

УДК 882.161.165

Е.В. Юферева

ОБРАЗ ЗИНАИДЫ ГИППИУС В СОВРЕМЕННОЙ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

К жизнеописанию ярко одаренной и противоречивой личности Зинаиды Гиппиус в последнее время обратился кинематограф. В двухтысячных годах выходят несколько документальных лент телевизионного формата: «Темное стекло» (2004), «Зинаида Гиппиус» (из цикла «Русские красавицы») (2003), «Парижский квартал. Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский» (2008), «Зиночка» (из цикла «Больше, чем любовь») (2012). Столь пристальное внимание теледокументалистики к этой фигуре, появление посвященных ей серий в рамках популярных проектов – событие признания, которое может привести к утверждению образа поэта в новых социокультурных условиях. Каковы основные черты творческой личности З. Гиппиус, какие средства задействованы авторами кинобиографий для воплощения экранного образа – исследовательские вопросы, ответы на которые могут стать частью плодотворного направления в изучении проблемы взаимодействия экранной культуры и литературы. Рассмотрение сценариев и типических схем, используемых создателями фильмов, также способствует уточнению механизмов функционирования литературных феноменов в медиа-пространстве.

Публицистические зарисовки, попытки осмысления жизни и творчества поэта опираются на мемуары, дневники ее окружения. В них содержатся подробности театрализованного поведения, категоричные, нередко негативные, оценки. Вызов, провокационность, превратившиеся в инструменты мифологизации З. Гиппиус, обладают притягательностью для современной аудитории. Гиппиус – «ломанная, церемонная, язвительная», она – «звезда». Многие приемы автомоделирования, шокирующие в начале XX века, перекликаются с актуальными технологиями популярности, тиражируемыми образами селебритис, что может привлечь зрителя, оказаться косвенной

причиной выдвижения и «героизации» «декадентской мадонны» в экранной среде, того, что именно З. Гиппиус предстает «интересной» личностью, символом переломной эпохи, давшей много выдающихся уникальных имен.

О биографическом телефильме, как разновидности аудиовизуального документа, существует разнообразная научная литература (в частности, исследования К. Андерсон, С. Муратова, А. Новиковой, Г. Прожико, К. Разлогова, А. Розенталя и др.). В работах о документальном кино, в аналогичном литературоведении направлении размежевания достоверности и вымысла, вырабатывается понимание «экранного образа». «Либо документальный фильм останавливается на границе внутреннего мира человека. Либо отважно пускается в исследование внутренних глубин личности. Тогда мы переходим к художественному, субъективному моделированию действительности» [1, с. 107]. Опытный кинодокументалист И. Беляев говорит о том, что освещенные под определенным углом документы на экране могут исполнять оригинальный спектакль, и тогда фильм – это театр без актера, спектакль документов [1, с. 107]. Документалистика о Гиппиус не только информативна, но и эстетична. Игровое начало, интрига заложены в материале изображения. Объект этих фильмов – двойственная натура женщины-поэта – отвечает многослойной природе экранного образа, когда «каждый кадр его воспринимается нами не только как элемент публицистического или художественного замысла, но в то же время как след реальности, не зависящей ни от автора, ни от фильма» [7, с. 187].

Посвященные поэту киноленты делятся на два вида: монопортрет, в котором на первом плане остается только фигура Гиппиус, и портретный фильм, ориентированный на раскрытие отношений с Мережковским. В последнем случае драматургия экранного произведения направлена на отражение особого единства между этими людьми, на формирование целостного образа таинственного, окутанного множественными легендами, союза.

Мозаичная композиция документального жизнеописания, состоящая из внутреннего монолога героини (дневники и стихи),

