одна из частей которого носила название «Кинематограф столетий», однако этот проект (отчасти сценарный) не был осуществлен. Воскрешающий и, при этом, систематизирующий (вернее — антологизирующий) потенциал кинематографа в восприятии Брюсова существен-

но отличает его от рецепции кино другими символистами как танатологического проекта, «царства теней» (см., например, о метафорике кино у Вяч. Иванова в статье Р. Бёрда), призраки истории для Брюсова жизненны и жизнеутверждающи.

Но при этом Брюсов внес неоценимый вклад в танатологию кино от истоков формирования этого вида искусства. О сценарных проектах Валерия Брюсова на сегодняшний день известно немного — мы располагаем информацией о единственной осуществлённой сценарной работе «Жизнь в смерти» (1914), важность которой трудно переоценить для декадентского кинематографа эпохи модерн. Считается, что именно этот фильм положил начало кинотанатологии режиссера Евгения Бауэра — ведущего мастера символистского и декадентского кино в эпоху модерн, исследователя проблемы смерти в искусстве. Известен сюжет фильма: главный герой, доктор Рене — врач по профессии, эстет по призванию, чтобы сохранить нетлен-



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Кинотекст Валерия Брюсова |

ной красоту Ирмы (своей замужней любовницы), убивает её и сам балзамирует тело, сохраняя его в открытом саркофаге, чтобы можно было беспрепятственно любоваться её красотой. Доктора Рене сыграл главный inferнальный любовник немого кино России Иван Мозжухин, для которого эта роль стала первой крупной киноработой. Фильм считается утраченным, сам сценарный текст Брюсова и кадры из фильма не публиковались.

Говоря о кинотексте Валерия Брюсова как о целостном феномене, заслуживающем отдельной характеристики, следует выделить несколько его измерений. Итак, «брюсовский текст» в кино представлен: 1) сценарными работами самого Брюсова, 2) рядом экранизаций брюсовской прозы, 3) аллюзивными намеками на брюсовскую тематику в едином пространстве декадентского кинематографа.

Кратко коснемся третьего измерения — аллюзивного, чтобы сосредоточиться в основном тексте статьи на втором — на измерении экранизации. Хотя Валерий Брюсов не присутствует как персонаж в немногочисленных биографических фильмах из жизни русских символистов (в скобках заметим, что его вечный антагонист Андрей Белый появляется на экране как минимум дважды — в исполнении Альберта Филозова в кинофильме «...И вечный бой» и Игоря Старыгина в телефильме «Версия» — 1980). При этом «брюсовская тема» возникает в фильме «Господин оформитель» режиссера Олега Тепцова (1989) как отдельная танатологическая линия. В качестве «брюсовских знаков» в визуальный ряд фильма включены портрет Брюсова (расположенный в мастерской художника-декадента между Евой и Саломеей Франца фон Штука, что коррелирует с брюсовской глубинной феминологией) и афиша поэтического вечера с его участием, где звучат также стихи Эмиля Верхарна. В качестве «брюсовской темы» возникает тема увековечивания красоты путем ее умерщвления, так как сюжет фильма очень похож на сюжет сценария «Жизнь в смерти»: художник-эстет является причиной смерти чахоточной девушки, стремясь увековечить ее красоту в долговечных чертах манекена. История Анти-Пигмалиона (убивающего женщину ради статуи) во многом отсылает к определенным биографическим моментам, в частности, к роли Анти-Пигмалиона, которую Брюсов выполнил поневоле по отношению к Н. Петровской или же Н. Львовой. Излюбленные Брюсовым темы креативного аморализма и inferнальности, контакта с потусторонними силами также находят свое отражение в развитии сюжета. Явным намёком на Брюсова служит тема морфинизма героя, художника Платона Гастмана. В иллюстративном ряде фильм Пегас Одилона Редона в некоторых репродукциях представлен как «Конь блед» из произведения Брюсова, поскольку центральный символ коня объединяет в большинстве мифологических традиций темы творчества (творческого дерзания) и смерти. «Господин оформитель» приходит к символу смерти, отменяя буквальность образа, тем самым ещё раз утверждая природу фильма как сугубо символистского произведения.

