

УДК 82-1: 821.161.1: 778.5(045)
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-403-422

«Дневные звезды» и «Первороссийск» Ольги Берггольц в свете поэтического кинематографа

Т. В. Зверева

*Удмуртский государственный университет
Ижевск, Россия*

Аннотация

В рамках междисциплинарного подхода рассмотрены два произведения Ольги Берггольц – книга «Дневные звезды» и поэма «Первороссийск», послужившие основой для экранизаций Игоря Таланкина и Евгения Шифферса. По мнению автора исследования, именно в этих фильмах выявлены смыслопорождающие механизмы творчества Берггольц. Для «Дневных звезд» И. Таланкина определяющим является сновидческий модус киноповествования, на первый план выходит поиск формы, способной отразить не только структуру книги, но и прихотливую игру человеческой памяти. Для Евгения Шифферса кинематограф стал экспериментальной площадкой, на которой разыгрывались его религиозно-философские идеи. Фильм «Первороссияне» – это не переложение событийного ряда на язык визуальных образов, но воспроизведенная средствами кино поэма, понимаемая исключительно в религиозно-мистериальном аспекте.

Ключевые слова

интермедиальность, экранизация, миф, О. Берггольц, И. Таланкин, Е. Шифферс

Для цитирования

Зверева Т. В. «Дневные звезды» и «Первороссийск» Ольги Берггольц в свете поэтического кинематографа // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 403–422. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-403-422

© Т. В. Зверева, 2021

Day Stars and *Pervorossiisk* by Olga Berggolts in the Light of Poetic Cinematograph

T. V. Zvereva

*Udmurt State University
Izhevsk, Russian Federation*

Abstract

The paper considers the book *Day Stars* and the narrative poem *Pervorossiisk* by Olga Berggolts from an interdisciplinary perspective. The works were screened by Igor Talankin and Evgenii Shiffers. According to the author of the research, it is these films that define meaning-making mechanisms of Berggolts's creative activity. A night dream mode of film narration is determinant for I. Talankin's *Day Stars*; the search for the form, which is able to communicate the book structure as well as a whimsical game of human memory, comes to the fore. The film making became a testing site for Evgenii Shiffers where his religious and philosophical ideas were performed. The film *Pervorossiiane* is not just setting an event line in terms of visual patterns but the narrative poem reproduced via a film and thought solely in a religious and drama mystery light.

Keywords

intermediality, film adaptation, myth, O. Berggolts, I. Talankin, E. Shiffers

For citation

Zvereva T. V. *Day Stars* and *Pervorossiisk* by Olga Berggolts in the Light of Poetic Cinematograph. *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 403–422. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-403-422

Ольга Берггольц была человеком кинематографической эпохи – эпохи резких монтажных склеек, аттракционов, и пересоздания / перемонтажа реальности. В Институте истории искусств, где она училась на курсах, преподавали Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский – исследователи, стоявшие у истоков теории кино. Кинематограф 1920–1930-х гг. оказывал сильнейшее влияние на литературу. Прогнозируя будущее культуры, Тынянов говорил о появлении литературы, в которой фабула будет «только мотивировкой, поводом для развертывания статических описаний» [1977, с. 274]. В последние годы в филологии появилось множество работ, в которых говорится о формировании новых принципов повествования в твор-

честве писателей первой половины XX в. В связи с обозначившейся тенденцией Леонид Геллер предложил следующую систему терминов: «Такую поэтику можно назвать термином “кинемато-” или “кинографизм”. А можно говорить и о киномиметизме, если настаивать на зависимости такой литературы от кинематографа, его техники и его продукции, на факте имитации» [Геллер, 2018, с. 125].

Интерес Берггольц к принципам киноповествования несомненен. Этому способствовали как общее, эпохальное увлечение новым видом искусства, так и личные обстоятельства. Известно, что она выделяла поэтический кинематограф Александра Довженко, прежде всего его «Землю» и «Звенигору», а также последний киносценарий режиссера «Повесть пламенных лет». В «Дневных звездах» содержатся воспоминания о личных встречах с Борисом Чирковым («живым Максимом» из «Юности Максима») и Борисом Бабочкиным («живым Чапаевым»). Сестра Мария была актрисой, близкой не только к театральным, но и кинематографическим кругам. Неоднократно Берггольц писала киносценарии: это и созданная совместно с Г. Макогоненко киноповесть «Они жили в Ленинграде», и переделка эпической поэмы «Первороссийск» в сценарий будущего фильма. В 1962 г. Берггольц была приглашена в Художественный совет 2-го творческого объединения при «Ленфильме». Следует также отметить, что, по свидетельству А. Демидовой, поэтесса находилась на съемочной площадке во время работы над фильмом «Дневные звезды». Именно эти обстоятельства косвенно повлияли на кинематографическую «оптику» текстов.

В случае с интерпретацией творчества Берггольц мы сталкиваемся с любопытным феноменом. Если говорить о литературоведении, то оно долгое время оставалось в традиционных рамках, вычлняя и осмысляя исключительно идейно-содержательный контекст. Этим обусловлено падение интереса к творчеству поэта в постперестроечное время, когда произошла смена идеологической парадигмы. И даже публикация Запретного дневника скорректировала, но не изменила отношения к Берггольц как к поэту, приверженному идейным, а не эстетическим поискам. Отчасти этот процесс связан с феноменом судьбы Ольги Берггольц, о котором очень точно сказал Дмитрий Быков: «...она единственный русский поэт XX века, чьи стихи, судьба, документы, личность, проза, дневники – могут быть поняты и оценены только в комплексе. Конечно, житнетворчество стало в прошлом веке не менее легитимной литературной стратегией, чем писательство как таковое, но Берггольц <...> своей судьбы сознательно

не выстраивала; просто <...> человек она была значительно крупнее себя-поэта» [Быков, 2016]¹. Вместе с тем причины упрощенного понимания объясняются еще и тем, что исследователи почти не обращались к изучению глубинных смысловых структур. Парадоксально, но более точное прочтение произведений Берггольц принадлежит не филологической науке, а оттепельному кинематографу, оказавшемуся более чутким к новому видению.

