

Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия**Высшая школа (факультет) телевидения**Доктор искусствоведения, профессор, заместитель декана по научной работе**Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia**Higher School (Faculty) of Television**Vice-Dean of Scientific Research, Professor, Doctor of Science in Art History**hstv-sn@bk.ru*«МУЗЫКА РЕВОЛЮЦИИ» В АНИМАЦИИ: ОСОБЕННОСТИ ЭКРАНИЗАЦИИ ПОЭМЫ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Статья посвящена анализу основных стилистических и семантических особенностей анимационного фильма Ивана Аксенчука «Музыка революции», снятого по мотивам поэмы Александра Блока «Двенадцать». Выход фильма пришелся на семидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции, при этом лента не была официальным заказом, приуроченным к празднованию юбилея революции. Съёмка фильма о революции была личной инициативой режиссера. Фильм «Музыка революции» стал последним в истории советской анимации из числа тех, которые были посвящены революции. На фоне сложившейся в советской художественной традиции репрезентировать исторические события в плакатном стиле, анализируемый фильм демонстрирует иную эстетику, иное изобразительное решение. Данная картина представляется неоднозначной и имеющей внутренние стилиевые и драматургические диссонансы. Литературный первоисточник фильма – поэтическое произведение, представляющее собой большую сложность для экранизаций. Иван Аксенчук обратился к поэме «Двенадцать» – одному из самых загадочных произведений Александра Блока, которое не только в момент своего первого появления, но и на протяжении всего своего существования, вызывало споры и дало повод для появления десятков литературоведческих исследований и интерпретаций. Обращение режиссера к поэме

Блока предоставило возможность впервые по-иному показать исторические события средствами анимации, представляя их не только в связке с одним из самых неоднозначных произведений русской литературы, посвященным революции, но и создавая ленту, не несущую традиционный, плакатно-мифологизированный образ Октября. В момент, когда фильм вышел на экраны, в 1987 году, страна столкнулась с новыми потрясениями, сопоставимыми с революционными событиями семидесятилетней давности. Обращение режиссера к поэме Блока было продиктовано и спецификой исторического момента, и особой кинематографичностью поэмы, которую впервые заметили Юрий Лотман и Борис Гаспаров (как известно, на структуру поэмы оказал влияние кинематограф начала XX-го века: его приемы были использованы Блоком для создания «принципиально нового языка искусства»). В статье затрагиваются проблемы взаимодействия литературы и анимации, разбираются особенности авторского прочтения поэтического текста и образной визуализации поэзии.

Ключевые слова: экранизация, анимационный фильм, анимация, поэма «Двенадцать», Александр Блок, революция, изобразительное решение.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

«MUSIC OF REVOLUTION» IN ANIMATION: KEY ELEMENTS OF SCREEN ADAPTATION OF THE POEM OF ALEXANDER BLOK

The article is focused on analysis of the general stylistic and semantic features of Ivan Aksenchuk's animated feature film «Music of Revolution» based on the poem of Alexander Blok «The Twelve». The film coincided with the seventieth anniversary of the Great October socialist revolution (1987), while it was not made by the official order in the framework of public celebration of anniversary of revolution. The animated feature film on revolution was a personal initiative of the film director. The «Music of revolution» became the last film in the history of the Soviet animated cartoon among those films which had been devoted to revolution. Against the mainstream of developed in the Soviet art tradition to represent revolutionary events in a posterized style, the analyzed film demonstrates different esthetics, and different figurative method. This film seems to be ambiguous, and it has apparently the internal stylistic and dramaturgic dissonances. Actually, the literary source of the film – namely, the poem of Alexander Blok – is a big difficulty for making screen versions. Ivan Aksenchuk treated the poem «The Twelve», one of the most mysterious poems of Alexander Blok which not only at the moment of the first appearance, but also through

out the all following decades had been deeply contested and had caused dozens of literary inquiries and interpretations. The filmmaker's treatment of the poem of Alexander Blok had represented for the first time the revolutionary events in animated manner in a new way: not only in relation to one of the most ambiguous literary writings devoted to revolution in the Russian literature, but also creating a new – free of traditional mythology – image of the October 1917. At the moment when the film was screened, in 1987, the country faced the new shocks comparable to revolutionary events in 1917. Addressing of the film director the poem of Alexander Blok had been caused by both specifics of the historical moment, and a special «film looking» of the poem which was for the first time noticed by Yury Lotman and Boris Gasparov (as it is known, cinema of the beginning of the XXth century influenced much on structure of the poem: cinematic methods were been used by Blok for creation of the «principally new language of art»). Author considers the questions of interaction between poetry and animated cartoon, and analyzes the features of the filmmaker's interpretation of the poetic text and figural visualization of poetry.

153

Key words: film adaptation, animated feature film, animated cartoon, poem «The Twelve», Alexander Blok, revolution, figurative method.

В 1987 году на экраны вышла одна из наиболее странных лент, посвященная революционным событиям 1917 года, «Музыка революции» Ивана Аксенчука. Ее выход пришелся на семидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции. В прежние годы к юбилейным датам аниматоры, выполняя государственный заказ, снимали

программные фильмы. Но этот фильм не был официальным заказом, приуроченным к празднованию юбилея. Министерство культуры съемки фильма одобрило уже после того, как сценарий, пройдя многочисленные переделки и обсуждения на студии, был утвержден ее художественным советом. После принятия поправленного сценария и эскизов к фильму,



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

**| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |**

руководство студии ходатайствовало перед комитетом по кинематографии о запуске данной ленты. Иван Аксенчук, заслуженный и уважаемый аниматор «Союзмультфильма», снявший десятки анимационных лент, в том числе и заказных, задолго до юбилея подал в художественный совет студии первый вариант сценария будущего фильма. Как ни удивительно, но от руководства страны в этот раз на студию не поступило никакого распоряжения о необходимости снять фильм к юбилею революции, как это неоднократно бывало в предыдущие годы. Разворачивающиеся события в стране уже несли с собой ветер перемен, и правящим элитам уже не нужно было «поддерживать» прежние мифы, исторические скрепы ослабевали, предвещая грядущие изменения. Съёмка фильма о революции была личной инициативой режиссера.

В истории советской анимации было не так много фильмов, посвященных революционным событиям. Анимация с ее дидактически-развлекательной ориентацией плохо подходила для осуществления исторической рефлексии. Большинство фильмов представляли собой анимационные плакаты. Их основная задача заключалась в формировании мифопоэтического и эпического представления о событиях 1917-го года. Из небольшого числа лент, посвященных революции, аниматоры лишь однажды обратились к поэзии. Это была лента «25-Первый день!», снятая на основе стихотворения В. Маяковского. Но ее образный строй оказался пронизан плакатной эстетикой, столь созвучной поэзии Маяковского. И в этом плане фильм, несмотря на всю свежесть художественного языка, образную выразитель-

ность, не был новаторским и стал продолжением сформировавшейся плакатной традиции в отношении показа революционных событий.

Фильм Аксенчука стал последним в истории советской анимации из числа тех, что были посвящены событиям Октября. Несмотря на традицию показывать исторические события в плакатных формах и свойственный самому режиссеру стиль плакатности, в фильме появилась иная эстетика, иное изобразительное решение. Из-за этого данная картина представляется весьма неоднозначной и имеющей внутренние стилевые и драматургические диссонансы. Но сложным было и выбранное для создания фильма литературное произведение. Во-первых, это было поэтическое произведение, а поэтический текст представляет наибольшую сложность для создания экранизаций. Во-вторых, Иван Аксенчук обратился к одному из самых загадочных произведений Александра Блока, которое не только в момент своего первого появления, но и на протяжении всего своего существования вызывало споры (и дало повод для появления десятков литературоведческих исследований и интерпретаций). Обращение режиссера к поэме Блока предоставило возможность впервые по-иному показать исторические события средствами анимации, представляя их не только в связке с одним из самых неоднозначных произведений русской литературы, посвященных революции, но и создавая ленту, не несущую традиционный, плакатно-мифологизированный, образ Октября.

Спустя тридцать лет с момента создания фильма, фактически забытого отечественным киноведением, достаточно сложно обо-



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

значить мотивы, подтолкнувшие автора к выбору поэмы Блока как литературной основы. В момент, когда фильм вышел на экраны, страна оказалась охвачена новыми потрясениями, которые вполне можно сопоставить с революционными событиями семидесятилетней давности. Кинопресса тех лет не отреагировала на выход фильма либо в силу того, что он оказался не в духе новых веяний, либо потому, что была занята куда более важными событиями, происходившими в кинематографической жизни после знаменитого XX съезда Союза кинематографистов, либо же просто посчитала, что тематика фильма утратила свою актуальность.

Возможно, обращение к этой достаточно сложной полифоничной поэме было продиктовано ее особой кинематографичностью. Впервые кинематографичность блоковской поэмы отметили Ю. Лотман и Б. Гаспаров. По мнению последнего, Ю. Лотман достаточно подробно разобрал влияние кинематографа на организации структуры поэмы и даже отметил, что черты становящегося искусства, каким было кино в начале XX века, были использованы Блоком для «создания принципиально нового языка искусства»¹.

