

*Yu. Dzhulay*

### F. RABELAI'S WRITING IN N. GOGOL'S POEM "DEAD SOULS": THE PICTURE OF RESPONSE AFTER CRITICISM OF M. BAKHTIN

*The article deals with the possibility of making real size F. Rabelai's writing in Gogol's poem "Dead Souls" based on the idea of approaching by levels Gogol's poetic laughter to F. Rabelai's poetics of "culture of laughter" with taking into account some consequences from criticism M. Bakhtin's concept "culture of laughter".*

**Keywords:** S. Averintsev, L. Batkin, M. Bakhtin, N. Gogol, Sh. Estienne, F. Rabelais, humorous folk culture, cooking art, sin belly.

*Матеріал надійшов 12.03.2015*

УДК 1:36.47(045)

*Кирилова О. О.*

### ДОЦИФРОВИЙ «ДЕКАДЕНТСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ» 1980–1990-х І ДЕЯКІ СУЧАСНІ ВИЗНАЧЕННЯ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ

*У статті розглядається комплексна проблема дослідження феномену «декадентського кінематографа» в «доцифровий» період кінця 1980-х – початку 1990-х років, пов'язана з великою кількістю важкодоступних, неоцифрованих фільмів, серед яких є також екранізації творів письменників-символістів. У теоретичному зрізі цієї проблеми концепти екранної культури та екрана класичного й динамічного застосовуються з огляду на специфічний тип доцифрової медіальності/чуттєвості реципієнта та аналізуються на прикладі двох невідомих короткометражних екранізацій роману письменника-символіста Федора Сологуба «Тіні й світло» (1991 р., реж. Іван Попов; 1992 р., реж. Лариса Осипова), де «класичний екран» вписано в «екран динамічний» та показано різні його модифікації.*

**Ключові слова:** екранна культура, класичний та динамічний екран, ПК-орієнтована культура, медіальна чуттєвість, Уявне.

**Актуальність** дослідження взаємозв'язків кінематографа та культури мистецького модерну, літературного символізму (в російському варіанті – Срібного віку) назріла досить відчутно протягом останнього часу з огляду на те, що ця проблематика досі не вивчалася комплексно, із застосуванням культурологічної методології, тоді як відображення цієї культури давно утворили цілісний кінематографічний феномен «декадентського кінематографа» в російському, українському, західноєвропейському кінематографі останніх

трьох десятиліть, якщо цілком окремо враховувати «декадентський кінематограф» дореволюційний. Московський кінознавець І. М. Гращенкова, котра вперше виділила «кіно Срібного віку» як окремий феномен для мистецького вивчення, зауважила його характерну особливість на початку ХХ століття: «Російська містична кінодрама наслідувала символістську драму, з її відходом від дійсності у світ неосяжного та ірраціонального, ілюзорних видінь, несвідомого, сну й смерті, потойбічного життя» [1, с. 79]; до того ж досліджуваний

феномен вона транспонувала й на кінематограф від кінця 1980-х, наголосивши: «И дольше века длится Серебряный век...» – так названо останній розділ монографії, у якому поійменовано фільми, які на сьогодні, на думку дослідниці, складають корпус «кіно Срібного віку» на новому етапі розвитку. На думку теоретика кіно й кінорежисера Олега Ковалова, такий підхід мусить відзначатися принциповою культурологічною інновативністю, зважаючи на те, що зазвичай ранній кінематограф Російської імперії «сухо йменувався *дореволюційним*» і вважався цілком незіставним з культурою «Срібного віку» як елемент міської «низової культури», тоді як значна частина літературних творів символізму має всі підстави вважатися «*посткінематографічною*», за висловом О. Ковалова [2, с. 300].