Почти одновременно произведения поэта экранизируют Игорь Таланкин и Евгений Шифферс. В случае И. Таланкина экранизация книги «Дневные звезды» послужила поводом для кинематографических экспериментов – снятый в 1966 г. фильм подхватывал и развивал идею поэтического кинематографа. Несмотря на то что режиссер пошел на уступки и вырезал некоторые эпизоды, судьба фильма оказалась драматичной – «Дневные звезды» были положены на полку. Причины запрета, на наш взгляд, были связаны не столько с идеологической составляющей фильма, сколько с образом мира, возникающем в нем, – мерцающем, тревожном, «онтологически неуютном». В 1967 г. Александр Иванов и Евгений Шифферс снимают фильм «Первороссияне» по поэме «Первороссийск». Предложенная Шифферсом интерпретация противоречила эстетическому канону советской эпохи, и практически не допущенный в широкий прокат фильм так и остался за пределами кинематографического и зрительского контекстов. Вышедший на излете оттепельной эпохи фильм станет достоянием зрителя только в 2009 г.

Задача настоящего исследования – не только выявить особенности структуры книги «Дневные звезды» и поэмы «Первороссийск», показать их связь с принципами киноповествования, но и обнажить принципы «порождающей поэтики» Берггольц, способствовавшей развитию кинематографического видения. Методология работы связана с понятием межсемиотического перевода, определяемым Р. Якобсоном как «трансмутация – интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» [1978, с. 16]. Логика изложения материала подчинена хронологии выхода фильмов, поэтому в начале речь пойдет о фильме Игоря Таланкина «Дневные звезды», снятого на год раньше.

¹ В последнее время ситуация изменилась, появились работы, в которых предпринята попытка выявления смыслопорождающих механизмов творчества О. Берггольц: [Добренко, 2020; Гричанина, 2019; Прозорова, 2019; Громова, 2018; Paperno, 2009] и др.

Прежде чем обратиться к этой экранизации, скажем о конструктивных принципах главной книги «Дневные звезды», жанр которой определен исследователями как «лирический дневник» [Лейдерман, Липовецкий, 2008, с. 142]. Новаторским у Берггольц является сам принцип повествования, с одной стороны, сопрягающий противоположные дискурсы, с другой – разрушающий линейную последовательность и формирующий образ разорванной реальности. Нарративные эксперименты автора вписаны в эстетические поиски эпохи. В основании книги лежит принцип контрастного монтажа – прошлое и настоящее, исповедь и проповедь, лирика и патетика, надежда и отчаяние, сны и реальность, миф и история расположены в единой смысловой плоскости. Авторское видение антонимично по сути – противоположные полюса не сопрягаются, а открыто сталкиваются между собой, обнаруживая не только конфликтность мира, но и двойственность авторского мировосприятия. Знаменательно, что в «Запретных дневниках» Берггольц пытается примириться с действительностью, в которой изначально отсутствует единая идея: «...А может быть, это и есть настоящая зрелость? Может быть, и не нужна “система”? Может быть, раздробленность такая появилась оттого, что слишком стройной была система, слишком неприкосновенны фетиши и сама система была системой фетишей?» [Басинский, 2010]. Именно эта внутренняя рефлексия и делает творчество Ольги Берггольц уникальным в литературе 1950-х – 1960-х гг.

Повествование в «Дневных звездах» разыгрывается как драматическая борьба реальности и мифа, этим обусловлена сновидческая аура книги. «Дневные звезды» открываются главой «Сон», в дальнейшем тема сна станет для автора определяющей: 1) повторяющиеся сны про город детства и полянку; 2) сны-засыпания, в которые постоянно погружается героиня; 3) сны-воспоминания о смутных временах России (убиенный царевич Димитрий, корноухий колокол, валдайская дуга); 4) финальный сон о будущем.

Заданная снами инерция мифа движет повествованием, но всякий раз созданный в сознании автора мир / миф наталкивается на жесткую реальность. Проиллюстрируем действие этого механизма. Первые главы обращены к ранним воспоминаниям: «Мне снилось: я попала в Углич и иду по длинной, широкой, заросшей мелкой зеленой травой улице; и иду я не то на раннем рассвете, когда сумрак переходит в свет, не то поздним, но светлым вечером, переходящим в ночь, потому что не только небо, но и весь воздух и даже дома и деревья, окруженные им, трепетно излучают какой-то серебристо-молочный свет, чуть с голубизной – там, наверху»