Анализируя кинематографичность поэмы, Ю. Лотман и Б. Гаспаров писали: «Композиция «Двенадцати» во многом напоминает построение киносценария для экранизации стихотворного или песенного произведения. Только если там происходило перенесение ба-

лаганного текста на экран, то здесь – противоположное: привнесение экрана в поэзию. Деление текста на отдельные сегменты-сцены, линейный переход от сцены к сцене с последовательным драматическим нарастанием дают сюжетную организацию, исключительно типичную для фильмов данного рода... Отчетливо кинематографически – контрастно, с отказом от психологической детализации – даны характеры и конфликт центрального эпизода... Влияние кинематографа ощущается и за пределами новеллистического эпизода поэмы. Сцены с самого начала отчетливо членятся на кадры с отмеченной сменой планов... Сближение лихача и красногвардейцев, кончающееся трагическим столкновением дано как параллельный монтаж, пример которого Блок мог видеть в «Драме у телефона» Протазанова... В определенном смысле обгоняя кинематографическую технику своего времени, но двигаясь в ее русле, Блок создает композиционное напряжение как столкновение двух ритмических рядов кадров»².

Но поэма Блока была не только и не столько кинематографична, но скорее она была аниматогенична. Ее аниматогеничность заложена в условном, метафорическом коде, идущем из народных театров представлений. О связях поэмы «Двенадцать» с кукольным театром говорит Ю. Лотман. Рассматривая влияние городской народной культуры на поэтику Блока, он пишет: «Композиция поэмы в значительной мере трюится как ряд сцен, организованных по законам кукольного театра. Пародийная кукольность раскрывается, в частности, в параллелизме сюжетных сцен из «Двенадца-

¹Гаспаров Б.М., Лотман Ю.М. Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 53-53. С.61-62.

² Там же.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

ти» и «Балаганчика». Однако особенно существенные параллели с западнорусским и украинским вертепным театром... Не менее очевидна связь композиции первой части песни «Двенадцать» с райком»³.

Условность, театральность, сценическая структурированность, заложенная в образной ткани блоковской поэмы, ее игровой тон и стихия игры оказались созвучны самой природе анимации. Можно предположить, что это было прочувствовано режиссером. В архивах не сохранилось упоминаний о том, был ли знаком И. Аксенчук с трудами Ю. Лотмана, Б. Гаспарова, В. Мерлина⁴. Даже если он имел возможность прочитать к моменту начала работ над фильмом труды литературоведов, они не нашли отражение в характере фильме. И. Аксенчук выбрал для построения художественного образа фильма традиционное для себя и анимации решение, в котором прослеживались черты плакатности.

Возможно, выбор блоковской поэмы оказался созвучен настроениям, которые будоражили общество и которые остро ощущал режиссер. Время создания ленты – годы начала перестройки. Это был период, когда начала рушиться советская империя, когда в отношении исторического прошлого прежняя офици-

ально существовавшая точка зрения подверглась сомнению, а история начала активно пересматриваться, переоцениваться, утрачивая однозначность прежних трактовок. Время, по отношению к которому становились актуальными слова А. Блока из его поэмы «Двенадцать»:

*Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем Божьем свете!*

В середине 1980-х над Россией снова задул ветер, сметающий все на своем пути, снова разыгралась метель, в которой сложно выстоять человеку. Ощущение нестабильности, невозможности устоять в мире, где все сдвинулось с мест, в мире, где попораны законы, отброшены нормы, опрокинуты прежние координаты проходит центральной нитью через весь текст поэмы, причем ощущение нестабильности только нарастает с первых строк по мере развития сюжета.

*Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
...
Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком – ледок.
Скользко, тяжело,
Всякий ходок
Скользит – ах, бедняжка!*

³Лотман Ю. Блок и народная культура города // Ученые записки тартуского государственного университета. Вып. 535. Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник. Вып. IV. 1981. Тарту. С. 7-26.

⁴Мерлин В.В. «Снежная маска» и «Двенадцать» (К вопросу о святочных мотивах в творчестве Блока) // Ученые записки тартуского государственного университета. Вып. 680. А. Блок и его окружение. Блоковский сборник. Вып. VI. 1985. Тарту. С. 19-28.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

*Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.*

...

*Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:
— Уж мы плакали, плакали...*

*Поскользнулась
И – бац – растянулась!*

...

*Ветер весёлый.
И зол и рад.
Крутит подолы,
Прохожих косит.*

В этом мире, где человек не стоит на ногах, где все теряет устойчивость, только двенадцать бойцов, готовые ко всему и не о чем не сожалеющие, уверенно идут дни и ночи мерным, державным шагом.

*Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.*

...

*Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!*

...

*— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!*

*Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!*

...

*В очи бьется
Красный флаг.
Раздается
Мерный шаг.*

Шествие двенадцати становится стержневым действием поэмы, единственной целью которого является движение вперед. Это неоднократно подчеркивается в поэме.

*Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ? (выделено – Н.К.)*

...

*Хлеба!
Что вперед?
Проходи!
Черное, черное небо.*

...

*Вперёд, вперёд, вперёд,
Рабочий народ!*

...

*Это – ветер с красным флагом
Разыгрался вперед...*

Исследователи, анализируя поэтический язык поэмы, соотносят шествие двенадцати со святочно-карнавальным шествием, где одни маски сменяют другие, а страсти, скабрёзности, кутежи, насилие и даже смерть становятся частью игры. Святочные мотивы прослеживаются и в соотношении образа, действия поэмы с фольклорными представлениями ночи Крещения и последующих святков. Блок начал работу над поэмой 8 января 1918 года, а на 6 января приходился праздник Крещения, или Богоявления. Интересно отметить, что в западной традиции 6 января отмечается как праздник явления Волхвов, сопровождаемый карнавальными шествиями. В русской фольклорной традиции считалось, что на Крещение разгулива-



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

ется нечистая сила. Этот разгул сопровождается метелью, а волки собираются в стаи и рыскают по земле. Эти образы и пронизывают поэму, мотив метели и движения отряда, блуждающего в ночи и ищущего путь, становятся главными лейтмотивами поэмы. При этом, нужно помнить, что Крещение в православии считается праздником «светов», а крещенская ночь завершается восходом «играющего солнца», как рождения нового спасителя. Роль света, огня, как и восхода, так же находит воплощение в поэме. Таким образом, отражение фольклорных и крещенских мотивов, а также движение от разгула стихий к свету «нового, преображенного мира» прослеживаются на протяжении блоковского текста и становится организующим принципом развития действия. В пользу теории того, что рисуемое Блоком шествие по своей природе имеет отношение к святочному действию и карнавално говорят такие детали как отсутствие городских, т.е. устранение власти. Согласно концепции Бахтина, во время карнавала устраняется какая-либо власть, это время безвластия. Как говорится в поэме: «И больше нет городского / – Гуляй, ребята, без вина!». Смеховая культура, мир тотального народного гуляния, каким и является карнавал, не нуждается в дополнительных источниках и стимуляторах, позволяющих ощущать себя в иной системе бытия.

В фильме фольклорные интонации, связанные со святочными гуляниями и крещенскими мотивами, отсутствуют, хотя конструкция шествия сохраняется. Ему свойственно не разгульное, праздное блуждание, шествие приобретает черты торжественного марша, к которому акцентируется державный характер. Дви-

жение двенадцати мерно и чеканно, это движение «революционной машины», людей из стали, у которых не то, что Христа за душой нет, но и души нет, они ко всему готовы и им ничего не жаль.

Устремленное вперед шествие сопровождается, словно вихрем, разворачивающимися событиями. Их фарсовый тон контрастирует с эпичностью и патетикой сквозного движения. Мерный, державный шаг отряда задает чеканный ритм музыки революции. Именно этот ритм становится главным для режиссера и его тональность он воспроизводит в фильме. Остальные же музыкальные темы, ритмы и мотивы отсутствуют, что лишает фильм полифоничности, характерной для блоковской поэмы.

Метель как символ времени

Образ ветра и метели в фильме, как и в поэме Блока, становится центральной метафорой революционных преобразований. Разбушевавшаяся стихия предстает в виде неукротимой, беснующейся вьюги, разрушающей и сметающей все на своем пути. Под ее напором рушится мир, все превращается в хаос, и на ногах уже не стоит человек.

*Ветер веселый
И зол и рад.
Крутит подолы,
Прохожих косит
Рвет, мнет и носит
...
И слова доносит*



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

Все приходит в движение, теряет устойчивость и определенность. Это ощущение приближающейся катастрофы созвучно изменениям характеристик ветра, даваемое Блоков. Если в первых строках поэмы «Завивает ветерок белый снежок», т.е. он только поднимается, в его завивании есть некая детская шалость, то уже спустя несколько строк от его игривости не остается и следа. Он уже «Ветер хлесткий!», он уже «и зол и рад», ветер набрал силу, он «прохожих косит, рвет, мнет и носит». К концу первой части, когда пустеет улица, он уже свищет. От его игривой удалости не осталось и следа, он словно соловей-разбойник носится по пустынным улицам в желании хоть чем-то поживиться. Разбойничая сущность ветра реализована в сценах грабежей и кутежей, которые завершаются бессмысленным убийством, убийством от скуки.