Звернемо тепер увагу на дещо інший аспект досліджуваної проблеми: в сучасному масиві кінотворів, присвячених проблематиці символізму/модерну, відзнятих на самому лише пострадянському просторі, які потребують окремого ретельного вивчення як культурологічна цілісність, необхідно провести межу вододілу, керуючись естетичним, хронологічним і технічним критеріями, що дозволяє чітко розмежувати фільми так званого «декадентського кінематографа» цифрового й аналогового періодів. Специфіці дослідження хронологічно першого типу – аналогового й буде присвячено цю наукову розвідку. При цьому нам потрібно ввести деякі допоміжні теоретичні поняття, щоб розглянути цей феномен у контексті термінології сучасних медіа-досліджень.

Екранна культура – як цифрового, так і доцифрового періодів (що його теоретики екранної візуальності відносять до появи станкового живопису) – тісно пов'язана з конституванням Уявного як реєстру формування ідентифікації суб'єкта в просторі візуальних образів. Сучасний американський культурний аналітик Лев Манович зауважує: «Саме дивлячись на екран – пласку прямокутну поверхню, розташовану на деякій відстані від очей, користувач відчуває ілюзію подорожі у віртуальному просторі, ілюзію фізичної присутності деінде». У запропонованому ним розмежуванні понять «класичного екрана» і «динамічного екрана» (до останнього типу відносить Манович кінематографічний екран від самого початку його існування) виникає суперечливість, пов'язана з переміщенням кінотвору в комп'ютер, де сама система Windows з можливістю синхронного перегляду вікон з не/рухомих зображенням руйнує ті чіткі межі екрана, які, власне, його і конституують, з точки зору Мановича. Тому він говорить про «зникнення екрана»,

коли відбувається його розкол на безліч вікон в інтерфейсі, і констатує як факт: «...Відзначаючи сторіччя кіно... ми повинні оплакати еру динамічного екрана, яка почалася з кіно і яка завершується нині» [3, с. 55–56]. Екранна культура цифрового кінематографа залишається передовсім ПК-орієнтованою, незважаючи на велику кількість альтернативних способів її відтворення, ближчих до консервативної, «плівкової»: від домашніх кінотеатрів до кінокомплексів, забезпечених новітніми технологіями. Новий тип ПК-орієнтованої культури споживання кінематографічного продукту пов'язаний з формуванням нової медіальності як типу чуттєвості.

Неможливо не визнати того, що зміна типів чуттєвості, що стала симптомом «зависання нульових» як ілюзорного браку відчутних змін у культурній динаміці 2000-х, безпосередньо пов'язана зі зміною типу медіальності. Наприкінці періоду перебудови і в так званий «постперебудовний» період, у 1990-ті (морфологічно це – єдиний тип «культурологічної чуттєвості», пов'язаний з інтенсивним розвитком постмодерністської мови в мистецтві, зокрема в кінематографі) кіно на плівкових носіях у поєднанні з книгами як «одинацями поліграфічної чуттєвості» (гіпертрофованої у зв'язку з відродженням репринтів, стилізацій тощо) сприяло акумуляції Уявного як одного з трьох ключових реєстрів психіки суб'єкта культури (у термінології психоаналізу Ж. Лакана). Кіно та література на цифрових носіях у якомусь сенсі «скасовують» це Уявне, знімаючи дистанцію між реципієнтом і текстом, підпорядкованим волі реципієнта, нескінченно його фрагментують з метою більш комфортного хронотопування, подрібнюють цілісне естетичне враження та створюють калейдоскоп кінотекстів та літературних текстів, що завдяки пошуковій системі утворюють єдиний «інтернет-гештальт».

У зв'язку з цим слід виділити ще одну характеристику розвитку вітчизняного кінематографа, яка стосується нерівномірності збереження його історичних фондів. Усупереч поширеній думці, що найбільш раритетним і маловивченим в історії кінематографа (у тому числі і в його «декадентському» аспекті) є кіно дореволюційне, варто відзначити протягом останніх двох десятиліть істотне зрушення в його популяризації, оцифруванні архівів ігрового й документального кіно, виданні на цифрових носіях (і появі в мережі Інтернет у вільному доступі) кінострічок не тільки масових або ж соціально-політично значущих, але й тих, що належать до естетизованого архауса (насамперед це кінематограф Євгена Бауера, Петра Чардиніна, Володимира Гардіна).