(Берггольц, 1990, с. 219)². Как и положено пространству, конструируемому по законам сна / мифа, в нем исчезают границы между утром и вечером, а серебристо-молочный свет оборачивается зеленоватым мерцанием. Отъезд из города детства описан всё в том же сновидческом модусе: «Мучительно хотелось спать, и всё было как во сне» (с. 225). Однако сон, обволакивающий всё видимое «темно-розовым туманом», внезапно прерывается, и взгляду героини на мгновение открывается другой мир: «И – кто лежал в изнеможении, прямо на полу или на земле, кто сидел, кто стоял, но все как-то клубились, кричали, кишели, и диким бедствием, дикой стихией веяло от этих желто-синих клубящихся людей с одним лицом, от слитного, горестного, неумолкающего крика, от режущего плача грудных, от пронзительного запаха мочи и гари» (с. 225)). В первозданной ночи, в «сыпнотифозном вагоне» происходит шоковая встреча с реальностью, но буквально тут же следует описание нового сна, в котором рождается главный миф – миф о конечном торжестве света («...от этого водопада появится сам свет. Как от бога. Оно Волховстрой называется <...> Да всю Расею светом зальет, до последней щелки. Белый свет, ясный, как денной! <...> Сила и свет, как от господа бога, – сила и свет» (с. 228)). Послереволюционный Петроград обернется для Ляльки и Муськи очередной утратой мифа о «золотом веке» – ожидаемой встречи с огромным садом и Домом не произойдет, а «живой старичок», которого привезли сестры из Углича, превратится в «уродливый корень». Однако логика повествования такова, что приоткрывшаяся реальность тут же уходит на второй план и замещается картой Будущего («...далеко в Москве горит и сверкает карта Будущего – нашего будущего. Оно было уже определено партией, оно было уже зримо ей» (с. 232)). Авторская стратегия, таким образом, связана не столько с описанием реальности, сколько с ее пересозданием. На протяжении всей книги эсхатология подменяется космогонией – безусловной верой в победу света.

Выявленный принцип авторского видения обуславливает не снимаемую противоречивость «Дневных звезд». В первую очередь книга О. Берггольц – о невозможности преодоления внутреннего конфликта автора, о трагической несовместимости реального исторического процесса и конструируемого мифа о нем. Важно, что речь идет не столько об эпохальной мифологии, сколько о необходимости личного мифа. По мнению Берг-

² Далее произведения О. Берггольц цитируются по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

гольц, в отличие от частного человека, сталкивающегося с неоформленной (первичной) реальностью, писатель должен истолковывать открывающийся сокровенный смысл истории.

Вследствие подобной авторской установки «Дневные звезды» и являются не чем иным, как апологией света, одновременно восходящей к двум важнейшим мифам в человеческой культуре – космогоническому мифу о сотворении мира из тьмы и христианскому мифу о Фаворе. Уже в названии книги и ее отдельных главах можно проследить контуры «светового сюжета» («Сказка о свете», «Рыцарь света», «Серебряная ночь»). И Ленин и Кржижановский выступают в функции провидцев, осуществляют провиденциальную миссию. Во второй книге блокадный путь к отцу обретает дополнительные религиозные коннотации – это путь к Свету, путь к Будущему, Новой истории («...везде будет светло-светло, а если будет светло, значит, не будет холода, темноты...» (с. 230)). Оппозиция тьма / свет организует пространственный уровень текста, движение истории в этом смысловом контексте осмысляется как движение к конечному Свету. В этой точке личные авторские убеждения удивительным образом соглашаются с эпохальной оптикой. Эти убеждения носят откровенно миллениаристский характер – советские люди приближаются к заключительной стадии своей истории, писатели и поэты предчувствуют приближение света и открывают тайну современникам. И здесь авторская исповедь уступает место авторской проповеди, «личный дневник» оборачивается публицистическим текстом, а взгляд, обращенный в прошлое, перенаправляется в будущее.

«Дневные звезды» стали отправной точкой для режиссерских экспериментов Игоря Таланкина. Смысловые линии, которые в книге были только намечены, в фильме получили зримое воплощение и оттого оказались более очерченными. В киноведении утвердилось мнение, что фильм «Дневные звезды» – это биографический рассказ о судьбе поэта. Действительно, образ Ольги Берггольц в исполнении Аллы Демидовой находится в центре киноповествования. Кроме того, тема поэта усилена благодаря звучанию стихов, отсутствующих в самой книге. Однако на первый план в таланкинских «Дневных звездах» выходит все-таки другое – поиск формы, способной отразить не только структуру книги, но и прихотливую игру человеческой памяти. В данном аспекте «Дневные звезды» Таланкина – преддверие «Зеркала» Андрея Тарковского, снятого десятилетие спустя.

В своей экранизации Таланкин в еще большей степени перестроил хронологию сюжета, соединив первую («Поездка в город детства») и вторую

(«Поход на Невскую заставу») части книги. Более сложными в фильме являются временные проекции. Киноповествование ведется из точки настоящего, для Таланкина важно ощущение современности – происходящему «здесь» и «сейчас». Однако об этой исходной нарративной ситуации зритель узнает не сразу. Начальные кадры рисуют путь героини к отцу во время блокадной зимы 1942 г. На эту событийную ось нанизан поток разнохарактерных воспоминаний-видений, образующих временной туннель. Первоначально сомнамбулическое перемещение героини в блокадном городе выступает в качестве исходной временной ситуации, и только когда, наконец, возникают кадры на палубе теплохода, оптика восприятия меняется – зритель понимает, что 1942 г. уже в прошлом. На подобной изощренной игре временными плоскостями построен весь фильм – прошлое, настоящее и будущее постоянно меняются местами, порождая ощущение условности времени как такового. В таланкинских «Дневных звездах» зримо воплощена способность героини жить «всей жизнью»: «...прошлым, настоящим и будущим сразу...» (с. 258).