*Ох ты горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!
Ужь я времячко
Проведу, проведу...
Ужь я темячко
Почешу, почешу...
Ужь я семячки
Полущу, полущу...
Ужь я ножичком
Полосну, полосну!..
Ты лети, буржуй, вороньшком!
Вывью кровушку
За зазнобушку...*

И уже после убийства, в 10-й главе, ветер перерастет во вьюгу. Когда граница дозво-

ленного пройдена и кровь пролита, разбушевавшаяся стихия начинает неистовствовать.

*Разыгралась что-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга.*

Разыгравшаяся стихия ослепляет идущих.

*Не видать совсем друг друга
За четыре за шага.*

...
*И вьюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет!...*

Ослепление у Блока не только физическое, но и духовное. Мотив слепоты становится доминантным в фильме. Ослепленные стихией бойцы ничего не видят, они не могут распознать не только дороги, но и Христа, они даже не видят того, что их ведет за собой Петька, трижды в поэме совершивший убийство (офицера, Катьки и Ваньки).

*...И идут без имени святого
Все двенадцать – вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.*

Ощущение апокалиптичности происходящего становится понятно уже в первой части поэмы. Глагол «косить», используемый по отношению к ветру, невольно создает ассоциацию с образом смерти с косой, которая разошлась, закружилась в своем ужасающем танце, дыша на все морозным дыханием. Холод еще один спутник смерти. Образ мороза и холода проходит через всю поэму, создавая особую



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

зловещую атмосферу. Он привносит и смысловые отсылки к адскому или могильному холоду, заполняющему собой не только пространство, но и воцарившемуся в пустых, утративших Бога душах людей. Поэтому неслучайно герои поэмы постоянно жалуются на холод:

*Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!
Холодно, товарищи, холодно!*

Ощущение холода дополняется и темнотой. Свет постепенно гаснет, а бойцы утрачивают способность видеть. Ослепленные стихией и лишившие себя духовного зрения, они идут без «имени Святого» в неведомую даль. К концу поэмы они больше не способны ничего различать – «*Приглядись-ка, эка тьма!*». Их окружает только тьма, да пылящая вьюга, ослепляющая и сбивающая с пути. Если с введением образа Христа в поэме все же появляется светлое начало, а его появление в завершающих строках дает надежду на выход из черно-красной ночи революции, то в конце фильма нет и намек на просветление. Черноту последних кадров нарушает лишь кроваво-красное знамя. Таким образом, И. Аксенчук полностью меняет смысловое окончание поэмы. Для его двенадцати нет выхода к светлому началу, в революционных преобразованиях нет надежду на гармонию, о которой мечтал Блок.

Изменение конца в фильме меняет темпоральную структуру, созданную в поэме. В ней время имеет течение, для него присуща стадийность. События начинают развиваться поздним вечером. Постепенно наступает ночь

– время перехода от одного состояния к другому, когда одно завершилось, а другое еще не началось. Ночь традиционно воспринимается как время сна, т.е. спокойствия и бездействия, но амбивалентность и перевернутость, заданные Блоком, меняют состояние ночи, и она предстает как время перемен, при этом дневные законы, т.е. законы разума, гуманизма, и, собственно, Божественные законы оказываются отброшены, перестают работать. В результате ночь становится периодом проявления природного и душевного ненастья, и, соответственно, временем проявления хтонических начал. Завершающие строки поэмы дают намек на движение к рассвету, утреннему зареву. Его можно увидеть и в образе развивающегося красного, или кровавого, знамени (это единственное, что видят в ночной мгле бойцы отряда), и в образе Христа, возникающего в последней сцене и несущего с собой свет.

В фильме, в отличие от поэмы, время застыло и не движется. Все действие развивается в ночное время, даже снег не белого, а голубовато-синего цвета. Кадр погружен в темноту, детали еле различимы. Блоковская ночь оборачивается вечной ночью, углубляющей трагизм произошедшего. Единственный яркий луч в темноте – это луч прожектора с крейсера Авроры. Он словно ножом разрезает пространство кадра, бьет зрителю прямо в глаза, скользит по Дворцовой набережной и гаснет, кадр снова погружается в темноту. В этой темноте продолжает движения отряд. Не разбирая дороги, он блуждает в лабиринте городских улиц и домов, не в состоянии найти пути. Из-за этого создается ощущение безысходности, усиливается драматизм происходящего. Таким обра-



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

зом, ночное время предстает как время небытия, или безвременья. Это ощущение в полной мере оказалась созвучно времени создания фильма и теми оценками революционных событий, которые стали появляться в середине 1980-х гг. Да и в последних сценах фильма образ Христа так и не появляется, а отряд уходит в глубину кадра, растворяется в темноте ночи. Режиссер словно не видит выхода. Он вместе с этим отрядом продолжает блуждать в ночи, в мире, утратившем Бога и так и не сумевшем его обрести.

Первыми строками поэмы задается двойственность происходящего, все находится на крайних точках. Образ строится на контрасте черного и белого. Этот контраст создает ощущения напряжения и разлома. Контраст задан и двумя противоположными стихиями: ледящей вьюгой и огнем. Мир раскололся надвое, раскололось и время, где прошлое – черное, а будущее – белое. То, что перед читателем, как и зрителем, создается образ не просто расколотого, но и перевернутого мира, также задано этой цветовой оппозицией. При этом небо в поэме, как и в фильме, черного цвета, тогда как земля, покрыта снегом, словно белым саваном. Эта оппозиция создает образ умершего мира. Черное небо, то есть небо без бога, словно бездна, простерлось над мертвой – белой землей. В этот разрыв между верхом и низом врывается разбушевавшаяся стихия, воплотившаяся в образе ветра. В результате ветер, становясь ключевой действующей силой в поэме, приобретает амбивалентную семантику. С одной стороны, он имеет негативную коннотацию, как разрушительное начало, с другой – он несет перемены, с ним связано обновление.

Двойственность видна и в характеристике ветра, даваемой Блоком: «ветер «и зол и рад».

Эта амбивалентность, проявляющаяся одновременно в разрушительном и созидательном начале природной стихии, наглядно продемонстрирована в структуре фильма. Порывы хлесткого ветра один за другим сметают появляющиеся титры; ветер, закручивая снежные клубы, врывается в первые кадры, оживляя застывшее пространство сцены; на протяжении всего фильма он вводит действующих лиц в сюжет и его же порывы скрывают их. С его неистовой пляски начинаются сцены, и он же на полуслове обрывает повествование.

Черное и белое становятся основными цветами поэмы. Лотман, подчеркивая влияние кинематографа на язык и стилистику поэмы, полагал, что и ее цветовая гамма обусловлена им же. Черно-белая палитра поэмы отсылает к немому, черно-белому кинематографу. Действительно, Блок питал пристрастие к новому искусству, любил бывать в кино⁵, причем не в кинотеатрах с «роскошными помещениями и чистой публикой», а в тех, что находились на окраине, куда приходила «разношерстная публика, не нарядная, не сытая и наивно впечатлительная»⁶.

В фильме эстетика черного и белого не обладает в полной мере той коннотацией, которая имелась в поэме, тем более она не обременена кодами кинематографичности как кодами, несущими маркеры городской массовой культуры, упрощенной или вульгаризирован-

⁵Зоркая Н. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино: Материалы и документы. М. 1974. Вып. 9. С. 124-146.

⁶Бекетова М.А. Александр Блок: Биографический очерк. П. 1922. С. 261.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

ной художественной жизни. Для Блока формы, образы и проявления урбанистической культуры, к которой, наряду с балаганами, цирками и луна-парками, относился и кинематограф начала века, превращались в материал поэтического языка. Черное воспроизводится в фильме как маркер времени, его характеристика. Цвет соотносим с областью хтонического. Время революции воспринимается авторами ленты как момент крушения мира. Черный цвет становится символом темного времени или безвременья. Поэтому в фильме даже белое не обладает той белизной, которая присутствует в строках поэмы. Насыщенность белого снижена, уведена в гамму синих, холодных оттенков. Это лишь усиливает веяние холода и ночной тьмы, наполняющих атмосферу поэмы, а в художественном пространстве фильма это заостряет ощущение апокалиптичности произошедшего. Вводимый Блоком в ткань поэмы белый цвет был связан с темой очищения. Это закрепляется на уровне колористического решения. У Блока белый снег становится символом чистоты. Стихия метели, как в поэме, так и в фильме, не только разрушающее, но и очищающее начало. Снег, покрывающий землю, а фактически погребаящий под собой старый мир, соотносится с образом покрыва или погребального савана. В поэме есть сопоставление сугроба с гробом (*Старушка, как курица, / Кой-как перемотнулась через сугроб! — Ох, Матушка-Заступница! — Ох, большевики загонят в гроб!*), а снег показан как прах, т.е. могильная земля (*Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах! / Вскрутился к небу снежный прах!..*). Но после смерти и смертной агонии, связанной с мотивом костра и огней как стихии очистительной,

для Блока обязательно должно наступить воскрешение. Именно с темой воскрешения и связывается появления Христа, который и не идет по земле, его поступь «надвьюжна», он парит в воздухе и невидим, так его образ нематериален и является частью иного мира. Отсутствие чистого белого в ленте словно лишает надежды на воскрешение. Да и мог ли говорить режиссер о светлом будущем в ситуации конца 1980-х, когда страницы газет и журналов стали изливаться на читателя разоблачительные материалы об «истинном лице» революции (порою в стремлении, в том числе, угодить новому заказчику, сыграть на потребу дня), сгущая краски, преднамеренно изображая историю в исключительно черных тонах.