«коллективной биографии» (комментарии и интервью известных поэтов, литературоведов, свидетельства современников), хроникального материала как фонообразующего элемента, а также средства динамизации визуальной картины, скрепляется закадровым текстом. Подобная структура присуща фильмам, в которых из-за временной дистанции не возможен синхрон, непосредственная съемка героя. Как правило, камера фиксирует лишь значимые места в биографии центрального персонажа. Их выбор, также как и многих других содержательных единиц (поэтических, дневниковых и мемуарных фрагментов), зависит от сюжетного развития, субъективного «прочтения» жизни героев авторами киноповествования. К примеру, в фильме Б. Носика «Парижский квартал» знаковым пространством становятся локусы, в которых разворачивалась активная работа Д. Мережковского и З. Гиппиус в эмиграции: парижская квартира, зал французского географического общества на бульваре Сен-Жермен, где состоялось первое заседание «Зеленой лампы», церковь Терезы Маленькой – любимой героини Гиппиус – куда часто приходили Мережковские [9]. Фильм фактологичен, тем не менее, первая часть, насыщенная авторскими размышлениями о творчестве З. Гиппиус, ее поэтическом даре, препятствует превращению программы в путеводитель по столице Франции. Автор сосредоточивается на описании деятельности четы, объединяющей поколения и передающей традицию русской культурной жизни.

Если в фильме Б. Носика эмигрантский период обозначается как «продолжение», то в работе режиссера А. Столярова «Зиночка» смысловой фокус видения этого этапа биографии смещается к семантике «завершения». Лента открывается кадрами последнего пристанища супружеской пары (могила на русском кладбище в Сент-Женьев-де-Буа), нелицеприятными деталями похорон, подробностями жизни в одиночестве [6]. Оттолкнувшись от воплощенной иллюзии знания героини обо всем пережитом, течение времени в сюжете фильма возвращается вспять, к началу. Используется такой прием выразительности как параллельное следование двух голосов – молодого и состарившегося – в озвучивании отрывков дневника и стихотворений

З. Гиппиус. Значение избранных способов экранного освоения образа поэта двойственное: они не только сообщают о малоизвестных зрителю аспектах, но и образуют метафорический план скоротечности человеческой жизни.

Проблематика кинолент концентрируется на сложности переплетения реальности и житнетворчества в судьбе З. Гиппиус, что пронизывает линейность биографического нарратива, типичных вершинных моментов: юности, встречи с Мережковским, петербургского периода, признания, революции, эмиграции, войны, смерти. Вторя воспоминаниям знавших ее, авторы фильма вопрошают: какая же из ролей была настоящей? Окончательный ответ вряд ли возможен, однако мнения, субъективные оценки все-таки высказаны. В фильме «Зинаида Гиппиус» героиня представлена «умной красавицей». В «Темном стекле» – это личность, испытывающая норму. Во втором примере интонации несогласия авторов со своим героем выражаются в противопоставлении Гиппиус родным сестрам. В краткой новелле «Сестры», завершающей фильм и потому приобретающей особое звучание, речь идет о судьбе Татьяны и Натальи Гиппиус в послереволюционной России, проводятся параллели между Зинаидой и ними, выбравшими жребий скромной и участливой жизни «некичливых» людей, к которым «чванство не лезло» [10]. Авторская точка зрения, несмотря на то, соглашается с ней зритель или нет, позволяет глубже отразить внутренние конфликты героини, препятствует превращению фильма в обзорную ленту.

Выразительные штрихи портрета в кинодокументалистике складываются главным образом из социальной жизни, а художественные достижения, поэзия и критика, играют иллюстрирующую биографические события роль. Чтение стихов З. Гиппиус также передает атмосферу эпохи, духовных поисков и пугающих предчувствий. Второй план литературного творчества объясняется жанровыми особенностями фильмов, в которых основной задачей является освещение важнейших этапов жизни человека. В фильмах повторяются цитаты-формулы (например, «Я люблю себя, как Бога», «Мне нужно то, чего нет на свете») и фигурируют они в качестве личного документа

в стихах. Причина отождествления голоса автора с лирическим героем кроется не в биографической природе фильма, но, скорее, в том, что художественное сознание, ценности символистов не формируют принцип экранной интерпретации техник мифотворчества. Согласно традиции биографического телефильма, эпоха рассматривается преимущественно с одной стороны – исторического факта, а художественная логика отодвигается на периферию. Вынесение за скобки вопросов о том, что такое «практика себя», обретение статуса «теурга» в модернистских исканиях, вырастает в суженный образ дисгармоничных «странных» людей с неестественным поведением.