«Последние страницы из дневника женщины» — единственное на сегодняшний день произведение Брюсова, экранизированное полностью и неоднократно (несмотря на различные неосуществленные попытки обращений к роману «Огненный ангел» и существование телевизионной оперы на сюжет Брюсо-

ва по произведению Сергея Прокофьева). В значительной мере вокруг этой повести выстроен феминистический литературный дискурс Брюсова. С 1990 по 1994 год повесть «Последние страницы из дневника женщины» была экранизирована трижды: в жанре ретро-кич-мелодрамы (фильм « — полюблю», режиссер Василий Панин, 1990, Студия «Скифы», Свердловск), в жанре декадентской драмы «по мотивам» с элементами эротики и хоррор-фильма (фильм «Жажда страсти», режиссер Андрей Харитонов, 1991, Ялтинская киностудия), наконец, в жанре исторического детектива из жизни предреволюционной России сквозь призму западноевропейской рецепции (фильм «Откровения незнакомцу», режиссер Жорж Бардавилль, 1994, Франция). Задачи каждого из этих трех фильмов далеки от скрупулезной экранизации произведения автора-символиста в соответствующей эстетике, скорее, брюсовский сюжет стал неким сценарным поводом для кинематографических экспериментов в разных жанрах и тематике, которая ранее не затрагивалась кинематографом. Детективный сюжет (убийство мужа главной героини, мотивы которого выясняются, как должно, в конце), разветвленная любовная линия (отношения героини с декадентским художником Модестом и юным революционером Володей, воспоминания об отношениях с мужем, эротический эксперимент с безымянным эпизодическим персонажем, который фигурирует в тексте как Дон Жуан, лесбийская линия в отношениях с сестрой Лидочкой) в данном случае оказались для кинематографистов универсальной сюжетной канвой. При этом необходимо отметить, что персонажная структура, использованная Брюсовым, архетипична в драматургии произведения модерн в прозаическом либо драматическом жанре: «женщина модерн» традиционно вписана в треугольник, который образуют три обычных в этой культуре персонажа: муж (или иной персонаж, с которым ее связывают безлюбвные отношения долга), inferнальный соблазнитель и объект чистой возвышенной любви (отвергающий героиню или отвергнутый ею); часто здесь присутствует и фигура младшей сестры — девственницы (выполняющей функцию юнгианской светлой анимы по отношению к темной), выведенной за рамки «треугольника», исключенной из символического обмена. Подобная структура воспроизводится в ряде произведений декаданса: «Гедда Габлер» Генрика Ибсена, «Грех» и «Ложь» Владимира Винниченко, «Екатерина Ивановна» Леонида Андреева, «Хожение по мукам» Алексея Н. Толстого и др.

При этом сам типаж женщины модерна, включенной в эту структуру также достаточно распространен в литературе той эпохи: это женщина лет около тридцати, замужняя, разведенная или вдова, но, как правило, бездетная, апеллирующая к ницшеанским ценностям силы, свободы и трансгрессии. Стоит обратить внимание, как интерпретируют этот феминный тип кинематографисты. В фильме «Жажда страсти» Анастасия Вертинская воссоздает вполне декадентский нервический женский типаж в «светлой» и «темной» ипостасях, привнося в него по авторскому сценарию А. Харитонova измерение психической болезни и раздвоения личности. В отличие от героини Брюсова, бравирующей своей свободой в браке, она является жертвой мужа-садиста (Лембит Ульфсак), шантажирующего ее угрозами психиатрического лечения и принуждающего к насильственной близости. В фильме «Захочу — полюблю» Вера