162

Белый цвет Блок в последних строках поэмы связывал с образом Христа

*Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.*

Он возникал в конце действия как символ обновленной духовности. Но в фильме не только не появляется белый цвет в конце, в нем нет самого образа Христа в его канонической трактовке. Хотя Ю. Лотман и Б. Гаспаров, видевшие в поэме «парад народной праздничной театральности» и отпечатки святочного и балаганного представления, полагали, что и Христос есть также персонаж этого действия⁷.

⁷Лотман Ю. Блок и народная культура города // Ученые записки тартуского государственного университета. Вып. 535. Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник. Вып. IV. 1981. Тарту. С. 7-26; Гаспаров Б. М., Лот-



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

Двойственность сквозит на разных структурных уровнях обоих произведений. Это касается и образа стихии, и персонажей и их чувств. Образ прошлого мира поэт соотносит как с образом безродного, паршивого и голодного пса, так и с образом ночи, зимы, смертельного мороза. И бездействие в этом мрачном, пронизанном ледящим холодом безразличия мире, становится губительным. Чтобы выжить, этот мир должен прийти в движение, должен пробудиться. Силы пробуждения в поэме предстают через природную стихию.

Ветер, разгулявшийся в застывшей, пронизанной холодом, ночной темноте, вносит движение. Он наполняет пространство динамикой, срывает все и всех своих мест. Под его необузданными, яростными порывами «на ногах не стоит человек», все слои русского общества были вовлечены в разворачивающиеся события. Ветер как символ разбушевавшейся природной стихии становится метафорой революционного движения. В статье «Интеллигенция и революция» Блок писал, что революция «сродни природе», она – «как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное»⁸. Блок, в отличие от других представителей творческой интеллигенции, позитивно воспринял революцию, он был очарован происходящими событиями. В его мар-

товских письмах к матери можно прочитать следующие строки: «Все происшедшее меня радует. Произошло то, чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала... Никогда никто из нас не мог думать, что будет свидетелем таких простых чудес, совершающихся ежедневно... Необыкновенно величественна вольность... Ходишь по городу, как во сне... Картина переворота для меня более или менее ясна: нечто сверхъестественное, восхитительное». Впоследствии он осознал фатализм всего происходящего, но в тот момент с ветром революции Блок связывал надежду на изменения, на выход из состояния оцепенения. Но ветер, будучи стихией, неконтролируем, его движением невозможно управлять, его нельзя направить в желаемое русло. Ветер нарушает стабильность, несет новые идеи, и, соответственно, новые надежды. Но чтобы возникло новое, нужно избавиться от старого, очистить пространство для строительства нового. В ленте очищающая функция, присваиваемая метели, визуализируется в пластической метафоре – в образе метлы-вьюги. Она становится и символом освобождения, символом революции, сметающей, опрокидывающей прежний строй. В фильме метла, не то гонимая ветром, не то находящаяся в чьих-то руках, кружится в страшном вихре по улицам Петербурга, сметая все на своем пути. Использование образа метлы-вьюги меняет смысловое поле поэмы. Если ветер, будучи стихией, неконтролируем, то движение метлы, даже подгоняемой ветром, все же управляемо и направляемо. Этот образ контролируемого (а соответственно – не спонтанного, а планируемого) преобразования появляется именно в фильме,

ман Ю. М. Игровые моменты в поэме «Двенадцать» // Тезисы 1 Всесоюзной конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 53-54. С.61-62.; Гаспаров Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 4-27.

⁸Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.-Л.: Художественная литература, 1962. Т. 6. С. 12.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

тогда как в поэме действует лишь природная стихия.

У Блока ветер и вьюга предстают как природные силы, они уподобляются вырвавшимся, вскипевшим эмоциям злобы, горя горького, скуки смертной. Они подчеркивают не просто трагичность, но апокалиптичность происходящего. Отсюда и преобладание черного цвета в поэме – ночь, черный вечер, черное, черное небо, черная злоба, черные ремни, черный ус, чернобровушка. Черный, причем его холодные оттенки, становится и фоном для всего фильма. При этом ощущение трагедии и фатальности только усиливается оттого, что в ленте доминирует мрачный колорит. Она почти монохромна, за исключением эпизода в кабаке и пожарища. В фильме не только почти отсутствует цвет, но и тональные отношения приглушены, что создает угнетающе-мрачную атмосферу. Тот белый, который присутствует в поэме, который связан со снегом и образом Христа, в ленте не появляется.

В фильме стихии ветра и вьюги – метафоры не спонтанного бунта. Режиссеру важно показать, что революционные события были спланированной акцией, объединяющей народ, консолидирующий все силы в едином порыве. Блок видит революцию как природную, необузданную стихию, рожденную народным гневом, тогда как для создателей ленты революция – это не «бессмысленный» русский бунт, она предстает как управляемый процесс, мощь народного гнева обрушивается на старый миропорядок вовсе не спонтанно, а под руководством, революция управляема и направляема. В фильме нет образа ни вождя, ни партии как руководящей и направляющей

силы, но в визуальную ткань ленты режиссер вводит образ метлы. Она возникает уже не как пластический символ могучей, необузданной стихии ветра и вьюги, сметающей все на своем пути. Метла порождается стихией и является ее иным воплощением, но это уже стихия управляемая и ведомая невидимой рукой. Она действует не сама по себе, как действуют природная, хтоническая сила. Метла – это сила рукотворная, сила человеческой природы, в этом смысле она может пониматься и как метафора народной массы, партии и идеи, идеологии. Недаром есть аллегорическое сопоставление народа с образом веника, где прутьики – отдельные люди – объединены в единое целое. И если каждый пруттик по отдельности можно сломать, метлу сломать невозможно. Образ метлы возникает и действует в первых сценах фильма, до момента появления отряда бойцов. Таким образом, метла становится образной метафорой не только народа, но и отряда бойцов. Они и в поэме, и в фильме действуют как единое целое. Стоит отметить, что созданные в ленте параллели и повторы – и метла, и отряд красногвардейцев – возникают из снежного вихря. Взбунтовавшиеся природные силы порождают два этих образа, которые сменяют друг друга и уподобляются друг другу. Эти образы синонимичны по отношению друг к другу. В композиции фильма они не только рождены одной стихией и семантически дублируют друг друга, но идентичность между ними закреплена также в характере движения. Как метла врывается в кадр слева и на протяжении первых сцен сохраняет это движение, так и в движении отряда поддерживается заданный вектор движения на протяжении всех



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

последующих сцен, за исключением сцены, в которой Петруха убивает Катю. В этой сцене движение резко меняется на противоположное, оно как бы противопоставляется заданному направлению. И это оказывается вполне обосновано, так как в смене движения есть и мотив противопоставления личной судьбы Петрухи коллективному выбору, и мотив движения вперед, к новому миру, в противовес обращения к прошлому. Но возврат к прошлому не возможен даже для Петрухи, и его разрыв с прошлым носит характер трагически-фатальный, разрыв реализуется кардинальным способом через убийство.

Образ метлы имеет сложную символику. Метла – это не только символ переустройства, очищения и освобождения. Такое понимание лежит на поверхности при интерпретации образного строя ленты. Но за этим стоят и более сложные смысловые коннотации. Метла с древнейших времен была наделена магической силой, этот предмет был связан со стихией духов, причем зачастую с демоническими силами. Метла и действие метания являлось метафорой смерти, причем метла как магический предмет является проводником между двумя мирами. Метла провожает души умерших в потусторонний мир, отсекает прошлое и очищает пространство для зарождения нового мира. Кроме того, метла с длинной ручкой воспринималась как фаллический символ. В этой связи ее взаимодействие со снежной стихией, тот необузданный танец, который разыгрывается в первых кадрах ленты, получает совсем иную интерпретацию и может восприниматься как акт соития, следствием которого будет рождение новой, революционной, силы,

воплощенной в образе отряда из двенадцати бойцов-красногвардейцев. Неслучайно метла, ее прутья трактовались в мифологических текстах как символ плодородия. В фильме метла возникает из снежного вихря, и она словно вторит ему. Ветер проносится по площадям и улицам, мимо зданий, оград, мостов, фонарей, сторожевых будок. Метла не то следуя за ним, не то подгоняемая его порывами, летит по проспектам и набережным, кружиться в неистовом вихре и сметает все на своем пути – сначала двуглавого орла, затем царскую корону, решетки, цепи, будку городничего. Камера неустанно следит за этой пляской. Обломки рухнувшего мира, словно мусор, сметаются метлой и швыряются в горящий на площади костер. Пламя вспыхивает, а налетевшие порывы ветра только раздувают его. Огненные языки, играя на ветру, застилают кадр, словно отрезая путь к прошлому.