Поворотною точкою в освоєнні цієї спадщини вважається фестиваль німого кіно в Порденоні (Франція) 1989 року, на якому була продемонстрована масштабна ретроспектива дореволюційних фільмів з архівів Держфільмофонду. Тут варто, зокрема, згадати заслугу естонсько-американського історика і теоретика кіно Юрія Цив'яна, професора Чиказького університету, який починав в Естонії як семіотик, учень і співавтор Юрія Лотмана і виступив видавцем, дослідником, реставратором титрів найбільш значущих фільмів «дореволюційного архаусу» (зокрема, «танатографічної серії» Євгена Бауера: «Після смерті», «Вмираючий лебідь» тощо).

Навпаки ж, найбільше «темних плям» у вивченні та виданні спадщини вітчизняного кінематографа межі 1980-х – початку 1990-х років. Фактор зміни політичних режимів, який відіграв свою роль і в проблематизації вивчення дореволюційного кіно, поєднався тут із фактором зміни типу медіа – тобто типу носія, на якому зберігався кінематографічний твір. Побутує нічим не обгрунтована думка, що названий період в історії пострадянського кінематографа позначився насамперед засиллям кінематографа «чорнушного» (орієнтованого на непривабливе відображення навколишньої дійсності) та епігонського (такого, що відтворює найбільш масові жанри західного кіно в дещо шаржованому вигляді), чим нібито й виправдані прогалини в його вивченні та переведенні на цифрові носії. Однак, протиставляючи кінематографові подібного типу авторський кінематограф як єдину естетичну цінність періоду, що розглядається, часто забувають про той аспект, що цікавить нас у вивченні діалогу кіно й культури Срібного віку: названий період пов'язаний з активним вивченням літературної спадщини, яка саме починає перевидаватися, «виходити на поверхню». Період «адаптації в цифровому просторі» з новими технічними можливостями, як не дивно, став періодом зниження інтересу до культури Срібного віку; кількість фільмів, орієнтованих на його літературну спадщину, різко зменшилася в 2000-ні в порівнянні з періодом 1980–1990-х. Серед таких одиничних прикладів можна назвати фільм Олексія Германа-молодшого «Гарпастум» (2005), який експлуатує інтертекст петербурзького літературного акмеїзму 1910-х, і короткометражний фільм Антона Коскова «Безодня» (2009) за однойменним оповіданням Леоніда Андрєєва, що відверто наслідує естетику Германа – у фільмах такого роду повною мірою задіяні всі можливості, надані новими технологіями цифрового кінематографа.

Проте в цілому формування «декадентського» кінематографа, пов'язаного з тематикою Срібного

віку, символізму, модерну, припало саме на згадану межу двох типів державності і двох типів медіальності, «завдяки» чому в означеному десятилітті можна назвати найбільшу кількість «неіснуючих» (важкодоступних) фільмів, які в принципі не існують у цифровому просторі; тоді як саме існування в цифровому просторі і є, власне, *критерієм існування в культурі* в наші дні. Таким чином, фільми цього періоду наявні в трьох основних формах: 1) у вигляді оцифрованих копій з приватних записів на VHS-носіях, що робилися зі спорадичних телевізійних показів, – ці копії поширюються в мережі Інтернет на відповідних серверах безкоштовного обміну фільмами; 2) у вигляді плівкових неоцифрованих копій з плівки оригіналу, що зберігаються в центральних кіноархівах (у т. ч. у сховищі Держфільмофонду в Москві), або тільки в авторських копіях, що зберігаються в приватних архівах кінематографістів найчастіше також на VHS; 3) у вигляді виданих DVD – тут ідеться переважно про фільми, зняті після 1995 року, коли видання на DVD стало нормою, або про окремі вибрані фільми, оцифровані лише через їхню виняткову художню значущість. І тут виникає проблема, пов'язана з вибірковою репрезентацією доцифрового пострадянського кінематографа.