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Кинотекст Валерия Брюсова |

Сотникова привносит в образ брюсовской героини витальность и телесную чувственность, лишая её отмеченной Брюсовым интеллектуальности, воспроизводя данное ей в тексте определение «проституированного тела» практически буквально. В одной из сцен она прогуливается в полупрозрачном коротком платье в городском парке, при этом беседуя с двумя встречаемыми незнакомыми мужчинами, что отсылает скорее к известному канону «перестроечного кино», нежели к кино «декадентскому». Но при этом наиболее далека от брюсовского образа Сандрин Боннэр в фильме «Откровения незнакомцу», играя свою Женщину в модальности предельной инаковости по отношению и к женскому, и к мужскому, что должна подчеркивать и ее суховатая, несколько маскулинная внешность, и ее национальность — по сценарию она петербургская француженка, то есть «абсолютно Другая», что демонстрирует и ее речь (в фильме заняты как русские, так и французские актеры). Подобный эксперимент проделал в свое время Александр Сокуров в своей экранизации «Госпожи Бовари» — в фильме «Спаси и сохрани» (1989), сделав свою Эмму иностранкой, заброшенной в селенье, где остальные говорят на общем языке без акцента. Отходом от брюсовского сюжета является и то, что героиня фильма «Откровения незнакомцу» имеет ребенка, то есть уже реализована в материнстве, а не замкнута в фатальной декадентской бесплодности, что более характерно для героинь той эпохи (как правило, эта бездетность и обуславливает нарциссическую гедонистическую установку героини, у этой бездетности есть своя драматическая история). Режиссеры также привносят тему наркотической зависимости как некую дань эпохе и самому Валерию Брюсову: героиня Анастасии Вертинской по настоянию врача становится морфинисткой, героиня Сандрин Боннэр в одной из сцен нюхает эфир.

Текст Валерия Брюсова по жанру и названию определен как некое безадресное высказывание женского субъекта, открытое интерпретаторам, безмянным и отсутствующим. История Натальи одновременно проживается и пишется ею, что мы наблюдаем, в частности, в одном из эпизодов фильма В. Панина, где героиня в исполнении В. Сотниковой вносит в дневник свои мысли о желании свободы, тем самым помечая территорию письма как заповедную территорию нерегламентированного желания, которое в проекции на свои объекты подлечит нормативному определению (вхождению в пределы согласно очередной мужской воле). В экранизациях фигура интерпретатора-наррататора экстериоризируется и воплощается в фигурах психоаналитика и следователя, которые в фильме А. Харитоновой замещают изъятых из сюжета других мужских персонажей (любовники заменены интерпретаторами), и здесь женская история актуализируется прежде всего в режиме чтения текста следователем, а в фильме Ж. Бардавила они парадоксально соединены в едином мужском персонаже (очевидно, выведенном из эпизодического брюсовского Дона Жуана), который занимает центральное место в сюжете, являясь одновременно и следователем, ведущим дело об убийстве мужа Натальи, и ее конфидентом, актуализирующем субъекта в ней (и его отказ от сексуальных отношений с ней также вполне вписывается в критерии этики психоанализа, в то время, как семейный врач — имплицитный психоаналитик в фильме А. Харитоновой, преступив эту черту, получает порицание сле-

дователя, апеллирующего к несоблюдению врачебной этики по отношению к «тяжело больной шизофренией»). Однако в фильме Ж. Бардавила сам дневник Женщины отсутствует как фетишизированный текст (опущен как малозначительная деталь), тогда как кинонарратив фильмов А. Харитоновой и В. Панина актуализируется в чтении дневника женщины — это то, что их объединяет.

Сюжетные искажения присутствуют во всех трех фильмах: наиболее близка к оригинальному сюжету экранизация В. Панина; фильм Ж. Бардавила также является экранизацией по своей интенции, однако при большом количестве искажений реплик и реалий, два повествовательных элемента существенно изменяют смысл брюсовского сюжета: 1) введение фигуры следователя-психолога как центрального персонажа, которого убивает в конце фильма героиня (необъяснимым образом избежав наказания, о чем мы узнаем благодаря финальному эпизоду, отражающему события революционного периода — у Брюсова отсутствующему); 2) репрезентация героини как матери (по Брюсову — бездетной). При этом сохраняется линейная темпоральность произведения, аналогичная хронологическому развитию событий, последовательно фиксируемых в дневнике.