Огонь – пожар – костер

В поэме огонь предстает визуальной метафорой первой, февральской, революции. Блок не видел в революции разрушительного начала. Для него она была путем к обновлению мира. Огонь совмещает в себе разрушающее и созидательное начало, он способен даровать жизнь, тепло, но в тоже время, вышедший из-под контроля, он становится смертельно опасным. Отсюда амбивалентное отношение к огню. У Блока огонь становится очистительным и наделяется катарсической функцией. Он возникает в поэме как антитеза ледяной вьюге и противопоставляется непроглядному мраку и могильному холоду «старого мира». Блок понимал пожар как «мировой оркестр народной



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

души»⁹. После очистительного огня должно настать новое – светлое – время. Разгорающийся пожар становится пожаром созидательным. Для Блока особенно важно то, что пожар – это жертвенный огонь. Лотман, анализируя образы огня в творчестве поэта, отмечал, что «образ «костра» и «креста» (ср. эвфонистический повтор кстр – крст) сближаются во многих произведениях...»¹⁰. Тем самым, пожар в крови, с одной стороны, – это проявление наивысшего накала страстей, но этот огонь становится и образом жертвенной гибели. Ведь неслучайно в поэме фраза «Мировой пожар в крови» завершается восклицанием «Господи благослови!». Фактически, произносимые слова сказаны тем, кто идет на жертвенный костер, кто приносит себя в жертву во имя будущего. И эта жертвенность нуждается в благословении. Можно предположить, что двойственность трактовки костра обусловлена тем, что в творчестве Блока периода 1900-1910-х гг. темы жертвенности и народного бунтарства были связаны между собой. Причем образ огня у него встречается и в контексте самосожжения, становясь символом народного бунта. Отсюда огонь, вышедший из-под контроля, огонь, питаемый гневом и злобой, опасен, беспощаден и разрушителен. Он поглощает не только своего носителя, но и существовавший

мир, он становится частью апокалиптической картины мира. Достаточно вспомнить строки поэмы, когда отряд бойцов движется в ночи и видит «кругом – огни, огни, огни...». Эта картина дантовского ада. Огонь не только вокруг, этот адский огонь горит в крови, лишая людей разума. Обезумевшие, они не только рушат устои мира, стреляют направо и налево, но и готовы уже раздуть мировой пожар.

К сожалению, в фильме образ огня, огненной стихии не получает должной разработки. Его решение формально. Изображение огня возникает только в начале ленты, и то в виде уличного костра, в который летят обломки старого мира. Метафора огня, ассоциируемая с революцией, находит выражение в цветовой символике. Красное, огненное является третьим ключевым цветом и поэмы и фильма. Красный – это и вспыхнувший огонь, заливший кадр красным заревом, это и пролитая кровь, и разгул страстей (в единственном цветном эпизоде фильма «Пляски Катьки в кабаке» доминируют пурпурные, оранжевые и лиловые оттенки), и красный или кровавый флаг, который, как пишет Блок, бьет им (двенадцати бойцам) в очи, буквально застилает им глаза. Но в сцене разгорающегося костра и в кабаке тон и насыщенность красного снижены, цвет выглядит словно выцветшим, утратившим свою энергию. Единственные эпизоды, где красный видится насыщенным и полноцветным, – это сцены с красным флагом.

В поэме пожар становится воплощением разбушевавшейся социальной стихии, метафорой народного бунта. Разгорающийся пожар неслучаен, он зародился внутри человека. Кровь и огонь не только одного цвета, но

⁹Блок А. Душа писателя // Слово. 28 февраля 1909.// Электронный ресурс: http://dugward.ru/library/blok/blok_dusha_pisatelya.html (дата обращения 10.2017)

¹⁰Лотман Ю. М., Минц З. Г. О глубинных элементах художественного замысла. К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 673.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

кровь воспламеняется от злобы, ненависти и страстей:

Злоба, грустная злоба

Кипит в груди...

Черная злоба, святая злоба...

Гнев опасен, он сжигает своего носителя. И именно поэтому те двенадцать бойцов, которых Блок выводит на авансцену, появляются после разгоревшегося пожара. Они являются вершителями бунта, их кровь вскипела от гнева, пожар бушует у них внутри. Он выжигает в их душах все, не оставляя там ничего, кроме черной злобы. И именно поэтому для Блока они без Христа в душе. Сжигаемые внутренним огнем, они идут сквозь вьюгу, не замечая ее мертвенно-леденящее дыхание. Ненависть, злоба, гнев не могут находиться внутри человека, они завладевают им, вырываются наружу, и, как результат, «*кругом – огни, огни, огни...*» В поэме это отдельные огни. Блоковские бойцы только грезят о мировом пожаре. Они желают его раздуть до вселенских масштабов. Если Блоку видится мировой пожар, то в фильме дается иная трактовка огненной стихии. В момент создания фильма было ясно, что мировой пожар так и не разгорелся, а огонь революции уничтожил не только «прогнивший мир», но и поглотил носителей этого огня, оставив после себя пепелище. В ленте создан иной образ огня. Он, лишь однажды набрав силу, ярко вспыхнул и заполнил собой пространство кадра, а потом сник, став не более чем уличным костром, который так и не набирает силы, ослабевает и почти гаснет. Его тепла с трудом хватает на то, чтобы согреть

озябших от холода и истощения людей, его свет не может даже противостоять кромешной мгле, в которую погрузился мир. Сниженная патетика в отношении огня, сведение очищающего огня до еле теплящегося костерка нивелируют тот глобальный метафорический смысл, который Блок приписывал этой стихии. Примечательно, что в фильме пожар вспыхивает только в первой сцене, а потом на всем протяжении сюжета изображение огня лишь дважды появляется в кадре. Для режиссера абсолютно ясно, что тот мировой пожар, который Блоку казался целью, так и не разгорелся до мировых масштабов, но он и не вырвался наружу, став губительным для своих носителей. В фильме огонь утрачивает свою силу, словно затухает на ветру, лишенный подпитки. Его слабый свет только усиливает в фильме ощущение холода от гуляющей по пустынному городу вьюги. У Блока костер уподобляется идее, которая рождается в душах людей, идее, способной увлечь за собой миллионы, которая должна охватить весь мир и изменить его. Но прошедшие годы показали, что эта идея так и осталась невоплощенной и что она погубила своих носителей. Возможно, именно поэтому огонь не играет в ленте столь значимой роли, он лишь вводится как деталь, как знак революционного мятежа, вспыхнувшего в 1917 году.

Рождение отряда

В сцене, предшествующей появлению отряда, метель с новой силой начинает кружить на Дворцовой площади. Сквозь снежный вихрь в кадре начинает проступать силуэт Александрийской колонны. Он пронизывает



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

пространство и становится его вертикальной и смысловой доминантой. Ангел с крестом, вознесшийся на Александрийской колонне над городом, погруженным во мрак и охваченным стихией, словно предвещает явление нового спасителя или нового человека. В начале сцены камера из выхватывает из темноты нечеткий, призрачный силуэт колоны. Он возвышается над пустынным пространством площади перед Зимним дворцом. Камера начинает медленно отъезжать от нее, словно пятится, а в освободившееся, безмолвное пространство врываются порывы ветра. Они неистово кружат вокруг столпа, словно пытаются его сломать и снести, так как это было с другими символами прежнего режима. Но столп с ангелом, держащим крест, непоколебим. Он возвышается над беснующейся стихией. Она же, набирая силу, застилает собой все пространство кадра. Порывы ветра и снега, кружащиеся вокруг колонны, образуют вихревую воронку. Стихия становится демонически угрожающей. Интересно отметить, что образ снежной воронки присутствует и в поэме Блока:

*Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...*

Демонизация снежного вихря, завивающегося воронкой, неслучайна. В одной из своих статей, разбирая мифологию вихря, он писал: «... в этом ветре, который крутится на дорогах, завивая снежные столбы, водится нечистая сила. ... В вихревых столбах ведьмы и черти устраивают поганые пляски и свадь-

бы...»¹¹. Образы вихря, закручивающего снежные столбы, возникает на протяжении всего фильма. Он появляется в первых сценах фильма, и в эпизоде убийства Катки, и в последних кадрах. В решении образа снежного вихря снова прослеживается характерный для Блока дуализм. С одной стороны, этот вихрь, обладая страшной, разрушительной силой, сметающей весь прежний мир, предстает как часть демонической стихии, но в то же время, закручиваясь вокруг Александрийской колонны, его освящает крестное знамение.