Переважна частина екранізацій творів авторів Срібного віку існують на сьогодні в першому чи другому варіантах, не видані офіційно. Це, насамперед, усі екранізації прози Валерія Брюсова, які спираються в сюжетній основі на повість «Останні сторінки зі щоденника жінки» (1910): «Захочу – покохаю» (реж. В. Панін, 1990), «Жага пристрасті» (реж. А. Харитонов, 1991), «Одрокровення незнайомцю» (реж. Ж. Бардавіль, 1995), які часто з'являлися в телеэфірі різних каналів у 1990-ті роки. В екранізаціях спадщини Федора Сологуба першим випущеним на DVD фільмом став «Дрібний біс» М. Достая, знятий у 1995-му, – цей рік умовно знаменує вододіл між кінематографом доцифрового і цифрового періодів. При цьому дві раніше зняті короткометражні екранізації тої самої новели Сологуба «Тіні й світло» (1912) в екранних версіях Івана Попова (1991) та Лариси Осипової (1992) фактично невідомі глядачеві. Ця проблема пов'язана також з оцифруванням архівів російських кінематографічних ВНЗ, де на межі 1980–1990 рр. був сконцентрований найбільший інтерес до літератури Срібного віку як матеріалу для екранізації. Нині відбувається оцифровка плівкових архівів курсових і дипломних робіт у провідних московських ВНЗ (ВДК, ВКСР і деяких інших), однак проблема полягає в тому, що інформація про ці роботи доступна вкрай фрагментарно (немає

електронного каталогу робіт), і тільки деякі з них випадково потрапляють у мережу Інтернет. Поза тим, це важливо для дослідження взаємодії «перебудовного» кінематографа й культури Срібного віку, оскільки більшість вдалих спроб у цьому жанрі саме пов'язана з форматом кінодебютів і дипломних робіт (деякі з них переростали згодом у повноцінні, повнометражні режисерські дебюти, як, скажімо, культовий декадентський фільм-маніфест «Пан оформлювач» Олега Тепцова – 1988 рік).

З двох кіноверсій тексту Ф. Сологуба «Тіні й світло» одна (версія Л. Осипової) наявна у вільному доступі в мережі Інтернет, друга (версія І. Попова) – лише в оцифрованому архіві ВКСР. Історія «тихого» хлопчика, який повністю поринув в уявний світ – світи настінних тіней – та захопив цим і свою молодшу самотню матір, органічно вписалася в сприйняття екранної культури 1990-х. Якщо версія Попова скрупульозно стилізована під початок століття, то версія Осипової – осучаснена, однак у такому вигляді вона парадоксально зберігає свою відповідність художній мові символізму. Саме початок фільму Лариси Осипової здається цілком типовим для екранної естетики перебудовного періоду про «перехідний вік у перехідну епоху»: стіни та юрми – вуличні, шкільні, фабричні, явлені у всьому своєму різноманітному одноманітті – «так звана реальність». Панорамна експозиція цієї реальності оголює соціальні виразки (жебракки, гопники, повії, що вже з'явилися у строкатому сірому наговпі кінця 1980-х, не порушуючи своєю строкатістю його монотонності). Фоновий звук навколишнього індустріального пейзажу підкреслює його бездушну механістичність. «Для отрока в ночі, кропающего вирши, мир бесконечно стар и безнадежно сер, и правды нет нигде, ни на земле, ни выше – и класс десятый “А” – тому живой пример», – так характеризує цей модус сучасний російський поет-постмодерніст Тимур Кібіров, не просто пародіюючи Бодлера в перекладі Цветаєвої, але й усвідомлено вкладаючи відчуття хлопчика періоду перебудови в символістську віршовану форму. Подібне ескапістське «оформлення» реальності символізмом знайшло своє відображення у фільмі Осипової. Тому осучаснення Сологуба виглядає дуже органічним: простір ескапізму крихітної сім'ї в пізню радянську епоху драматично звужився до вушка голки; проживання «совка» як типу реальності безжалюбно відобразила формула тексту Ф. Сологуба: «Але й там буде стіна; всюди стіна». Реальність Срібного віку на рівні візуального кодування у фільмі лаконічно представлена в одній лише тіньовій жіночій фігурі на білому простиратлі, яка несвідомо копіює судомну

