

Анна ДАУТОВА,  
Екатерина ИВАНЕНКО

## ЯН ШВАНКМАЙЕР: МЕЖДУ ДОН ЖУАНОМ И ФАУСТОМ

Братец Лис! Терновый куст — мой дом родной!  
*Из сказок дядюшки Римуса*

Вопрос о том, зачем нужны экранизации, — ровесник самого кинематографа, и ему, следовательно, уже очень много лет. Конечно, готовые сюжеты проникают и в живопись, но она литературной классике явно предпочитает историю, мифологию и фольклор; связь литературы с кинематографом гораздо крепче. В самом деле, почему на экран переносят литературные сюжеты, тем более те из них, что и без того хорошо известны? Неужели потому только, что сценаристы и режиссеры не в состоянии сочинить ничего нового?

Разумеется, для классиков мирового кинематографа, особенно для тех, кто работает в области так называемого авторского кино, это предположение справедливым быть не может. Чешский режиссер-экспериментатор Ян Шванкмайер с этой точки зрения особенно интересен, так как в его фильмографии экранизации не только присутствуют, но и ошутимо преобладают. Казалось бы, его случай простой: Шванкмайер, как режиссер чешской «новой волны», в 1960-е годы попал под пристальное внимание цензуры. Ситуация стала критической в 1973 году, когда был снят короткометражный фильм «Дневник Леонардо» — бессюжетная

---

Анна Олеговна Даутова родилась в городе Омске в 1995 году. В настоящий момент — студентка факультета гуманитарных наук Московского отделения НИУ ВШЭ, направление «Филология». В рамках учебной исследовательской практики участвовала в реализации проекта «Летопись жизни и творчества М. А. Булгакова»; начиная с 2014 года, в течение трех лет работала в выездных Летних и Зимних гуманитарно-математических школах в городе Омске в качестве вожатого и преподавателя литературы и русского языка.

Екатерина Витальевна Иваненко родилась в 1995 году. В настоящий момент — студентка факультета гуманитарных наук Московского отделения НИУ ВШЭ, направление «Филология». В 2014 году выступала на конференции НИУ ВШЭ «Литература: история, теория, компаративистика» с докладом «Функция рекламного стихотворения в детском ленинградском журнале «Чиж» 1935 года на примере анализа стихотворения Д. Хармса «Что это значит?». В 2014 году в рамках учебной исследовательской практики обучалась в Институте международной коммуникации в городе Дюссельдорфе; в 2016 году перевела статьи Rüdiger vom Bruch «Jubilare und Jubiläen in Kunst und Wissenschaft», Christel Köhle-Hezinger «Dinge, Orte, Zeiten: Private Jubiläen» с немецкого языка для создания научной работы.

картина, в которой оживленные при помощи анимации графические наброски Леонардо да Винчи были смонтированы с документальными кадрами повседневной пражской жизни. Подобное режиссерское решение цензура сочла недопустимым, идеологически некорректным и наложила ограничение на работу режиссера: отныне ему разрешено ставить только экранизации<sup>1</sup>.

Знаменательно, однако, что Шванкмайер и до 1973 года не однажды брался за экранизации. Один из наиболее ярких примеров — «Дон Жуан» (1969), снятый по мотивам старинной чешской кукольной пьесы. Примечателен, во-первых, нетривиальный подход Шванкмайера к архетипическому сюжету. Его Дон Жуан сам называет себя душегубом, и кажется, что любовные страсти его не интересуют вовсе. Убив отца возлюбленной, а заодно и собственного отца вместе с братом, он упивается своей кровожадностью и с легкостью становится разбойником. На сценах убийства сделан особый акцент, именно они попадают в поле внимания режиссера и, соответственно, зрителя, который видит и следы от шпаги на лице отца, и — крупным планом — отрубленное лицо донна Авенеса, и «кукольную» кровь. Отголоски этого сюжета нетрудно увидеть в «Уроке Фауста» (1994) Шванкмайера.

Еще важнее — эстетическая связь «Дон Жуана» с более поздними фильмами Шванкмайера. Этот фильм в первую очередь строится на театральных приемах. Шванкмайер возводит театральность в абсолют, реконструирует как внешний — парадный, так и внутренний — закулисный — мир театра. Интерес режиссера обращен к «актерам»-куклам, которые помещены не только в театральное, но и в повседневное, бытовое пространство; уходя со сцены, они продолжают жить: некоторые фрагменты фильма сняты на фоне реальных улиц, а не декораций. Сказывается необычное начало кинематографической карьеры Шванкмайера. Впервые он появился на съемочной площадке в качестве кукловода: у режиссера Эмиля Радока, работавшего над фильмом «Доктор Иоганн Фауст» (1958), молодой Шванкмайер был занят как кукловод.