Разбушевавшаяся стихия подобна первосубстанции, протобульону, в котором был рожден новый тип человека. Из неистового снежного вихря, словно из пены морской, в фильме появляется отряд красногвардейцев – «богатырей революции». Причем их появление в фильме оказывается освящено крестным знаменем. В результате они предстают как благословенная свыше сила, рожденная спасти мир. Но зная ту характеристику, которой наделил их поэт, вновь возникает неоднозначность оценки их образа и это становится порождением сюжетных противоречий. Связь между вихрем и отрядом для Блока очевидна, отряд рожден ветром революции, а неистовство, необузданность стихии персонифицировалась в боях отряда. В поэме Блок наделяет отряд качеством, свойственным ветру. Говоря о мировой революции, бойцы для описания своего действия используют глагол, присущий ветру – «Мировой пожар раздуем». Таким образом, бойцы отряда идентифицируют себя с вет-

¹¹Блок А.А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.-Л.: Художественная литература, 1962. Т. 5. С. 38.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

ром¹², воспринимают себя частью стихии, которая не знает границ и действует в мировых масштабах. Новый человек, рожденный стихией революции, суров и беспощаден. Он очищен от всех прежних моральных норм. В нем та же суровость, та же необузданность. За их душой ничего нет, ни святости, ни сострадания, ни любви. Отсюда и «мировой пожар в груди», и призывы к грабежам, и стрельба в Русь Святую, и, наконец, призывы к убийству и убийство не только Катки, но и без разбора, всех, стрельба в ночи. В их душах лишь одна злоба, грустная, черная злоба, да скука скучная, смертная, и кровь вскипает в их жилах от пустоты и черноты. Рождение блоковского нового человека трагедийно. И поэтому не случайно в фильме возникает образ виселицы с двенадцатью веревками на пути следования отряда. И все их движение выстроено так, словно они идут к своему эшафоту.

Композиция кадра, в котором возникает отряд, разработана с учетом законов организации пространства иконописи и имеет фронтальное плоскостное решение. Верхняя его часть, изображающая двойную Триумфальную арку здания Главного штаба, уподобляется нимбу, простертому над точкой, из которой и возникает отряд. На центральной оси кадра изображен Александровский столп с вознесенным ангелом, держащим над собой крест. Таким образом, созданное в фильме пространство, как и само действие, оказывается освященным божественным знаменем. Ракурсная

¹²Юрьева О.Ю., Трошин А.С. Структурообразующая функция мотива ветра в поэме А. А. Блока «Двенадцать» // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 7 (49) 2015, часть 2. С. 211-217.

точка изображения дана, в противоположность предыдущим кадрам, снизу, что придает сцене торжественность и величественность происходящего. Появление отряда становится актом божественного рождения. С его появлением меняется темпоритм действия. Движение приобретает ритмичность, словно вторит размеру маршевого шага. В кадре отряд появляется постепенно. Очертания бойцов проявляются из обессилившей вьюжной стихии, природная мощь переходит в мощь отряда. Они выдвигаются из глубины кадра на зрителя, заполняя своими, словно из камня высеченными телами, все его пространство. Их изображение лишено карикатурности. Оно плакатно, лаконично и выполнено в суровом стиле, с жесткой, контрастной проработкой формы. В фильме бойцы отряда предстают почти как эпические войны, их изображения каноничны. Их суровые лица словно сошли с плакатов 1920-х годов. Изобразительное решение бойцов в фильме явно противоречит лубочному стилю, который используется для их описания в поэме. Это уже не частушечные маски Петьки и Ваньки, а канонические лики героев революции.

Христос ли впереди?

В поэме Блока Христос невидим для бойцов, он скрыт за снежной пеленою, он пребывает над суетой и страстями мира. Совсем иное решение последних эпизодов предстает в фильме. По визуальному решению образ Христа совпадает с образом Петьки, который несколькими сценами ранее совершил убийство. Эта метаморфоза образа Петрухи в образ Хри-



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

ста становится одной из наиболее ярких режиссерских открытий.

Образ Петрухи в фильме получает совсем иную, по сравнению с поэмой, трактовку. В его решении нет ничего бандитского, того, чтобы говорило о нем как о представителе городских низов. Создатели фильма несколько опозитизировали его образ. Даже внешне он скорее похож не на суровых красноармейцев отряда, воинов революции, а творческую натуру, этакого студента-разночинца. Петруха предстает как лирический герой, тяжело переживающий измену любимой. В этой подаче образа невольно угадываются оттенки от образа Пьеро, влюбленного в Коломбину. Кстати, на параллель между Пьеро и Петрухой указывал Ю. Лотман, рассматривая поэму Блока через код святочного карнавала. Конечно, в фильме, в его визуальной ткани фактически отсутствуют элементы карнавальности, за исключением сцены пляски Катьки в кабаке. Эта одна из самых ярких и красочных сцен фильма, взрывающих всю визуальную ткань произведения. По своему эмоциональному настрою, темпоритму, эта сцена сопоставима только со сценой костра. Но если в костре гибнет эпоха, то сцена в кабаке становится образным выражением огненных чувств, бушующих в душе Петрухи. В этой сцене, так же, как и в предыдущих, сталкиваются два мира, две стихии, но стихии не природные – вьюги и огня, а стихии социальные, два разных мира. Один мир – это мир кабака, мир продажных, ложных чувств, где Катька отплясывает на столе в компании не то юнкеров, ни то солдат, и мир по ту сторону окна, мир холодной питерской ночи, где завывает вьюга, где разыгрывается истинная

драма жизни. Эти два мира – мир ложного, балаганного, и мир истинного, сурового, противопоставлены друг другу. Столкновение этих двух миров ведет к трагедии, которые меняют Петруху.

В фильме противопоставление двух миров дано и через цветовой контраст. Мир кабака – мир ярких красок, электрических огней и Катька в нем, словно заводная, крашенная кукла, танцующая в витрине. На нее, ставшую вещь, игрушкой сквозь замерзшее окно, словно из другого мира, взирает Петруха. Восприятие Катьки как вещи становится одним из скрытых мотивом трагедии. Совершаемое в поэме убийство происходит из оспаривания права на обладание этой вещью. А вещью обладает тот, кому принадлежит власть, за кем стоит сила. Соответственно, бытовая борьба за обладание Катькой, проституткой, у Блока становится метафорой борьбы за власть. Представление Катьки как вещи, куклы будет подчеркнута в сцене ее гибели, когда налетевший порыв ледяного ветра сорвет с нее маску и вернет ей прежний облик. Такое решение образа Катьки позволяет увидеть в ней черты Коломбины из блоковского «Балаганчика». В этой связи любовный треугольник Петруха – Катька – Ванька может трактоваться как Пьеро – Коломбина – Арлекин. Черты, свойственные Арлекину, присуще и блоковскому Ваньке:

*и в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...
Вот так Ванька – он плечист!*



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

*Вот так Ванька – он речист!
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...*

Если в поэме Ванька играет важную роль, он одно из действующих лиц драматической части, то в фильме он упоминается Петрухой в разговоре с бойцами отряда только лишь как соперник, как тот, кто увел у него его возлюбленную. Образ Ваньки почти не проработан, он лишь на мгновение появляется в сцене кабака и в кадрах пролета саней, в которых Ванька мчится с Катькой по пустынным улицам заснеженного Петербурга.

В созданной авторами фильма трактовке образа Петрухи, его отношений с Катькой, можно найти и отсылки к биографии поэта. Блок пережил личную душевную трагедию, вызванную изменой его жены Л. Д. Менделеевой и уходом ее к его близкому другу и соратнику Андрею Белому. Возможно, знание этих фактов может стать одним из объяснений трансформации образа Петрухи может, произошедшее в конце фильма. Некоторые исследователи поэмы говорили о том, что голос поэта как рассказчика был влит в повествование, создавая наряду с другими звучащими голосами его многоголосие. Да и в образе Христа, появляющегося в конце поэмы, некоторые видели черты самого Блока.