Для создателей картины важен сновидческий модус реальности. Если для книги Ольги Берггольц сны являются важнейшей темой, но они не организуют смысловое целое, то экранизацию по праву можно назвать фильмом-сном. Кинематограф по своей изначальной сути связан со снами: «Коль скоро экранные “тени” подобны тем, что населяют подлинные сны, то, скользя по “светящемуся полотну”, они должны вызывать ощущение инобытия...» [Михалкович, 2006, с. 6]. Сон, с его причудливой игрой временем и пространством, был востребован кинематографом как видом искусства: «Большинство сновидений имеет одну общую особенность: они не следуют законам логики <...> Категории времени и пространства теряют свое значение» [Фромм, 1998, с. 288].

В фильме актуализирован мотив видений. Уже в первых кадрах происходит пересечение временных планов: в начале в блокадную квартиру героини вбегает пес Тузик, а потом в ней появляется сестра Муська. Для Ольги Берггольц это гости из прошлого, в то время как для Муськи происходящее – это будущее, и она с удивлением смотрит на свой взрослый портрет, висящий на стене. Муська станет проводником в мир детских прозрений – сновидческих погружений в Смутное время. Особенно нагляден эпизод, в котором Лялька оборачивается царевичем Димитрием. Неразрывная связь времен подчеркнута Таланкиным тем, что роль разных персонажей исполняет одна актриса (этот прием станет впоследствии смыслопорождающим в «Зеркале» Тарковского). Убийство Димитрия пе-

реживается героиней как личный ужас, поскольку в лице царевича она видит саму себя. Чуть позднее, в Угличе, уже взрослую героиню посетит видение Димитрия в гробу, и она осуществит месть над убийцей (заметим, что данный сюжет отсутствует в книге, по сравнению с первоисточником режиссер еще в большей степени усиливает тему видений). Сновидческой ауре «Дневных звезд» способствует и нарочитое повторение одних и тех же сюжетов. Так, смерть мужа Николая Молчанова переживается героиней как навязчивое видение, эта смерть встречается ею всюду. Примененные оператором (Маргарита Пилихина) рапидная съемка и длинные кадры-проходы не только замедляют течение художественного времени, но и порождают ощущение странности и ирреальности происходящего.

Созданный Игорем Таланкиным образ мира оказался бесконечно далеким от официального. Биографический фильм о советском поэте стал одним из откровений оттепельного кинематографа. Сложная оптика «Дневных звезд» породила такой же сложный и многомерный мир, несводимый к какой-то одной смысловой плоскости. В фильме отсутствует стилевое единство – каждый эпизод, возникающий в памяти героини, имеет не только собственную цветовую гамму, но и воссоздан при помощи особых приемов камеры (ретро-стилизация, условная декоративность, натурные съемки, документальные вставки...). Насколько эта работа была осознанной для создателей фильма, свидетельствуют воспоминания Аллы Демидовой: «По техническим условиям тогдашней пленки нельзя было, например, смешивать черно-белое изображение с цветным, а Маргарита Михайловна Пилихина, оператор фильма, хотела снимать блокадный Ленинград графично – в черно-белой гамме. Поэтому в блокадном Ленинграде сцены снимались на цветную пленку, а от цвета избавлялись другими средствами: черно-белые костюмы, специальный серый грим...» [Демидова, 2019, с. 89–90]. Драматизм фильма порожден резкими монтажными стыками, буквальным столкновением кадров, различных по своему оптическому решению.

Необычна для советского кинематографа и актуализация религиозного сюжета. В книге Ольги Берггольц религиозный сюжет также присутствует, но он соотнесен с прошлым, канувшим в небытие, временем – Угличем. То, что было контурно намечено в книге, в фильме получает свое зримое воплощение: медленное движение камеры фиксирует взгляд на стенах монастыря, звездных куполах, фресках и иконах. Отдельные кадры апеллируют к известным картинам религиозных художников. Так, тихий проход царевича Димитрия вдоль стен Угличского монастыря отсылает к «Виде-

нию отрока Варфоломея» Н. Нестерова. В блокадной комнате героини в Ленинграде находится репродукция «Головы Иоанна Крестителя» А. Иванова (один из эскизов к картине «Явление Христа народу»). Отметим также висящую на стене фотографию храма и стоящую на рабочем столе статую, напоминающую распятие. Однако кульминацией религиозного сюжета станет «Сказка о свете». Если Ольга Берггольц этой сказкой открывала свою книгу, то в фильме данный эпизод размещен в финале. Осуществленная режиссером зеркальная трансформация композиции еще раз указывает на значимость данной темы. Финальные кадры с фейерверком могут быть интерпретированы как апология нового света и рождение новой веры.

Таким образом, экранизация разрушила горизонт зрительских ожиданий, в ней были предложены новые, неведомые для советского кинематографа формы. Режиссеру удалось выйти за рамки стереотипного восприятия Берггольц как блокадного поэта и выявить скрытые смыслопорождающие механизмы ее Главной книги. Это было первое глубокое и точное высказывание о феномене творчества Ольги Берггольц. Заметим, что сама Берггольц была на первом просмотре этого фильма, и приняла его полностью.

Поразительная способность Берггольц творить миф еще в большей степени проявилась в поэме «Первороссийск». Ощущение революции как финальной стадии человеческой истории, когда силы тьмы в последний раз пытаются подчинить себе мир, вера в конечное преображение реальности в Свете, – становятся основными идейными импульсами текста. Данная поэма – одна из самых парадоксальных и необычных в истории русской литературы второй половины XX в. С одной стороны, Берггольц явно тяготеет к поэтике В. Маяковского советского периода, и «Первороссийск» не что иное, как развернутая метафора известного «города-сада» («Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»); с другой – выходит за пределы этой поэтики, поскольку чеканные стихи Маяковского запечатлевают окончательную победу нового мифа, в то время как поэма Берггольц демонстрирует драматический процесс борьбы мифа и реальности.