Однако сближение документалистики с поэтическим миром выражается не только в закадровом произнесении стихов поэта, но и в элементах автокоммуникации (внутреннем монологе героя), которые могут быть представлены эксплицитно, как цитаты, и имплицитно, в русле технико-стилистической традиции киноречи [8]. Например, образность и лиризм отличает последнюю из снятых документальных работ о З. Гиппиус [6]. В «Зиночке» соблюдается событийная достоверность. Вместе с тем, кинонарратив организуется вокруг двух биографических полюсов (петербургского этапа жизни и эмиграции), столкновения побед, обретений и утрат. В фильме-портрете запечатлен образ переживания расставания, воссоздается состояние души человека с помощью стиливых средств кино: сбивчивого монтажного ритма, повторе хроникальных кадров танцующих пар, особенной роли музыкального сопровождения. Возникает игровой персонаж – старуха, читающая через увеличительное стекло дневники З. Гиппиус, – что персонифицирует поэта, который сам «разбирает» свою жизнь, а зритель вовлекается во внутренний процесс ее переосмысления. Игровая реконструкция образа свидетельствует о том, что в «Зиночке» доминируют жанровые признаки докудрамы. По некоторым признакам фильм сближается с видом кинематографии, именуемом «байопика», в котором инсценируются биографии исторических деятелей, известных людей прошлого.

Таким образом, кинотрактовки жизни и творчества З. Гиппиус во многом продолжают линии, очерченные ею самой, в том смысле,

что, во-первых, в основу сценария положены дневники и мемуары, как средства реализации принципа объективности. Однако дневник символиста – это «свидетельство соответствия духовного пути человека некоему предначертанному идеалу» [2, с. 353], это часть творческого замысла. Во-вторых, в фильмах оказываются востребованными те стороны мифа, которые сложились уже при жизни поэта. Как обоснованно замечает исследователь, «в основе каждого мифа лежит искажение фактов по законам редукции и упрощения, а также их подгонка под определенные сценарии и схемы» [4, с. 16]. Именно поэтому в документальных лентах отмечается сближение принципов изображения З. Гиппиус, прорисовываются типичные признаки, в некоторых случаях более интенсивно и схематично, в иных – не столь четко и резко. Формируется апперцепционная база, «элементы которой (как структурные, так и содержательные) понятны всем участникам коммуникации» [4, с. 13]. Она опирается на набор клише и формул. Ни в одной из работ не обходится без «прозвищ» З. Гиппиус, в которых негативизируются ее дистанцированность, непонятность, эксцентрика: ведьма, кривляка, лесбиянка. Вместе с тем, в фильмах стереотипизированные элементы функционально переориентированы на удерживание впечатления исключительности, подчеркивание того, иногда шокирующего, эффекта, который производила Гиппиус. Зрителю дается понять, что «диаволический» ореол до сих пор не развеялся и, теперь уже через творчество, не утрачивает силы влияния на современного человека. Так А. Кушнер, упоминая, что ее боялись, признается: «Слава богу, что мне не пришлось с ней столкнуться. Потому что это было бы страшно». Л. Васильева эмоционально утверждает, что «она (З. Гиппиус – прим. мое Е. Ю.) раздражает, она действует на нервы, она заставляет задуматься или забыть, забыть, чтобы не думать об этом. В шкаф поставить – пусть стоит» [10].

Наблюдаемые особенности свидетельствуют о процессе создания культовой фигуры и обозначении ее места в существующем культурном пространстве. В этом контексте С. Муратов, анализирующий признаки группового повествования в документальном

фильме-портрете, указывает на определенные опасности: «С одной стороны, это искушение массовой стереотипизацией – представление публики о герое, как о Герое, с другой – избирательность субъективного восприятия» [7, с. 230]. Отмеченные исследователем факторы в воплощении экранного образа женщины-поэта переломной эпохи взаимосвязаны. Различные авторитетные литературоведы, поэты дают комментарии, среди которых прочерчиваются два положения, предопределяющие сходность смысловых схем построения образа. Одно из них призвано выделить фигуру З. Гиппиус и подчеркнуть значение через соотнесение с уже признанным, не вызывающим сомнения, образцом. Таковым становится Дмитрий Мережковский, обобщенные характеристики которого переходят из фильма в фильм, утверждая его высокий статус в литературе периода. На этом фоне не случайными кажутся реплики Б. Носика в «Парижском квартале», Р. Герра (французского профессора славистики) в «Темном стекле», Н. Королевой в серии «Русских красавиц», а также цитаты воспоминаний А. Белого и И. Одоевцевой в фильме «Зиночка», общий смысл которых сводится к тому, что З. Гиппиус была «более интересной фигурой», более умной, чем муж, Д. Мережковский.