В одной из центральных сцен сюжета, Петруха, проходя с отрядом красноармейцев мимо светящихся огнями окон кабака, невольно задерживает на них свой взгляд. Сквозь заледенелое стекло он вдруг видит Катьку, отплясывающую на столе в окружении солдат и юнкеров. Увидев свою бывшую возлюблен-

ную, Петруха ничего не предпринимает, он не вспоминает былые измены и не стремится ей отомстить. Ощущая себя брошенным, он лишь жалуется товарищам, что его Катька с Ванькой теперь. Они принадлежат одному миру, у Катьки керенки в чулке, да и Ванька, став другим, сам теперь богат. Петруха продолжал любить Катьку, несмотря на то, что она предала его, пойдя кутить с другими. В фильме появляется совсем иной смысл. Продажность, поправление нравственных устоев делает человека богатым, но превращает его в вещь, уничтожая в нем все человеческое. Развязка драматической кульминации, связанная с гибелью Катьки, в фильме имеет совсем иное решение, нежели в поэме. И реакция экранного Петрухи на произошедшее абсолютно противоположна той, которая создана Блоком. Мимо идущего мерным шагом по темным улицам Петербурга отряда красноармейцев проносятся залихватские сани. И тут-то неожиданно Катька замечает Петруху, бредущего в конце отряда. Этот момент весьма важен в смысловой структуре фильма, так как он представляет инверсию сцены, когда Петруха смотрел на Катьку, отплясывающую в кабаке. Раньше Катька не видела Петруху, но теперь она вдруг заметила не то Петруху, не то красноармейцев. Петруха, увидев свою Катьку в проносящихся мимо санях, словно вышел из оцепенения, чуть было не побежал за ней. Не то, увидев Петруху, не то, понимая, что ему совсем не по пути с отрядом, Ванька, управляющий санями, на всем ходу разворачивает их и направляет в обратную сторону, словно хочет повернуть время вспять, сменить дорогу. Образ саней в фильме весьма символичен. Он невольно воскрешает в



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

памяти образ бешеной гоголевской Руси – птицы-тройки, которая несется сквозь вьюжную ночь, подгоняемая стихией страстей и вихрем революционных изменений. Используемый в фильме план противостояния двух миров решен символически. Ванька, в хмельном угаре, не разбирая дороги, только подхлестывает коня, несущегося во весь опор. Красноармейцы, завидев летящие на них сани, не разбегаются врассыпную, поддавшись страху, а словно стена встают на их пути. Это противостояние приобретает символическое звучание, которое может быть понято как любовое столкновение двух миров. Два мира сошлись буквально стенка на стенку, и только сильный духом способен не дрогнуть и устоять. В этой сцене впервые появляется образ Петрухи как спасителя мира, не допустившего трагедии. Петруха, отделившись от товарищей, кинулся саням наперерез. Схватившись за узду коня, он хочет остановить их, но Ванька, подгоняя лошадь, ударом хлыста сбивает Петруху с ног. Сани уносятся прочь. Упавший в снег Петруха, поднявшись, не раздумывая, стреляет вслед уезжающих прочь саней.

Противостояние вроде бы выиграно, ничто больше не стоит на пути отряда, но цена за это уже заплачена. Увидев сбитого с ног Петруху, Катька встает в санях и тут вдруг раздается выстрел. От выстрела лошадь повело, сани взметнулись на повороте, и Катька, не удержавшись в санях, словно кукла, падает в сугроб. Ее неподвижное тело театрально распростерлось на снегу. В этом эпизоде четко прослеживаются параллели с блоковским «Балаганчиком»:

*Ах, тогда в извозчицьи сани
Он подругу мою усадил!
Я бродил в морозном тумане,
Издали за ними следил.
Ах, сетями ее он опутал
И, смеясь, звенел бубенцом!
Но, когда он ее закутал, –
Ах, подруга свалилась ничком!
Он ее ничем не обидел,
Но подруга упала в снег!*

Увидев выпавшую из саней Катьку, Петруха бежит к ней с надеждой, и только подхватив обмякшее, бездыханное тело Катьки на руки, он понимает трагедию случившегося. Пронзительно надрывная музыка резко обрывается. Кадр становится безмолвным. С порывом ветра исчезает и весь мир вокруг. Сцена фильма, где Петруха прощается с любимой, развивается в лирически трогательный эпизод, выпадающий из общего сурового, плакатного стиля картины. Этот эпизод в какой-то степени становится контрапунктом к гротесковой сцене в кабаке.

Воспоминания оживают в памяти Петрухи. Прошлое встает перед его глазами. И в нем совсем другая Катька, не кабацкая, не толстомордьянская кукла, а светлая, чистая душа. Именно такой он любил ее. Интересно, что в случившемся Петька вовсе не винит Катьку, которую предала его и его любовь, польстившись на червонцы офицера. Катька продается, словно вещь, она становится куклой, которая ходит по рукам. Отношение к Катьке объясняется всепрощающей любовью Петрухи. Это еще раз подчеркивает, что созданный в фильме образ Петрухи далек от своего литературного



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

прототипа. От осознания всего произошедшего – от предательства Ваньки, от морального падения и трагического убийства Катьки, от того, что на его руках ее невинно пролитая кровь, Петруха впадает в отчаяние. Все случившееся становится еще более трагичным. Петруха, который должен был быть опорой христовой веры, и в поэме, и в фильме становится убийцей. В фильме он убивает Катьку не намеренно, а целясь в Ваньку. И стрелял то он в него вовсе не из ревности или мести за Катьку, а защищая себя и своих товарищей. Для него Ванька – это теперь классовый враг, враг непримиримый, выбравший иной путь, а Катька, попав под шальную пулю, – случайная, невинная жертва. Ее смерть становится искупительной. В поэме Блока Катька так же гибнет случайно, но в совсем других обстоятельствах. Блок изображает Петруху ревнивцем, он уже рукоприкладствовал по отношению к Катьке. Предупреждая ее не блудить с Ванькой, с тем, кто раньше был его другом, а теперь стал другом, Петруха ей говорит:

*У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя под грудью, Катя,
Та царatina свежа!*

В поэме Петруха – охвачен страстями, его руки уже в крови. И если ранее он чуть не убил Катьку, то от его ножа не ушел офицер, с которым она блудила. Предупреждения Петрухи не останавливают Катьку, и она, как и раньше предается блуду с тем, кто был своим, а стал чужим, с предателем Ванькой. В поэме Ванька такая же голотьба, с той лишь разни-

цей, что вместо «рванного пальтишки и австрийского ружья», выбрал Ванька «шинелишку солдатскую», став непримиримым врагом. В очередной раз, застав Катьку с Ванькой, Петруха не может сдержать себя, кровь вскипает в его жилах и выплескивается наружу свинцовым огнем. В этом огне гибнет та, которую он так безумно любил.

Найдя Катьку убитой, блоковский Петруха, одолеваемый страстями и злостью, что не попал в Ваньку, не только не сожалеет и не раскаивается в содеянном, но и срывает свою ненависть на мертвой Катьке, глумливо говоря в ее адрес:

*Что, Катька, рада? – Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!*

173

Конечно, потом, спустя время, блоковский Петруха, осознав все произошедшее, все же сожалеет о Катьке: «Загубил я, бестолковый, / Загубил я сгоряча...». Таким образом, Петруха говорит, что он убил Катьку вовсе не случайно, а в порыве сильного чувства. В нем любовь и ненависть смешались, он любит, но не может простить измены. А эта двойственность вовсе не свойственна тем, кто встал на революционный путь, кто без креста за пазухой. В это время, когда ветер «на всем белом свете», когда «на ногах не стоит человек», может выстоять только тот, кто непоколебим, кого не терзают метания духа, как говорится, только люди из стали.

В поэме, бойцы отряда, видя предательство Катьки, подталкивают Петруху к праведной мести.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

*Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнём-ка пулей ...
В толстозадую!
Эх, эх, без креста!*

Не трусь, можно стрелять во всех и без разбору. Ведь «Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!», а значит без моральных запретов, без душевных терзаний, без сожаления. Игривая двусмысленность фразы «Катька с Ванькой занята – / Чем, чем занята?.. / Тра-та-та!» замещают слова, в которых слышится уже леденящий лязг затвора и дыхание смерти «Ещё разок! Взводи курок!.. / Трах-тарарах! Ты будешь знать, / Как с девочкой чужой гулять!..», и кабацкое «Тра-та-та» перерождается в призыв пухнуть в Святую Русь, а потом и в «Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!». В поэме постоянно звучат раскаты выстрелов, которые эхом отражаются в домах слышаться в долгом смехе вьюги.

Между образом Святой Руси и образом Катьки в тексте поэмы имеются ассоциативные переключки, поэтому призыв стрельнуть в толстозадую, относится к тому, чтобы стрельнуть и в толстоморденькую Катьку, предавшую, осквернившую святое чувство. Однако в фильме эта тема вовсе не получает развития. Экранный Петруха становится убийцей не по своей воле, а Петруха в поэме совершает убийство безрассудно, в порыве гнева. Рассматривая отношения Петрухи и Катьки, складывающиеся в фильме, с одной стороны, возникают параллели с темой библейского предательства и прощения, с другой стороны, в экранном образе Петрухи можно разглядеть отголоски от образа князя Мышкина. Для Петрухи, который

охвачен страстью, она становится любовью-страданием, проявляющимся к распутной Катьке. Петруха, как и герой Достоевского, страдает не оттого, что не удовлетворено его желание, а оттого, что он стал причиной, принесшей не просто страдание, а гибель любимой женщине, пусть даже павшей и предавшей (или продавшей) его. Петруха оглушен убийством. Все для него потеряло смысл. Он ощущает свое одиночество. Со смертью Кати уходит и часть его самого, часть его души. Но выбор сделан. Его изображение раздваивается. Один, почти незаметный образ остается с мертвой Катей и, а второй Петруха поднимается и следует за отрядом. Стихия вьюги передает внутреннее состояние героя, его душевные страдания.