В отличие от двух упомянутых экранизаций, фильм Андрея Харитоновой «Жажда страсти» имеет более сложную нарративную и темпоральную структуру. «Последние страницы из дневника женщины» узнаваемы в этом фильме в первую очередь благодаря аналогичной фигуре триангулярной феминцентричности и мотиву убийства мужа, в то время, как более явной сценарной основой служит новелла Брюсова «В зеркале» с использованием также мотивов из новелл «Мраморная головка», «Теперь, когда я проснулся» и некоторых других произведений. В новелле Брюсова развитие нарратива образует собою симметричную фигуру, подобную графической горизонтальной «восьмёрке» бесконечности: нарушенное равновесие (поглощение женского субъекта зеркальной реальностью, водворение зеркального образа в реальности «первичной») возобновляется, когда восстанавливается статус-кво (зеркальный «двойник» обретает своё прежнее место). В фильме «Жажда страсти» многократно усложнённый кинонарратив остается незамкнутым: реальность зеркала (зеркал) вписывается как вторичная в комплексную мистическую реальность Дома, где царят неведомые инфернальные силы, которые то и дело воплощаются в персонажах фильмов ужасов (типичных для западного кино 1980-х) и «убирают» всех свидетелей интриги: мужа, горничных, помощника следователя, покушавшись на главных действующих лиц — следователя и врача. Мотив убийства мужа главной героини, отсутствующий «В зеркале», отражающем лишь бессобытийную реальность бессознательного, заимствован из повести «Последние страницы из дневника женщины». Это убийство является наиболее явным сюжетным пересечением с повестью «Последние страницы из дневника женщины». Мотив убийства мужа, дающий толчок развитию детективного сюжета, присутствует во всех трех фильмах; в фильме «Жажда страсти» возникает следующее за ним убийство самой героини, которое осуществляет врач, заподозрив подмену героини ее инфернальным двойником. Напротив, в фильме «Откровения незнакомцу» возникает тема убийства,



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Кинотекст Валерия Брюсова |

совершенного в финале героиней по отношению к одному из мужчин, с которыми связывают ее близкие отношения.

Это смещение кинем в едином брюсовском кинотексте, образуемом тремя фильмами, возникает в разных вариантах. Так, лесбийская тема, реализованная в фильмах В. Панина и Ж. Бардавила в развитии брюсовской сюжетной линии отношений Натальи с ее младшей сестрой Лидочкой, в фильме А. Харитоновой смещается на тему слияния женщины со своим зеркальным двойником, который одновременно фокусирует в себе тему inferнального соблазна — эту тему в тексте Брюсова воплощает художник Модест.

Вытеснение и замещение героини зеркальным двойником в тексте Брюсова рассматривается последовательно, начиная с детства героини: «Моей единственной страстью стало отдавать свое тело этим беззвучным далям, этим перспективам без эхо, этим отдельным вселенным, перерезывающим нашу, существующим, наперекор сознанию». Высвобождение зеркального двойника и овладение двойника реальной личностью (в фильме Харитоновой проинтерпретированное как одержимость бесом) выявлена в следующей цитате: «Она повторяла все мои движения, и ни одно из этих движений не совпадало с тем, что делала я. Та, другая, знала то, чего я не могла разгадать, владела тайной, навек сокрытой от моего рассудка». У Брюсова возникает плюральность зеркальных двойников, контекстуально зависящих от качества и типа зеркал: каждый из них индивидуализирован тем зеркалом, которому он принадлежит, и двух одинаковых быть не может, но в то же время, только одно, идеально найденное зеркало может стать «точкой входа» в инобытие зазеркалья: «Зеркало, ставшее для меня роковым... большое, качающееся на винтах, трюмо. Оно меня поразило необычайной ясностью изображений. Призрачная действительность в нем изменялась при малейшем наклоне стекла, но была самостоятельна и жизненна до предела. Когда я рассматривала это трюмо (...) женщина, изображавшая в нем меня, смотрела в глаза мне с каким-то надменным вызовом».