Вторым опорным положением является внешность Гиппиус. Закрепляется изобразительная основа образа, в котором преобладают описательные детали (рыжие длинные волосы, изящность, «руки-крылья», мужской костюм, лорнет, макияж, кружева, черное платье с розовой подкладкой на «мужских» собраниях), частично визуализированные с помощью выразительных фотографий и портретов. Самонаблюдение А. Кушнера о рецепции образа З. Гиппиус очень точно передает отмеченную выше особенность. Поэт говорит о том, что когда слышит о ней, то, прежде всего, видит известный портрет работы Л. Бакста, а стихов не слышит [10].

В сериале «Русские красавицы» Н. Королева утверждает: «Если бы у нее не было таких волос и таких русалочьих глаз, может, и стихи бы она писала иначе» [5]. Красота – конструктивный смысловой элемент сюжетно-композиционной организации этого фильма. Так, описание петербургского периода построено как чередование

повествующих элементов о деятельности, браке, переживаниях любви, с кадрами, в которых «красота» героини получает зрительное обоснование. Этот зрительный образ связывается со словесным: артикулируется то, как предметы туалета превращались в едва ли не самую заметную часть автопозиционирования З. Гиппиус. Мотивы внешности своеобразно окаймляют биографический сюжет. В начале фильма литературовед О. Клинг замечает, что З. Гиппиус «сознательно вступала в противоречие с общим впечатлением от ее красоты» [5]. В одной из заключительных реплик он приводит «легенду» о том, что завивка, после которой З. Гиппиус простудилась, стала вероятной причиной смерти. Литературовед резюмирует: «Как Гиппиус не старалась преодолеть в себе женщину, она ею осталась до конца» [5].

Антитеза красоты и ума организует повествование и в других документальных фильмах. Из нее вытекает рассмотрение «классической» для литературы о Гиппиус дихотомии мужского и женского начала. Ресурсы экранного анализа сосуществования двух гендерных структур в этой личности ограничены. Поэтому, будучи отличительной чертой героини, особенно же в поведенческом плане, этот аспект не может быть раскрыт во всей полноте и проявляется точечно. Прежде всего, «мужское» просматривается с внешней стороны, ведь эта женщина «как будто “присвоила” себе символические атрибуты мужественности – и свободный костюм, и раскованную позу, и высокомерный взгляд» [3, с. 278]. Вместе с тем, антагонизм двух ролей нивелируется: сплетаясь с «телесными», а также «семейными» штрихами биографии, мужское начало затушевывается (как в фильме «Русские красавицы») или представляется наносным, ущербным для творческого «Я» (в «Темном стекле»).

Документальные фильмы о З. Гиппиус отличаются с жанровой точки зрения, что позволяет показать ее образ в различных ракурсах. В экранных версиях биографии главные коллизии разворачиваются вокруг переживания революции, ставшей переломным моментом в судьбе Гиппиус, и эмиграции. Вместе с тем, эти фильмы не ограничиваются историко-хроникальной летописью жизни поэта и не

превращаются в портрет-воспоминание. Кинопоэтика образа опирается на изобразительные детали, образно-метафорические элементы, вплетенные в драматургию сюжета. В эффектном и интригующем поведении З. Гиппиус, в смене ролей, тайнах и противоречивых мнениях о ней заложен потенциал драматичности, который пытаются открыть авторы фильмов. Тщательно выстроенный дуалистический образ женщины-поэта, «центрирующая» энергия «сильного» автора – общие для всех исследуемых фильмов темы, формирующие концептуальную основу образа З. Гиппиус в современной теледокументалистике.