В фильме Петруха, неприкаянно бредущий за бойцами, вот-вот отстанет от них, в его поступи уже нет той уверенности, он не может держать революционный шаг. И здесь впервые возникает контраст между бойцами отряда и Петрухой. В фильме согбенная фигура Петрухи изображается на фоне чеканящих шаг красноармейцев. Они продолжают свой путь, не заметив произошедшего или не придав этому значения. Для них смерть Катьки ничего не значит, да и на страдания Петрухи они не понимают.

— *Что, товарищ, ты не весел?*
— *Что, дружок, оторопел?*
— *Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?*

Ведь не такие нынче времена, более тяжелое бремя ляжет на их плечи. Давая пред-



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

ставления тяжести бремени, которое должно лечь плечи бойцы отряда в фильме используется визуальная метафора. Говоря слова о бремени, бойцы изображаются шествующими мимо атлантов зимнего дворца. Такое сопоставление рисует их как новых атлантов, которые должны будут взвалить на свои плечи весь груз нового мира.

Петруха постепенно замедляет шаг. Его фигура ссутуливается, он словно обмякает, теряя внутренний стержень. От душевных мук Петруха не просто чернеет, а теряет свое лицо. Обезличивание Петрухи подобно метафорической смерти. При этом выстраивается некая параллель между Петрухой и Катькой. Ведь когда Катька умерла, ветер сорвал маску, словно лишил ее лица. Смерть реализуется изобразительную метафору – потерю лица. Но эта же пластическая метафора может рассматриваться и как метафора самоуничтожения, в то же время она становится и ключевым драматургическим моментом как условие для изменения – потери себя прежнего для обретения себя обновленного. Потеря себя, а вернее отказ от своего прежнего образа, лика, лица необходим для перерождения, а вернее нового рождения. И здесь снова возникает параллель с библейским текстом, со строками из Евангелия от Иоанна, где говорится: «Любящий душу свою погубит ее, а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее для в жизнь вечную» (12.25).

Из всех бойцов отряда Петруха единственный, несущий в себе человеческое начало со всеми его противоречиями, пороками, сомнениями, чувствами. Переживая содеянное, он не бежит, не пытается скрыться, а смиренно

несет свое бремя. В монтажном ряду Петруха чередуется с образами других бойцов отряда. Их изображениями дано на контрасте. Даже ракурсная точка при их показе отлична. Изображение бойцов дано как бы снизу. Они словно вырастают один за другим из глубины кадра и движутся на зрителя, в то время как Петруха показывается все время в профиль. Он идет параллельно плоскости кадра, словно увиденный на фоне событий. Даже этим режиссер вносит различие между Петрухой и бойцами отряда, словно он не идет с ними в одном строю. Возникающее различие их движения разрушает единство. Ощущая нарушенный ритм движения, бойцы отряда подбадривают Петруху.

— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Что бы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам, товарищ дорогой!

В фильме происходит эволюция образа Петрухи. Из брошенного любовника, страдальца он становится невольным убийцей, но это убийство оказывается убийством жертвенным, совершенным во имя защиты других, во имя нового мира, новой идеи. Фактически, убив Катьку, Петруха убил и часть себя, он окончательно разрывает связи с прошлым. В отряд вернулся другой человек – тот, кто совершил преступление, осознал содеянное и несет свой крест. При этом Петруха, становясь тем, кто пожертвовал всем, ради других, ради освобождения духа, осознания долга, во



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

имя следования новой идеи. Он становится частью нового братства.

Интересно отметить, что на протяжении всего фильма Петруха никогда не изображается в первых рядах. Он всегда идет где-то в конце, затерянный среди его бойцов, он постоянно отстает на полшага и догонял уходящий отряд. Его шаг не совпадает с мерностью революционного шага отряда. Режиссер вставляет в монтажную структуру крупные планы шагающих ног, словно показывая, что шаги его Петрухи выбиваются из общего ритма, не совпадают с общим тактом. Жертвенность Петрухи не очевидна, не демонстративна. Но именно это, по всей видимости, позволяет режиссеру трансформировать в конце фильма его образ в образ Христа. Петяка претерпевает метаморфозу, он меняется. Но причина этого изменения вовсе не раскаяние, а преодоления себя и принятие новой образа, нового темпа движения. С этих позиций, Петяка окончательно порывает с собой, со своим прошлым. Преображенный, переродившийся Петруха вдруг неожиданно вскидывает голову, распрямляется. С каждым шагом его движение становится все увереннее. Он словно услышал новую музыку, новый ритм. И вот он уже идет мимо своих товарищей, обгоняя их. Теперь он готов к новой жизни, он, перешедший грань, переродившийся, становится тем, в чих руках оказывается красное знамя. Теперь он тот, за кем идет весь отряд. Развивающееся в руках Петяки, не просто красное стяг, а кровавое полотнище, пропитанное жертвенной кровью. Петяка-убийца становится олицетворением нового направления жизни, символом революции, несущим вперед ее идеи.

Столь неожиданный поворот дает иное прочтение поэме. Петруха, голытьба, совершивший убийство, вдруг становится Христом, тем, кто знает путь, кто несет идею революции, ведет за собой отряд, а собственно всю страну. В его образе, отдавшем во имя идеи, во имя движения в будущее все, режиссер увидел нового Христа революции. Жертвенность или «самопожертвенность» есть то, что роднит образ Христа и Петрухи. И Христос и Петруха, осознав неотвратимость предначертанного, принимают ту чашу, которую им суждено испить, и становятся поводьями идущих в ночи. Но если Христос жертвует собой во имя спасения души, то жертвенность Петрухи оказывается идейной. Изменение в трактовки образа Христа как идейного стержня, как светлого начала, поводья, вселяющего надежду на спасение и светлое будущее, меняет всю смысловую составляющую произведения. Революция не дает никакой надежды, нет никакого светлого будущего. В фильме бойцы отряда, проходя мимо виселицы с развивающимися веревками, ведомые Петрухой, уходят в глубину кадра, от зрителя, в темноту и мрак и только кровавое полотнище, словно кровавая заря, развивается над их головами. Создается полностью апокалипсическая картина произошедшего. И мир, сдвинутый с мест, мир гонимый разбушевавшимися стихиями, падает в пропасть. Заданное в начале ощущение катастрофичности происходящего только усиливается к концу ленты. С потерей образа Христа как светлого начала, теряется и цветовой контраст, смысловое напряжение, в результате вся революция, все происходящее приобретает кроваво-черные, зловещие оттенки.



Наталья Геннадьевна КРИВУЛЯ / Natalia KRIVULYA

| «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока /
«Music of Revolution» in Animation: Key Elements of Screen Adaptation of the poem of Alexander Blok |

Апокалипсический образ, который фоном присутствует в поэме, в фильме обретает отчетливые черты. После революции не наступает светлого будущего. Если поэма завершается светлыми нотами, или хотя бы движением к светлому началу, то в фильме нет этого завершения. С восходом завершается ночное гуляние на святки. Свет, сначала в образе звезды, а затем и восходя знаменует приход в мир Спасителя. Со светлым началом у Блока связано появлением в последних строках поэмы образа Христа.

*Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.*

В фильме же светлым началом становится луч с крейсера «Авроры», который скользит по ночному безлюдному пространству Петербурга, словно ища в этом мертвом городе свою жертву. Освещая собой пространство, этот луч наделяется сразу несколькими метафорическими смыслами. Он уподобляется и лучу света в темном царстве. Луч становится и путеводной звездой, указывающей дорогу, так как его движение слева направо впоследствии будет движением отряда бойцов. Луч заменяет собой и знаменитый выстрел

«Авроры», послуживший началом к восстанию. В композиционной структуре фильма образ «Авроры» и луча возникает в начале фильма, но после сцены с вихрем-метлой, сметшей царскую власть, кинувшей ее символы в революционный огонь. В кадре луч, освещая собой пространство, словно проводя черту между февральской и октябрьской революцией. Он бьет прямо в глаза зрителю, заливая собой на мгновение все пространство кадра. Этот художественный прием по силе воздействия становится подобен раздавшемуся выстрелу. Свет разрывает на мгновение черноту экрана. Подобно прожектору сторожевой вышки, он высвечивает слова на разрываемом ветром лозунге февральской революции «Вся власть Учредительному Собранию!» и гаснет в ночи. Второй раз этот луч появляется в финальной сцене. Его движение словно замкнуло круг. Теперь его направление не устремлено вперед, он светит вглубь кадра, выхватывая из темноты кровавый стяг и освящая своим светом дорогу уходящему в глубину кадра, словно вглубь веков, отряду красных апостолов. Какую музыку и какой революции услышал или исполнил в своей ленте Иван Аксенчук? Блок-овская полифония сменилась полифонией метафорической, оказавшись переключкой времен, переключкой между двумя революциями начала и конца XX века.