Кульминация: обмен телами (реальным и виртуальным) описывается в новелле Брюсова достаточно суггестивно: «Мои руки погрузились в зеркало, словно в огненно-студеную воду. Холод стекла проник в мое тело с ужасающей болью, словно все атомы моего существа переменяли свое взаимоотношение. Еще через мгновение я лицом коснулась лица моей соперницы, видела ее глаза перед самыми моими глазами, слилась с ней в чудовищном поцелуе. Все исчезло в мучительном страдании, несравнимом ни с чем, — и, очнувшись из этого обморока, я уже увидела перед собой свой будуар, на который смотрела из зеркала». Аналогичная кульминация взаимодействия реальной женщины и её демона-двойника в фильме А. Харитоновой представлена, как было уже сказано, в виде эстетизированной лесбийской сцены, цветовой контраст черного и белого в этой сцене и в визуальном ряду фильма как таковом представляет «взаимоперетекание противоположностей» в некоем динамичном тайцзи, где и теневая сторона, и белый свет абсолюта соотношены с женским началом, симбиотичным и самодостаточным.

Необходимо сказать об особенностях выявления художественного стиля модерн в каждом из упомянутых фильмов: ни один из этих фильмов не является целостным стилизован-

ным произведением модерна, и условно выделяемые уровни стилизации: фоновый (архитектурно-интерьерный), эстетико-антропологический (явленный в реконструкции чувственности эпохи кинематографическими средствами и поисков типажного соответствия), поккадровый (предусматривающий стилизацию самого кадра или эпизода как завершенного произведения модерн, соединяющего декор, телесность актеров и в отдельных случаях движение и звуковой ряд) в каждом из упомянутых фильмов не создают единой целостности, поэтому понятие «кинематографа в стиле модерн» к экранизациям произведений Брюсова вряд ли применимо в полной мере. Однако раскрытие стиливых черт в каждом из упомянутых фильмов заслуживает отдельного рассмотрения. Эклектизм как основная стиливая черта фильма А. Харитоновой «Жажда страсти» оставляет действие в декорациях эклектики эпохи Александра III — тяжеловесный разностилевый декор Массандровского дворца как места действия контрастирует с актерской пластикой (в первую очередь это персонажи Анастасии Вертинской, Виктора Ракова, Лембита Ульфсака) в сценах, вписанных в стилистику модерна (здесь происходит некая рассинхронизация визуальных уровней кинотекста); только в одной сцене на экране возникают предметы, явно принадлежащие эпохе — это предметы, возникающие при обыске бюро покойной Дамы следователем, афиша, контуры которой очерчены традиционной линией «удар бича» и собственно дневник как некий центральный фетиш кинотекста, фетиш, постфактум текстуализирующий ретроверсивно поданную реальность. В фильме В. Панина «Захочу — полюблю» эклектизм проявляется в более сложном взаимодействии пространства эклектики и псевдоклассики в воссоздании городской среды и интерьеров с отдельными проявлениями модерна на уровне неодушевленного декора; наиболее явная «знаковая» примета модерна в фильме — особняк Рябушинского, на фоне которого происходит сцена малозначительной беседы главной героини с героиней второго плана; некие вторичные малочисленные «знаки» стиля, например, репродукция «Саломеи (Юдифи)» Г. Климта, выполняют функцию семиотического напоминания в визуальном тексте, наполненном знаками ретро-кича. Пространства модерна и немодерна также взаимодействуют в фильме Ж. Бардавила «Откровения незнакомцу», наиболее антропологически далекому от эпохи модерн из всех трех фильмов, однако здесь происходит примечательная игра с различными типами пространств модерна, что особенно явственно проявляется в чередовании сцен, словно нанизанных одна на другую в монтажных склейках, отражающих путь главной героини к ее молодому любовнику, «из центра на периферию».

Эта череда кадров в меняющемся антураже последовательно отражает: 1) северный модерн центральных улиц, где акцент сделан на характерных линиях резной двери; 2) подчеркнуто декоративный русский модерн с элементами ар нуво деревянных интерьеров Елисеевского магазина; 3) ритмический рисунок проводов движущегося трамвайного вагона, также безусловно стилизованного; 4) промышленный кирпичный модерн трамвайного депо и железнодорожной станции; 5) деревянный модерн двухэтажного загородного дома с мезонином.