Литература

1. Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения / Игорь Беляев. – М.: ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2005. – 352 с.
2. Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века / Н.А. Богомолов. – Томск: «Водолей», 1999. – 640 с.
3. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О.Б. Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
4. Загидуллина М.В. Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема: творчество А.С. Пушкина в рецептивном аспекте: автореферат... д. филол. н.: 10.01.01 «русская литература» / М.В. Загидуллина. – Екатеринбург, 2002. – 24 с.
5. Зинаида Гиппиус // Русские красавицы: документальный цикл, 2003 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gippius.com/video/rossiyskie-krasavitsy.html>
6. Зиночка // Больше, чем любовь: документальный цикл / реж. А. Столяров, 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gippius.com/video/zinochka.html>
7. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография / С.А. Муратов. – М.: ВК, 2009. – 363 с.
8. Пазолини П.П. Поэтическое кино / П.П. Пазолини // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. ст. – М.: Радуга, 1985. – С. 45-66.
9. Парижский журнал. Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский / Б. Носик, 2008 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gippius.com/video/parizhsky-zhurnal.html>

10. Темное стекло. Зинаида Гиппиус / реж. А. Судилковский, 2004 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gippius.com/video/temnoe-steklo.html>

Анотація

О.В. Юферева. Образ Зінаїди Гіппіус у сучасній біографічній кінодокументалістиці

Увага сучасної теледокументалістики до відомої особистості срібного віку російської літератури – Зінаїди Гіппіус – подія, яка може сприяти утвердженню образу поета у нових соціокультурних умовах. У зв'язку із цим перед автором статті постали питання щодо того, які основні ознаки творчого портрету З. Гіппіус, а також засоби втілення екранного образу відрізняють ці кінобіографії. Встановлено, що присвячені поету кінострічки поділяються на два види: монопортрет, у якому на першому плані залишається тільки фігура Гіппіус, і портретний фільм, орієнтований на розкриття відносин з Д. Мережковським. У фільмах видаються затребуваними ті сторони міфу, які склалися вже за життя автора. Кінопоетика образу спирається на зображальні деталі, образно-метафоричні елементи. У статті акцентується увага на тому, що виразові риси екранного образу складаються із соціального буття, а художні досягнення, поезія і критика, відіграють ілюстративну роль, що пояснюється жанровою специфікою аналізованих фільмів.

Ключові слова: Зінаїда Гіппіус, теледокументалістика, біографія, портрет, екранний образ.

Аннотация

Е.В. Юферева. Образ Зинаиды Гиппиус в современной биографической теледокументалистике

Внимание современной теледокументалистики к известной личности серебряного века русской литературы – Зинаиде Гиппиус – событие, которое может привести к утверждению образа поэта в новых социокультурных условиях. В связи с этим перед автором статьи возникли вопросы о том, какие основные черты творческого портрета З. Гиппиус, а также средства воплощения экранного образа в кинобиографиях. Установлено, что посвященные поэту киноленты делятся на два вида: монопортрет, в котором на первом плане остается только фигура Гиппиус, и портретный фильм, ориентированный на раскрытие отношений с Д. Мережковским. В фильмах оказываются востребованными те стороны мифа, которые сложились

уже при жизни автора. Кинопоэтика образа опирается на изобразительные детали, образно-метафорические элементы. В статье акцентируется внимание на том, что выразительные штрихи экранного образа складываются из социальной жизни, а художественные достижения, поэзия и критика, играют иллюстративную роль, что объясняется жанровой спецификой анализируемых фильмов.

Ключевые слова: Зинаида Гиппиус, теледокументалистика, биография, портрет, экранный образ.

Summary

Ye.V. Yufereva. The Image of Zinaida Gippius in Contemporary Biographical Documentary Films

The intense attention of television documentary film directing to Zinaida Gippius the famous figure of silver epoch may lead to the establishment of the poet's image within the framework of new socio-cultural conditions. The main features of the creative personality of Z. Gippius, techniques used by authors of biographical films to embody her on-screen image are the research issues the results of which can become a fruitful area of focus in studying the problem of interaction between screen culture and literature. It was found that the films about the poet can be divided into two types: a mono portrait with the figure of Z. Gippius in the foreground, and a portrait film focused on the thorough understanding of her relations with D. Merezhkovsky. The screen interpretations of Z. Gippius's life and oeuvre considerably continue the line drawn by herself. Film poetics of the image is based on the expressive details, expressive imagery elements woven into the dramaturgy plot drama. According to the genre specific of the documentary films, expressive portrait strokes in the documentary filming are mainly made of social life, but the literary achievements, poetry and criticism play the role representing the biographical events.

Key words: Zinaida Gippius, television documentary, biography, portrait, screen image.

Інформація про автора

Юферева Олена Володимирівна – ORCID: 0000-0003-4700-8002; доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології Запорізького національного університету, вул. Жуковського, 66, Запоріжжя, 69600, Україна.