Понятно, что когда в 1994 году Шванкмайер ставил своего «Фауста» (фильм назывался «Уроки Фауста»), он во многом опирался на режиссерские методы Радока: он так же работает с ростовыми куклами и, главное, настойчиво демонстрирует то, что в театре принято скрывать: в кадр попадают руки кукловодов, механизмы управления куклами-марионетками. Однако если обратиться к школьному вопросу «Что хотел сказать автор?», окажется, что философия, заложенная в «Уроке Фауста» Шванкмайера, совершенно особая. В книге «Сила воображения»<sup>2</sup>, написанной от первого лица, Шванкмайер так описал свой замысел:

Когда я шел домой, я думал, о чем именно мой *Фауст*. О манипуляции. Точно. Но чем он отличается, например, от Фауста Гёте<sup>3</sup> или Марло<sup>4</sup>; у Гёте и Граббе<sup>5</sup> Фауст — борющийся „титан“. Романтичный взгляд на всеиные познания. <...> В моем Фаусте не идет речь об исключительной личности (ведь роль Фауста достается герою чередой манипуляций, и приходят новые „Фаусты“; собственно, с ролью Фауста может ознакомиться каждый, кто возьмет рекламную листовку), также не идет речи о восстании или о бунте (а если и идет, то бунте на коленях). Фауст в течение всего своего пути „ведом“ в прямом и в перенос-

<sup>1</sup> Подробнее об этом: Лукеш Я. Чешская «новая волна» (1960–1968) // Синемаатека; Медведев А. Мясная лавка Яна Шванкмайера // Ведомости. 2004. № 1095.

<sup>2</sup> Švankmajer J. Síla imaginace. Dauphin a Mladá fronta, 2001.

<sup>3</sup> Гёте И. Фауст / Перевод Б. Пастернака. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

<sup>4</sup> Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Перевод Н. Н. Амосовой. М.: Наука, 1978.

<sup>5</sup> Граббе К. Д. Дон Жуан и Фауст / Перевод Н. Холадковского // Вестник Европы. 1882. Кн. 11 и 12.

ном смысле. Так за что он наказан? Точно не за свои злодеяния. За оскорбления Бога? Ведь он не говорит от себя. Текст заведомо написал кто-то другой, а он его просто озвучивает. Его диспут с Мефистофелем — всего лишь театральная постановка или попытка изобразить театр, несколько не реальный мир. Фауст в моем фильме не является ни романтическим титаном, ни бунтарем. Еще меньше он является злодеем. Это „случайный“ человек, ему случайно досталась трагическая роль, и он покорно отыграет ее до горького конца. Также, конечно, речь идет о конкретном парадоксе: человек вовлечен в трагический спектакль о Фаусте (бунтаре Фаусте), и против этой манипуляции сам же не восстанет.

Между «Дон Жуаном» (1969) и «Фаустом» [«Уроки Фауста», 1994] Шванкмайера — четверть века. Трактровка «Дон Жуана» — полушуточная, юношеская. Подход к «Фаусту» — взрослее и тоньше. Главный его вопрос, по Шванкмайеру, — вопрос о свободе выбора, вернее, о его отсутствии. С первых кадров, в которых герой пытается избавиться от листовки, полученной у метро, он уже лишен права действовать самостоятельно. Поначалу он воспринимает происходящее вокруг как игру, в первую очередь театральную, принимает роль Фауста на себя. Однако игра становится все опаснее. Герой хочет вырваться из сковавших его обстоятельств, но и в этом он не свободен. Пытаясь сбежать, он попадает под машину и умирает.

До 1973 года, который должен был бы стать судьбоносным в биографии Шванкмайера, вышла еще одна его экранизация — «Бармаглот, или Одежда Соломенного Губерта» (1971). «Бармаглот» — стихотворение из «Алисы в Зазеркалье», классический пример кэрролловского словотворчества. Смысл этого стихотворения Шалтай-болтай трактует так:

Twasbrillig, and the slithytoves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe<sup>6</sup>.

«Понимаешь, это слово как бумажник. Раскроешь, а там два отделения»,<sup>7</sup> — объясняет Шалтай Алисе. М. В. Панов, комментируя понятие «слово-бумажник», называет такие слова «саквожными» или «чемоданными»: они многозначны<sup>8</sup>. Именно так и построен и фильм Шванкмайера. Зритель наблюдает бесконечное смешение сцен и планов. Действия игрушек едва ли поддаются описанию: пупсов перемалывают в кофемолке, затем варят на детской плите, после чего нарядные куклы устраивают трапезу. Кого-то сажают в клетку, кого-то расплющивают утюгами; в одном из эпизодов кукла внезапно оказывается рукоятью складного ножа, а затем, сложившись, умирает. Детский мир полон не только радости, но и кошмаров.