пластику актрис-танцівниць німого кіно в їхніх танцях-агоніях (це Віра Караллі в «танці вмираючого лебедя» (фільм Є. Бауера 1915 р.), «танці хризантем» (фільм П. Чардиніна 1914 р.), Іди Рубінштейн у танці Саломеї або танці Базіліоли (фільм Г. д'Аннунціо «Корабель» 1921 р.). Ця ж тінь виникає в тьмяному під'їзді старовинного будинку, на сходовому марші, що по-різному обігрується у візуально-інтер'єрному каноні «декадентського кіно». Характерно, що тіньова іпостась матері лише й здатна транслювати істинні смисли для сина Володі, тоді як реальною й тривимірною він її просто не чує.

Фільм починається й закінчується перемогою світла. Цьому сприяють і навмисна перестановка понять, винесених у заголовок: «Світло і тіні» (у Сологуба: «Тіні і світло»); і чудово підібрані типажі героїв – ірреальних, сновидних, що світяться зсередини (актори – Марія Строганова і Боря Чернецов). Фінальні кадри: перед матір'ю та сином відступають їхні ж власні тіні (до яких вони повернені обличчям, спиною до глядача), звучить перша строфа програмного вірша Володимира Соловйова: «Милый друг, иль ты не видишь, что все видимое нами – только отблеск, только тени от незримого очами?».

У п'ятихвилинному фільмі Івана Попова «Світло і тіні» (ВКСР, «Центрнаучфильм», курсовий проект майстерні Володимира Меньшова, 1991) навпаки: «Тінь над усім». В інтер'єрі епохи модерн багаторазово показана рухома тінь складених рук, що піднімається над реальністю пейзажних акварелей та фамільних фотографій, якими обвішані стіни. Самі ці фотографії, ретельно підібрані, розшукані в архівах автором фільму, теж відображають лише тіньову реальність минулого. Це – дагеротиповані тіні минулого, зокрема, тінь батька, «присутнього третім» у цій «тіньовій кімнаті», вмеблювання якої ретельно підібране й продумане; камера любовно зупиняється на старовинному шрифті підручника, антикварному прес-пап'є, різьбленій підставці для книг, лампі з білим порцеляновим абажуром. Активна дійова особа кінореальності модерн – люстро в дерев'яній рамі вигнутих обрисів – у перших же кадрах підкреслює ірреальність потойбічного простору. До тіней подібні у Попова образи матері й сина (у фільмі Осипової – осяйні та променисті). Володя (Петя Попов) з перших кадрів справляє хворобливе враження: з тіней виступає апатичне викривлене обличчя хлопчика, заторкнуте виродженням (що змушує схилитися до версії літературознавця М. Павлової «про тяжкий психічний розлад гімназиста Володі» [4, с. 287]); виразний кадр, у якому видно тільки його «тіньові руки» на білому тлі