Столкновение мифа и реальности, о котором уже писалось в связи с «Дневными звездами», получает в «Первороссийске» иное эстетическое решение. Если в «Дневных звездах» это столкновение различных дискурсов – в первую очередь декларируемых автором «исповеди» и «проповеди», то в поэме это противоречие между содержанием и формой.

В основании поэмы лежит все тот же последовательно разворачиваемый космогонический миф о сотворении нового мира. Сюжет поэмы концентрируется вокруг построения алтайской Коммуны. По словам М. Кураева, «“Первороссийск” это поэма Исхода, это свидетельство пришествия первороссиян в землю обетованную» [Кураев, 2010, с. 219].

Итак, в соответствии с творимым авторским мифом неизведанная алтайская земля открывается ходокам в первый день Творенья: «И мир, весной набухший до конца, // Притих – он чует первый день творенья // И жадно ждет работника-творца» (с. 51). Мучительный процесс освоения пустынной земли прямо соотносится Берггольц с новым крещением: «Сказал Клинкович: “Первое крещение // мы приняли. Второе будет скоро...”» (с. 46).

В этой точке история начинает свой новый отсчет и новое летоисчисление – «история, свершающаяся заново» (с. 45), здесь происходит не только преодоление законов земного тяготения, но и времени как такового. Оказавшись на алтайской земле, герои поэмы сбрасывают с себя тяжесть прожитых лет (Клинкович «молодеет» на 20 лет, а Гремякин, «как в юности», целует свою жену в губы). Опыт бессмертия дан в размышлениях главных героев поэмы:

Впервые думал он о смерти – просто,
Без страха и смятенья... Потому что
Он жил всей жизнью – будущим и прошлым
(с. 53);

И вдруг Василий всей душой услышал
Тот солнечный, тот лучший свой рассвет,
Когда он понял, что в Коммуне дышит
И что для коммунара смерти нет
(с. 70).

Характерное свойство поэмы Берггольц – контаминация христианских и языческих сюжетов. Поэма отсылает к многочисленным аллюзиям на новозаветные сюжеты, но наряду с христианским мифом о Втором пришествии в «Первороссийске» проступает архетипический сюжет о Боге-Громовержце. Уже в имени главного героя поэмы Гремякина угадывается анаграмма, указывающая на имя Бога-Громовержца. Неудивительно, что изображение Гремякина иконографично – его фигура показана на «полу-круге молодого солнца» (с. 55), а сам Гремякин выступает в функции солнечного героя.

Ведущей для автора является метафора огня («горят закатные лучи», «багровая заря», «костер трещит», «палящий ветер», «кольцо пожара», «огненная радость», «огневого год», «жаркая полоса кумача», «багряное знамя», «отсветы пожаров», «чаши маков», «вечная огромная заря», «ржавый Марс», «пылающие стяги» и т. д.). Огненная метафора – стилевая доминанта текстов, относящихся к так называемой «советской риторике». Чрезвычайно важна для понимания поэмы оппозиция «жар / стужа». Принцип контраста подчеркивает драматизм происходящих событий, даже метель у Берггольц «кипит», окрашиваясь в цвет крови («не бела метель – красна» (с. 62)). В истории человеческой культуры мифологема огня амбивалентна: с одной стороны, огонь есть уничтожающая стихия, с другой – с огнем связана идея очищения и возрождения. В результате огненной переплавки реальности рождается новый мир, не случайно в мастерской Коммуны «пышет горн и в полдень, и ночами» (с. 65). На фоне «первозданных снегов Алтая» бывшие питерские рабочие «куют» клинки, необходимые в борьбе за обетованную землю.

Эту стройную и законченную идеологическую надстройку поэмы разрушает строение стиха. Внутренние сомнения автора отразились на способности текста удерживать форму. И если на содержательном уровне мы видим цельную мировоззренческую картину, то на уровне формы происходит разрушение подобной цельности. Так, при написании поэмы не была создана единая строфа. Несмотря на то что астрофическое строение текста является характерным явлением в истории русской литературы XX в., в «Первороссийске» ощущается затрудненность формы. Говоря об этой стороне поэмы, Д. Быков справедливо отметил: «...не создана еще та поэтика (и вряд ли когда появится), которая была бы достаточна для выражения ужасов XX века» [2016]. Неблагозвучность поэмы возникает вследствие: 1) большого количества неточных и сбивающихся на белый стих рифм; 2) отсутствия единого стихотворного размера; 3) множества синтаксических переносов, придающих прозаическое звучание тексту. Все эти особенности становятся конструктивными принципами текста, и ритмическая неоднородность поэмы напрямую свидетельствует об отсутствии гармонии в мире.

Вместе с тем Берггольц очень любила свою поэму, поэтому не только приветствовала идею съемки фильма, но и сама написала к нему сценарий. Текст сценария в значительной степени отличается от текста поэмы, но в рамках настоящей работы мы не будем отклоняться в сторону сопоставительного анализа, хотя в будущем это имеет смысл. Скажем лишь о том,

что Берггольц вводит в текст тень Ведущей, которая соединяет в себе все времена – прошлое, настоящее и будущее (здесь угадывается влияние А. Ахматовой с ее пристальным вниманием к «теням» и «вестникам»).