Двойное название фильма отсылает нас не только к Льюису Кэрроллу. Губерт — персонаж из книги чешского писателя Витизслава Незвала «Анечка-Невеличка и Соломенный Губерт». Эта книга во многом близка кэрролловской «Алисе». Ее героиня Анечка попадает в витрину магазина игрушек, в сказочную Прагу, и заводит

<sup>6</sup> Варкалось. Хливкие шорьки

Пырялись по наве,

И хрюкотали зелюки,

Как мюмзики в мове (перевод Д. Г. Орловской).

<sup>7</sup> Кэрролл Л. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Перевод Н. М. Демуровой. М.: Наука, 1991.

<sup>8</sup> Панов М. В. О переводах на русский язык баллады «Джаббервоки» Л. Кэрролла // Развитие современного русского языка. М., 1975. С. 243.

дружбу с Соломенным Губертом. В сказке Незвала есть момент, когда и Анечка и Губерт превращаются в кукол, а потом разбивают свои фарфоровые лица. У Шванкмайера главные действующие лица — это, конечно, фарфоровые куклы.

Бесспорно, этот короткометражный фильм послужил прологом к полнометражной картине Шванкмайера «Алиса» (или «Сон Аленки»), снятой в 1987 году. Как и многие другие экранизации Шванкмайера, «Алиса» начинается с рамки — внешнего, нелитературного сюжета. В первых кадрах мы видим девочку, которая вместе с мамой (или няней) сидит на берегу водоема и бросает камни в воду. Чтобы переместить зрителя в «тот» мир, нужно, во-первых, еще раз обозначить мир «этот»; во-вторых, необходим проводник, кто-то, чувствующий себя дома и там, и здесь, — девочка Алиса. В течение всего киноповествования именно она рассказывает историю волшебного путешествия, она же дает ключ к разгадке его тайны: «Вы должны закрыть глаза, иначе вы ничего не увидите». На этом парадоксе Шванкмайер основывает весь фильм: кино — искусство визуального восприятия, будто лишается своей сущности. Взрослый видит нечто, что уже давно и навсегда стало для него невозвратным прошлым, — сон маленького ребенка. Только дети силой своего воображения могут оживить кукол, чучела, даже чулки или подушечки для иголок. В конце фильма зритель вновь возвращается во внешнее пространство: проснувшись, Алиса видит комнату прежней, однако чучела кролика нет на месте, и стекло витрины разбито. Режиссер соединяет два мира, показывая, что они могут существовать вместе.

Для Шванкмайера литературное произведение — *tabula rasa*. Рядом с привычными персонажами — куда более интересные ожившие канцелярские кнопки, пуговицы и даже игральные карты. Невообразимое, удивительное всегда рядом, в привычных вещах и предметах, в старых чашках с разводами и опилках. Нужно только уметь включить пресловутое «остранение», по-новому посмотреть на привычные вещи, соединить детские страхи и фантазии с впечатлениями от реального мира. «Оживление объектов отстает от детских истин»<sup>9</sup>, — так сказал об этом сам Шванкмайер в одном из интервью об «Алисе». Эта идея легла, по-видимому, и в основу «Бармаглота»: с помощью безумных кукол режиссер показал сюрреалистический мир, который складывается в воображении ребенка во время чтения стихотворения.

О сюрреализме до сих пор речь не шла. Между тем для поэтики Шванкмайера это понятие ключевое. Интересно, что для самого Шванкмайера сюрреализм в первую очередь связан не с формой, а с содержанием литературного произведения. Подход действительно необычный: «Сюрреализм — это психология, философия, духовный путь. Но никогда не эстетика. Сюрреализму чужда идея эстетики. Сюрреализм существует не как форма искусства». В этом свете становится понятнее круг тех произведений, которые Шванкмайер экранизирует. «Фауст», «Алиса...» Кэрролла, готический роман «Замок Отранто» и новеллы Эдгара По — все это так или иначе строится на фантастике и фантазии, которые легче сходятся с сюрреалистическим взглядом на вещи.