паперів на столі, яскраво освітлених, – цими «тіньовими руками» він відверто милується. Мама виходить так само «з тіні»: на екрані – зняте крупним планом втомлене і жорстке обличчя немолодї жінки в пенсне і в темному одязі (Катерина Попова). Коли вона приєднується до маленького сина в його грі (практично відразу), явна загроза тіні рук дорослої людини поруч з маленькими руками матеріалізує хижака, щось агресивне, домінуюче «над усім». Чорне тло кімнати, за межі якої дія так і не виходить, поглинає світлові контури фігур і предметів; кіноповідь ведеться «з тіні». Тінь підноситься над простором (запакованим у герметичні рами пейзажів) і над часом (втїленим у метафорі старовинних годинників з маятником). Тривожність домінує в параноїдально-герметичному просторі фільму від початку до кінця, як у загальному відчутті від кінореальності, так і в повторюваній ситуації «вторгнення»: тривожність від зростання тіней на стінах, тривога хлопчика, коли, заскочений мамою за письмовим столом, він відвертається від світла (настільної лампи) та перетворюється на тіньову постать, тривога, що виникає від вторгнення «когось третього», коли їх обох, що загралися в тіні, перериває різкий раптовий стукіт у двері (хто це був, ми так і не дізнаємося).

Тіньова реальність як найдостовірніша поверхня речей потроху «з'їдає» ту предметну реальність, на яку вона лягає. Сам кінематограф є такою найдостовірнішою тіньовою реальністю, за твердженнями багатьох авторів-символістів на початку ХХ століття. Музика Баха як саундтрек цієї п'ятихвилинної німої сценки в кімнаті гімназиста підсилює відчуття метафізичної «неприв'язаності» до реальності речей – до речі як реальності.

Екранізація новели Федора Сологуба «Тіні й світло» безпосередньо пов'язана з функцією екрана в епоху перебудови, даючи досконалу метафору ідеального «класичного екрана», за Львом Мановичем, – екрана для тоталізації уявних проєкцій. Більше того, у цьому кінематографічному прикладі класичний екран також долає свої рамки і перетворює на власну поверхню саму реальність речей (у другому прикладі – у фільмі І. Попова).

Ця тотальність Уявного, спільна в ментальних типах Срібного віку та єдиного культурного типу кінця 1980-х – першої половини 1990-х, для якого ще немає окремої назви, характерна для доцифрового типу медіальності, що визначає тип чуттєвості суб'єкта культури.

*Автор висловлює вдячність Держфільмофонду Російської Федерації та керівництву Вищих курсів сценаристів та режисерів (Москва) за надану можливість доступу до кіноархівів для роботи над цим текстом.*

#### Список літератури

1. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / Ирина Гращенкова. – М. : Издатель А. А. Можаяев, 2005. – 432 с.
2. Ковалов О. Киноведение декаданса / Олег Ковалов // Сеанс. – 2006. – № 27–28. – С. 300.
3. Манович Л. Археология компьютерного экрана / Лев Манович // Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. статей / отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. – С. 53–86.
4. Павлова М. М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников / Маргарита Павлова. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 512 с.

*O. Kirillova*

### PRE-DIGITAL “DECADENT CINEMA” OF 1980–1990S AND SOME CONTEMPORARY DEFINITIONS OF ‘SCREEN CULTURE’

*The article is focused on the complex research of the phenomenon of ‘decadent cinema’ of the ‘pre-digital’ period of late 1980s – early 1990s in the Post-Soviet culture. The main problem of this research is the majority of non-digital films available in archives only, screenings of works of symbolist writers among them. This problem is viewed through the prism of the ‘screen culture theory’ of Lev Manovich whereby specific pre-digital mediality (sensuality) of the recipient is regarded in relation to the concepts of dynamical and classical screens. These peculiarities are analyzed in two screenings of one novella by Russian symbolist writer Fyodor Sologub “Shadows and Light” – produced by Ivan Popov (1991) and by Larisa Osipova (1992) whereby ‘classical’ and ‘dynamical’ screens are combined in various modifications.*

**Keywords:** screen culture, classical and dynamical screens, PC-oriented culture, medial sensuality, Imaginary.

*Матеріал надійшов 19.12.2014*