В данном случае важно то, что фильмы В. Панина и Ж. Бардавила вписаны в парадигмы «московского модерна» и «пе-



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Кинотекст Валерия Брюсова |

тербургского модерна» (куда переносит место действия французский режиссёр). Визуальная парадигма петербургского модерна вводится режиссером как дополнительное измерение к магистральному измерению «официального Петербурга», решённого в достаточно традиционных для российского кино ракурсах «петербургского кинотекста» или же «Петербурга как реминисцентного кинотекста».

Интересно, что некие его устоявшиеся штампы, функционирующие как знаки петербургского кинотекста, в самом начале фильма Ж. Бардавиля оказываются расщеплены бинарной логикой в выстраивании каждого кадра на контрастах. Ряд кадров с изображениями петербургских соборов долженствует воссоздать картину православной империи в предреволюционные дни: Петропавловский собор с колокольней оказывается «перечеркнут» линией Троицкого моста с узнаваемыми очертаниями элементов модерна, Казачий Крестовоздвиженский собор показан на фоне откровенно трансгрессивных кварталов Лиговки и Обводного канала (доходные дома и богадельни вблизи Волковского кладбища), Смольный монастырь вписан в одну панораму с «Крестами», одновременно являющимися собором и образчиком стиля кирпичного модерна, и отсылающими к революционному контексту событий, описываемых Брюсовым, и только Исаакиевский собор с панорамой Английской набережной возвращает к воссозданию завершённого визуального штампа «Петербурга как кинотекста» (очень похожую визуальную экспозицию Петербурга в движении от официального Петербурга к Петербургу модерн выстраивает несколькими десятилетиями раньше в начале телефильма «Хождение по мукам» — экранизации романа-эпопеи Алексея Толстого режиссёр Василий Ордынский). Перенос действия в Петербург, европейский режиссер в первую очередь апеллирует к политическому статусу столицы Российской империи, вынося за скобки декадентские контексты культуры Петербурга начала XX века, но при этом апеллирует к петербургскому «деревянному модерну». Напротив, в киноверсии В. Панина вполне узнаваемая Москва лишена национальных черт, являя собою образчик «интернационального модерна».

Стоит вынести на отдельное рассмотрение функцию стилизации в теме зеркала — ключевой теме всех трёх фильмов (хотя непосредственные аллюзии на психологическую новеллу Брюсова «В зеркале» возникают только в фильме «Жажда страсти»). В фильмах Ж. Бардавиля и В. Панина оно в первую очередь актуализирует тему модерна: в фильме «Откровения незнакомцу» идентификация героини как женщины модерна происходит перед зеркалом в деревянной раме характерной изогнутой асимметричной конфигурации (окруженной статуэтками модерн, изображающими нимф весны); в фильме «Захочу — полюблю» зеркало в большой рельефной раме со скульптурными украшениями, также диссонирующее с прочим «традиционным» антуражем явной стилизацией под скульптурный стиль А. Голубкиной, служит фоном для декламации брюсовских стихов случайным безымянным любовником героини, выведенным под именем «Дон Жуан» (Амаяк Акопян), причем в конце своего перформанса он изображает декадентское «распятие на зеркале». И особым значением мы наделяем тот факт, что хотя зеркало и зеркальный двойник служат центральными темами фильма «Жажда страсти», мы не видим этого зеркала в

фильме, не можем оценить его рамы как важнейшего элемента стиля модерн (в единственной сцене, где оно возникает, зеркало вместе с рамой забито досками) — и это отсутствие рамы, выход зеркального двойника из рамы за пределы зазеркалья коррелирует непосредственно с отсутствием имени главной героини.

Поскольку мы коснулись темы поэзии Валерия Брюсова, то следует отметить, что в фильме «Захочу — полюблю» она повторяется еще дважды в двух романах «Десятая часть» и «Милый, прости мне...» на стихи Брюсова (музыка Евгения Доги). В двух других фильмах поэзия Брюсова остается «за кадром», и единственная песня в фильме «Жажда страсти» написана на слова современного автора А. Костина, хотя эксплуатирует подлинно брюсовскую тему «истины» как некой внекультурной глубинной сущности человека.