Сценарий «Первороссийска» привлек внимание одного из самых необычных театральных режиссеров 1960-х гг. Евгения Шифферса. В титрах к фильму значился еще один режиссер (Александр Иванов), однако фактическая разработка идеи и ее воплощение полностью принадлежали Шифферсу. Ошеломляющие постановки этого режиссера в ленинградских театрах к тому времени были хорошо известны. Это была эстетика новой сцены, авангардное переосмысление традиционного театрального репертуара. С середины 1960-х гг. Шифферс увлекается религиозными идеями, и работа над фильмом «Первороссияне» совпадает, с одной стороны, с теоретическими разработками режиссера, связанными с новым пониманием театра как мистерии, с другой – с откровениями и видениями, которые он подробно описывает в своих религиозно-философских трудах. Кинематограф стал для режиссера очередной экспериментальной площадкой. Именно на период 1967–1968 гг. «...приходится встреча Шифферса с Евангелием, интенсивный мистический опыт (у него были многократные видения Христа, Богородицы, апостолов, отчетливые и остро пережитые, запомнившиеся на всю жизнь и наложившие на нее неизгладимый отпечаток) и усердное штудирование религиозно-философской и богословской литературы» [Рокитянский, 2007].

Шифферс сразу же угадывает главное – мистериальную природу поэмы. «Мы рассказываем не притчу – мы пишем Евангелие», – заметил однажды режиссер в процессе работы над картиной [Панич, 2009, с. 208]. В конечном счете фильм «Первороссияне» – это не переложение событийного ряда на язык визуальных образов, но воспроизведенная средствами кино глубинная идея поэмы, понимаемая исключительно в религиозно-мистериальном аспекте. Именно поэтому режиссер не рекомендовал актерам читать поэму, прекрасно осознавая, что его экранизация имеет только касательное отношение как к поэтическому тексту, так и к написанному Берггольц сценарию. Чувствуя сбивчивый характер ритма, режиссер разбил свой фильм на главы, каждая из которых решается в собственной цветовой манере («Пролог», «Клятва», «Пианино», «Земля обетованная», «Муж и жена», «Устав коммуны», «Воскресенье», «Костры», «Красное и белое»).

В «Первороссиянах» предельно обнажены механизмы революционного мифа. Самообнажение приема неминуемо ведет к его гибели, миф может

существовать только в ареоле тайны. Вследствие этого фильм Шифферса подвергся резкой критике, а сам режиссер был изгнан из кинематографа (подобная судьба ждала только Александра Аскольдова, в «Комиссаре» которого также исследовалась природа революции).

Прежде всего создатели фильма изменили название поэмы, актуализируя религиозные коннотации слова «первороссияне». Евгений Марголит убедительно писал о мистериальной сущности картины: «...“Первороссияне” демонстративно строятся по принципам религиозной мистерии: крестом здесь осеняет себя один из будущих коммунаров в первом же кадре первого же эпизода, посвященного поклонению искупительной добровольной жертве – похоронам жертв революции на Марсовом поле. А враждебный им мир – от столицы бывшей Империи до староверской общины – последовательно дан через языческие изваяния каменных и резных деревянных “кумиров”» [2012, с. 516].

Поиски Шифферса были устремлены к адекватному мистерии кинематографическому языку. Режиссер настаивал на тотальной условности визуального плана. Работая с символической презентацией пространства, Шифферс чрезвычайно аскетичен в выборе художественных средств, и эта экономия всего лучше выявляла характер революционной эпохи. В какой-то степени «Первороссияне» – это смена почти застывших кадров, и фильм может быть рассмотрен как буквальное движение «картин» во времени. Отчасти взгляды Шифферса определялись театральной эстетикой, режиссер мыслил четким рисунком мизансцены. Но в первую очередь своеобразие кадров связано с тем, что объектом изображения в фильме является миф (течение времени здесь прекращено, время оборачивается пространством). Отсюда тщательнейшая разработка пространственных построений, осуществленная совместно с художником Михаилом Щегловым.

Участники съемок вспоминают, как режиссер конструировал кадры: «...Шифферс абсолютно точно, почти без поправок компоновал кадр и мизансцену (кадры статичные, движение минимальное). Статистов он вколачивал буквально, как гвозди: “Вы сюда. Чуть левее. Стоп. Следующего...”»; «Снималась сцена, когда местные староверы смотрят на пахущих коммунаров (обратная точка “пахотного поля”). В кадре 2 актрисы, 1 актер и 12 человек массовки. Они должны стоять по склону горы. Гора выкрашена в желтый цвет, камни-валуны перед ней – в желтый с золотистой подцветкой, земля на пологом склоне слева – черная. Все актеры и массовка в черных костюмах. Одна актриса – Ефимия – в красном» [Бу-

товский, 2003, с. 185]. Эти и другие свидетельства еще раз доказывают, насколько далек был Шифферс от идеи традиционной экранизации. Равным образом, как и Ольга Берггольц, режиссер боролся с реальностью, заменяя ее мифом.

Отдельно следует сказать о работе над цветом. Отчасти эстетические поиски Шифферса шли в том же направлении, в котором работал другой опальный режиссер – Сергей Параджанов. Это было цветное кино, в котором цвету возвращалось «его древнее, изначально знаковое понимание» [Лонгина-Соколова, 2003, с. 221]. Почти весь фильм строился, с одной стороны, на доминировании красного, черного и белого, с другой – на присутствии золотого. Художник Михаил Щеглов писал: «Пишем чистыми красками, это всё не фотография, а икона, как у Андрея Рублева, – золотые горы и черные леса, золотая рожь, обратная перспектива... Черные кони убийц и черная земля могил... Черные обугленные дома и черные кони и костюмы поджигателей. Цветные главы – это работа со зрительским подсознанием... Не лица – лики. Как на иконах» (цит. по: [Панич, 2009, с. 208]). Значение золотого цвета в «Первороссиях» определено его исключительным положением в цветовой палитре иконы: «Иконописная мистика – прежде всего солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца – из цветов цвет и из чудес чудо» [Трубецкой, 1991, с. 48]. (На закате оттепели в советской культуре возрождается интерес к иконе: в 1966 г. снят фильм А. Тарковского «Андрей Рублев», а в 1967 г., в год создания «Первороссиян», в Тарту опубликована одна из важнейших работ П. Флоренского – «Обратная перспектива».) Попутно обратим внимание на интерес создателей к авангардной живописи, в первую очередь к картинам К. Петрова-Водкина и К. Малевича, ставших визуальными прообразами «Первороссиян».