Готика Шванкмайера — это, конечно, особая готика. Если другие кинорежиссеры в первую очередь усиливают «ужасный» компонент и сводят ее с современным жанром хоррора, то Шванкмайер, наоборот, будто пытается нейтрализовать, сгладить ужасное и фантастическое. У «Замка Отранто» (1977) есть остроумное посвящение: «Всем историкам, занимающимся мистификацией». Создавая литературный мир внутри реального, Шванкмайер на этот раз пытается совместить или даже уничтожить первый: журналист берет интервью у историка, который в поисках прототипа замка из романа Уолпола стремится доказать, что тот находится не в Италии (как считали раньше), а в Чехии и что история Уолпола основана на

<sup>9</sup>Jackson W. The Surrealist Conspirator: An Interview with Jan Svankmajer // Animation World Neetwork. 1997.

реальных событиях. Герой Шванкмайера аргументирует свою гипотезу, апеллируя к анализу лингвистической структуры текста и археологическим артефактам; все это, впрочем, он трактует достаточно вольно. Когда журналист ставит под сомнение справедливость теории, предложенной историком, мистическое дает о себе знать: огромная рука разрушает стену замка.

В контексте вопроса об исторической мистификации Шванкмайера в меньшей степени интересовало разъяснение всех сюжетных подробностей романа Уолпола: основные эпизоды схематично обозначаются на оживающих средневековых гравюрах с помощью мультипликации, но не поясняются ни родственные связи героев, ни предыстория легенды о рыцаре, имеющая огромное фабульное значение в первоисточнике. Шванкмайер отражает наиболее фантастические эпизоды романа, доводя их до абсурда. И всякое ощущение готического ужаса снимается комическим постпосвящением, которое убеждает нас в том, что находки историка — остроумная мистификация режиссера.

В короткометражном фильме «Падение дома Ашеро́в» (1980) нет ни кукол, ни живых актеров, ни театральных приемов, почти отсутствует стоп-кадровая анимация. Все, что зритель 1980 года мог ждать от кинематографа Шванкмайера, маркировано отсутствует. Шванкмайер избавляется даже от наглядного образа героя: все персонажи существуют лишь в закадровом повествовании. Закадровый голос читает оригинальный текст По, а на экране — один только дом Ашеро́в.

Филолог Ю. В. Ковалев, исследовавший творчество американского писателя, писал: «Дом Ашеро́в, взятый в его символическом значении, — это своеобразный мир, пребывающий в состоянии глубокого распада, угасающий, мертвеющий, находящийся на пороге полного исчезновения. Трагедия последних обитателей этого мира проистекает из непреодолимой власти, которую Дом имеет над ними, над их сознанием и поступками»<sup>10</sup>. Мотивы пустоты и одиночества Шванкмайер особенно подчеркивает: в гнетущей атмосфере черно-белой съемки дом Ашеро́в представляется не только старым, ветхим, как у По, но и абсолютно безлюдным, заброшенным: Родерика Аше́ра вообще нет, перед нами — один-единственный стул и голые стены.

Знаменитая новелла По экранизировалась множество раз, и режиссеры всякий раз пытались прояснить, закончить ее туманный и скупой сюжет. Авангардист Жан Эпштейн, например, превратил сестру Родерика леди Медилейн в его жену и дополнил фабулу мотивами из другого рассказа По — «Овальный портрет». Шванкмайер, наоборот, проявляет режиссерский аскетизм и будто стремится перенести на экран чистую готику, соединяя ее с характерной для него самой поэтикой оживающих вещей. Готическая литература и вправду примечательна не столько персонажами и мистическим сюжетом (хотя этого умалить нельзя), сколько атмосферой, «реквизитом»: оживающими картинами, скелетами, говорящими книгами.

Даже в этом мрачном фильме «без героя» видится столь важная для Шванкмайера тема детства. На этот раз это романтическое детство — потерянный рай, идеальный мир, который был, но никогда не повторится. Не случайно материалом для экранизаций Шванкмайера становится чаще всего литература, которая постепенно переходит от взрослого читателя к детскому, подростковому. «Без моего детства я был бы глух и нем»<sup>11</sup>, — отмечал Шванкмайер.

Такое ощущение, что власти, в 1973 году заставившие Шванкмайера снимать одни лишь экранизации, оказали ему своеобразную услугу. Эта история напоминает известную сказку дядюшки Римуса, в которой братец Кролик молил брата Лиса не бросать его в терновый куст, чтобы потом с торжеством прокричать:

<sup>10</sup> Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. Л., 1984. С. 179.

<sup>11</sup> Долин А. Ян Шванкмайер: «Без моего детства я был бы глух и нем» // Искусство кино. 2009. № 9.

«Терновый куст — мой дом родной!» И для Шванкмайера экранизация действительно была и остается родным домом, в который можно принести все: и сюрреализм, и двоемирие, и собственное детство.