В экранной интерпретации оригинального текста повести Валерия Брюсова наиболее выигрышные кинематографические обыгрывания его цитат встречаются опять же в фильме В. Панина как в наиболее буквальной экранизации. Финальный дневниковый монолог героини, представленный у Брюсова в ее предпоследней записи, частично воспроизводится в фильме, разбитый авторами сценария на отдельные монологические эпизоды. Таким образом, две ключевые (в текстологическом и семантическом планах) сцены являются дословным воспроизведением цитат из брюсовского текста, репрезентируя при этом героиню как автора-нарцисса женского пола. Приведем здесь эти цитаты и рассмотрим их в экранном контексте (у В. Брюсова они являются двумя абзацами, следующими один за другим; слова, опущенные в фильме, приведены в квадратных скобках).

«Господи! Разве я виновата, если люблю и если меня любят! Никогда я не требовала любви. Я искала лишь одного: чтобы те, кто мне нравится, пожелали провести со мной столько-то часов или дней, или недель. [Если мне отказывали, я покорялась, не добиваясь более.] Всем я предоставляла свободу любить меня или нет, быть мне верными или покидать меня. Почему же мне не дают такой же свободы, требуют, чтобы я непременно любила такого-то, любила именно так, как ему угодно, [и столько времени, сколько ему угодно, т. е. вечно?] А если я отказываюсь, он убивает себя, и мне весь мир кричит: ты — убийца!»

Эта цитата звучит в самом начале фильма В. Панина, в то время как зритель видит на экране перевернутое в водоеме отражение героини, идущей по берегу, не видя ее самой — после изображение удваивается ее реальной фигурой и в кадре появляются цветы нарциссов на берегу — слишком буквальная мифологическая метафора в сочетании с процитированным брюсовским монологом замыкает нарциссический горизонт. Здесь стоит отметить, несколько забегая вперед, что сочетание отражения и нарциссов еще раз появляется на экране в одной из сцен объяснения героев, закрепляя в повторении нарциссическую идентификацию — на этот раз это зеркало в будуаре героини, с которым красноречиво соседствует букет нарциссов — неестественно поздних цветов в московском мае.

Вторая цитата: «Я хочу свободы в любви, той свободы, о которой вы все говорите и которой не даете никому. Я хочу любить [или не любить] или разлюбить по своей воле или пусть по своей прихоти, а не по вашей. Всем, всем я готова предоста-



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Кинотекст Валерия Брюсова |

вить (в фильме: «я предоставляю» — О. К.) то же право, какое спрашиваю себе». Эта сцена также является ключевой в репрезентации образа героини, демонстрируя сам процесс письма как средства одновременно декларативности и сюжетотворчества, являясь главной отсылкой в кинотексте к дневниковому жанру, обозначенному автором.

При этом авторы сценариев «по мотивам» Брюсова заходят дальше в выведении окончательной формулы освобождения главной героини, формулы ее нарциссического наслаждения, деструктивного по отношению к мужскому началу. Так, в фильме «Захочу — полюблю» сцену ареста Модеста — убийцы мужа Натальи сопровождает ее мысленная реплика, звучащая в фильме: «Теперь я свободна от всех клятв — свободна совсем» (в реплике подразумевается также освобождение от другого любовника — Володи, покончившего самоубийством, и, ранее, освобождение от супружеских уз). Созвучна ей реплика в фильме «Жажда страсти», где за сценой убийства мужа героини сле-

дуют слова ее двойника: «Теперь никто не стоит между нами», подразумевающие единение героини со своей темной половиной, со своим Альтер Эго — это единение визуализировано в дальнейшей лесбийской сцене.

Подводя итоги киноведческой экспозиции того, что мы определяем как совокупный кинотекст Валерия Брюсова, напоследок заметим, что Брюсов, в отличие от многих его современников, не стал героем сохранившейся кинохроники, но сохранились свидетельства об «игре в кинематограф», где протагонистом Брюсова выступил все тот же Андрей Белый в инсценировке детективной кинодрамы, разыгранной ими в 1924 году в кокетельском доме Максимилиана Волошина на именинах хозяина. В данной статье мы попытались сделать предварительный экскурс в историю отношений В. Брюсова с кинематографом, кинематографических репрезентаций его творчества, но эта тема безусловно заслуживает дальнейшего скрупулезного исследования.