Симптоматично, что создатели картины последовательно избавлялись от слов, заменяя их либо паузами, либо кадрами, не требующими озвучки. На фоне тишины и музыки звучащие слова обретали бóльшую весомость, превращаясь в действие. Думается, что именно это обстоятельство оттолкнуло Берггольц от созданного шедевра – как поэт, она придавала большее значение звучанию, а не изображению. В свою очередь, Шифферс, всецело сосредоточившись на изображении, все далее и далее уходил в сторону пространственных построений. Однако при внимательном просмотре становится очевидным, что при всей внешней оторванности картины от поэмы режиссер воплотил не только основной миф о Первотворении, но

и важнейшие мотивные ряды, организующие поэму. Так, например, визуальным лейтмотивом «Первороссиян» стал огонь, о котором уже писалось выше в связи с поэмой. Цветовая палитра фильма выстроена на оппозиции голубого и красного (холодного и теплого), что также отражает важное для поэмы Берггольц противопоставление стужи и огня.

Несмотря на то что Берггольц не смогла принять авангардной эстетики Шифферса, их видения экранизации поэмы всё же пересекались. Размышляя о будущей экранизации поэмы, Берггольц указала на А. Довженко; с ее точки зрения, именно поэтика довженковского кинематографа отвечала особенностям «Первороссийска»: «нужно снимать, имея ориентиром последний сценарий Довженко “Повесть пламенных лет”» [Хренков, 1986, с. 124]). В своих воспоминаниях Яков Бутовский оставил следующий диалог: «...выяснилось, что Эйзенштейна он совсем не знает, ничего не читал и, вроде бы, даже ничего не видел. “Но ведь то, что вы делаете, – это же гораздо ближе к Эйзенштейну, чем к Довженко”. – “Может быть, но самый великий фильм, который я видел, – “Земля”. В ней есть какой-то гениальный наив... А недавно я видел “Звенигору”. Это потрясающе! Эти сны... Ведь всё, что сделал сейчас Феллини, ни в какое сравнение не идет”» [Бутовский, 2003, с. 187].

Вопреки кажущейся близости к эстетике Эйзенштейна с ее конструированностью кадра, фильм Шифферса был в большей степени близок к «Земле» Довженко, где текущая история встроена в вечный миф о смерти и возрождении. Центральным символическим образом в «Первороссиянах» стал образ жатвы, и здесь происходит полное смыкание с «Землей» Довженко. Как и в «Земле», жатва напрямую соотнесена Шифферсом с языческим мифом о смерти и возрождении и представлена как «месса, где женщины, одетые в монашеское облачение, но красное, расставленные по ослепительно-золотистому жнивью, собирают снопы» [Кураев, 2010, с. 220]. Если для Берггольц главным был сюжет переплавки / перековки реальности, то в фильме первостепенное значение отведено страде, с одной стороны, восходящей к языческому мифу, с другой – понимаемой как страсти Христовы. В результате подобного построения фильма революция неизбежно выступает как сакральная жертва, необходимая для восстановления мира.

Итак, творчество советской поэтессы Ольги Берггольц легло в основание двух оттепельных фильмов. Игорь Таланкин и Евгений Шифферс вели эстетические поиски в разных направлениях, но каждый из них остро чувствовал мифотворческую природу произведений Берггольц. Только сего-

дня, спустя почти пятьдесят лет, открылись новые горизонты интерпретации «Дневных звезд» и «Первороссийска». Фильм-сон и фильм-миф стали самыми точными прочтениями произведений поэта.

Список литературы

- Басинский П.* «Убейте, но не пугайте меня». Отрывки из запрещенных дневников Ольги Берггольц // Рос. газета. 2010. № 84 (5163).
- Бутовский Я.* «Первороссияне» (1966–2009) // Киноведческие записки. 2003. № 92. С. 184–193.
- Быков Д.* Ольга Берггольц // Дилетант. 2016. № 9, сент.
- Геллер Л.* Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения // Siedlce. 2018. С. 123–149.
- Гричанина В. В.* Автобиографическое начало и формы его проявления в книге О. Берггольц «Дневные звезды» // Наука и современное общество: взаимодействие и развитие. 2019. № 1 (6). С. 126–132.
- Громова Н.* Смерти не было и нет. Опыт прочтения судьбы. М.: Редакция Елены Шубиной, 2018. 384 с.
- Демидова А.* Омут времени. М.: Изд-во АСТ, 2019. 384 с.
- Добренко Е.* Поздний сталинизм: эстетика политики. М.: НЛО, 2020. Т. 1. 720 с.
- Кураев М.* Берггольц и первороссияне // Нева. 2010. № 5. С. 217–212.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы): В 2 т. М.: Академия, 2008. Т. 1. 416 с.
- Лонгина-Соколова Л.* Распятый шут // Киноведческие записки. 2003. № 92. С. 217–236.
- Марголит Е.* Живые и мертвые. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
- Михалкович В.* Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 320 с.
- Панич Ю.* Горестное послесловие // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 201–208.
- Прозорова Н. А.* Семантика пространства в художественном мире О. Берггольц // Филологический класс. 2019. № 4 (58). С. 84–100.
- Рокитянский В.* Театр Евгения Шифферса // Петербургский театральный журнал. 2007. № 2.
- Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. 111 с.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- Фромм Э.* Душа человека. М.: Издательство АСТ ЛТД, 1998. 664 с.

Хренков Д. Т. Встречи с друзьями: Избранное. Л.: Сов. писатель, 1986. 702 с.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–25.

Paperno I. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca: Cornell UP, 2009. 304 p.

Список источников

Берггольц О. Собр. соч.: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1990. Т. 3. 527 с.

References

Basinsky P. “Ubejте, no ne pugajte menya”. Otryvki iz zapreshennykh dnevnikov Olgi Berggolts [“Kill, but do not frighten me”. Fragments from Olga Berggolts forbidden diaries]. *The Russian newspaper*, 2010, no. 84 (5163). (in Russ.)

Butovsky Ya. “Pervorossiyanе” (1966–2009) [“Pervorossiyanе” (1966–2009)]. *Kinovedcheskie zapiski [Cinematology notes]*, 2003, no. 92, p. 184–193. (in Russ.)

Bykov D. Olga Berggolts. *The layman*, 2016, no. 9. (in Russ.)

Geller L. Vaginov i ekphrasis kak put' k kinopis'mu [Vaginov and ekphrasis as a way to the film letter]. In: Avtukhovich T. (ed.). *Teorika i istorika ekphrasisa: Itogi i perspektivy izucheniya [The theory and history of ekphrasis: Results and studying prospects]*. *Siedlce*, 2018, p. 123–149. (in Russ.)

Grichanina V. V. Avtobiograficheskoe nachalo i formy ego proyavleniya v knige O. Berggolts “Dnevnye zvezdy” [The autobiographical beginning and forms of its display in O. Berggolts’s book “Day stars”]. *Nauka i sovremennoe obshchestvo: vzaimodejstvie i razvitie [Science the society also is modern: interaction and development]*, 2019, no. 1 (6), p. 126–132. (in Russ.)

Gromova N. Smerti ne bylo i net. Opyt prochteniya sud'by [Death were not and are not present. Experience of perusal of destiny]. Moscow, Redaktsiya Eleny Shubinoy, 2018, 384 p. (in Russ.)

Demidova A. Omut vremeni [Time whirlpool]. Moscow, AST Publ., 2019, 384 p. (in Russ.)

Dobrenko E. Pozdnyy stalinizm: estetika politiki [Late Stalin epoch: a policy aesthetics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020, vol. 1, 720 p. (in Russ.)

Kuraev M. Berggolts i pervorossiyanе [Berggolts and pervorossiyanе]. *Neva*, 2010, no. 5, p. 217–212. (in Russ.)

Leiderman N. L., Lipovetsky M. N. Russkaya literatura XX veka (1950–1990-e gody) [The Russian literature of the 20th century (1950–1990s)]. In 2 vols. Moscow, Akademiya, 2008, vol. 1, 416 p. (in Russ.)

Longina-Sokolova L. Raspyatyi shut [The crucified clown]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematology notes], 2003, no. 92, p. 217–236. (in Russ.)

Margolit E. Zhivye i mertvyе. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov [Live and dead. Notes to history of the Soviet cinema of 1920–1960s]. St. Petersburg, Masterskaya “Seans”, 2012, 560 p. (in Russ.)

Mikhalkovich V. Izbrannye rossiyskie kinosny [The selected Russian film dreams]. Moscow, Agraf, 2006, 320 p. (in Russ.)

Panich Yu. Gorestnoe posleslovie [Sad epilogue]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematology notes], 2009, no. 92, p. 201–208. (in Russ.)

Prozorova N. A. Semantika prostranstva v khudozhestvennom mire O. Berggolts [Semantics of space in O. Berggolts's art world]. *Filologicheskii klass* [Philological class], 2019, no. 4 (58), p. 84–100. (in Russ.)

Rokityansky V. Teatr Evgeniya Shiffersa [Evgenie Shiffers's theatre]. *Peterburgskiy teatral'nyi zhurnal* [The Petersburg theatrical magazine], 2007, no. 2. (in Russ.)

Trubetskoy E. Tri ocherka o russkoy ikone [Three sketches about Russian icon]. Moscow, InfoArt, 1991, 111 p. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, 574 p. (in Russ.)

Fromm E. Dusha cheloveka [Soul of the person]. Moscow, AST LTD, 1998, 664 p. (in Russ.)

Khrenkov D. T. Vstrechi s druz'yami: izbrannoe [Meetings with friends: the selected works]. Leningrad, Sov. pisatel', 1986, 702 p. (in Russ.)

Yakobson R. O lingvisticheskikh aspektakh perevoda [About linguistic aspects of transfer]. In: *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike* [Questions of the theory of transfer in foreign linguistics]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya, 1978, p. 16–25. (in Russ.)

Paperno I. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, Cornell UP, 2009, 304 p.

List of Sources

Berggolts O. Collected works. In 3 vols. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, vol. 3, 527 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Зверева Татьяна Вячеславовна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теории литературы и истории русской литературы, Удмуртский государственный университет (Ижевск, Россия)

tvzver.1968@yandex.ru
ORCID 0000-0002-0485-7664

Information about the Author

Tatyana V. Zvereva, Doctor of Philology, Professor, Department of the Russian literature and the literature theory, Udmurt State University (Izhevsk, Russian Federation)

tvzver.1968@yandex.ru
ORCID 0000-0002-0485-7664