

УДК 821.161.1:791.43.04

ДОКУМЕНТ В СТРУКТУРЕ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОБРАЗА А.АХМАТОВОЙ: ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

© А.М.Меньщикова

С конца XX века и до настоящего времени происходит осмысление и переосмысление образа А.Ахматовой. Наряду с литературоведческими и публицистическими работами этот процесс отразился в кинематографе. Значительное число работ свидетельствует о привлекательности образа Ахматовой для различных жанров кино, об интересе режиссеров чуть ли не ко всем сторонам жизни поэта. В статье рассматривается специфика «перевода» образа поэта на киноязык, а также осуществляется анализ фильмов, посвященных жизни и творчеству поэта, относящихся к разным жанрам, среди которых фильм-биография, художественный фильм, документальный фильм и др. Фильмы объединены общей чертой: каждая из картин, включая в себя поэтический материал, работает с документом. Режиссеры обращаются к документам НКВД, материалам советских газет, кинохронике, однако функционирование документа и логика его появления в кадре варьируется в зависимости от авторских установок.

Ключевые слова: киноинтерпретация, жанры кино, документальное кино, мифотворчество А.Ахматовой.

С конца XX века и до настоящего времени происходит осмысление и переосмысление образа Анны Ахматовой. Наряду с мемуарными, художественными (постоянное увеличение «сто первого зеркала» ахматовианы), литературоведческими и критико-публицистическими работами этот процесс отразился в кинематографе.

К настоящему времени сложилась целая кинотека, посвященная образу Ахматовой, в том числе документальный фильм «Личное дело Анны Ахматовой» (реж. Семен Аранович, 1989), документальный фильм «Гении и злодеи. Анна Ахматова и Амедео Модильяни» (реж. Татьяна Малова, 2004), документально-художественный фильм «Луна в зените» (реж. Дмитрий Томашпольский, 2007), историко-биографический популяризаторский фильм «Поэт и время. Анна Ахматова» (реж. Борис Дворкин, 2008), художественный фильм «Татарская княжна» (реж. Ирина Квирикадзе, 2009), документальный фильм «Анна Ахматова и Артур Лурье: слово и музыка» (реж. Владимир Непевный, 2011) и ряд научно-популярных кинолент и выпусков тематических телепередач (например, выпуск «1946 год. Анна Ахматова» в проекте «Исторические хроники» с Николаем Сванидзе, 2006).

Значительное число работ свидетельствует о привлекательности образа Ахматовой для различных жанров кино, об интересе режиссеров чуть ли не ко всем сторонам жизни поэта. Несмотря на различия в подходах, каждый из фильмов так или иначе связан с конструированием варианта биографии поэта. При этом в качестве доминанты в «переводе» образа поэта на киноязык разные жанры используют «свой» ма-

териал. Так, документальные фильмы, построенные в форме хроники, обращаются в большей степени к автодокументальной прозе (прежде всего к автобиографии и мемуарным записям ближнего круга Ахматовой, а также к письмам). Примечательно, что С.Аранович в «Личном деле Анны Ахматовой» использует только записи с авторским чтением стихов, словно давая слово самому поэту. В фильме Б.Дворкина также звучат стихи, но в исполнении актеров: для популяризаторского фильма (именно так характеризует свою работу режиссер) не важна столь высокая степень достоверности.

Художественный фильм «Луна в зените» обращен в большей степени к мифотворчеству и творчеству поэта. Д.Томашпольский предлагает собственную версию биографии Ахматовой, визуализируя весь комплекс мифов, спровоцированных как самим поэтом, так и ее окружением (в частности, миф о лунной деве, миф о русалке, миф о романе с Блоком, миф о Гумилеве, миф о поэте-пророке и т.д.)¹. Внимание к хронологии событий, датам сохраняется, однако в отличие от документальных фильмов нарушается линейность повествования. Художественный фильм «Татарская княжна», снятый по канонам массовой культуры, также обнаруживает связь с мифотворчеством Ахматовой, которая нередко под-

¹ Подробно о фильме см. Меньщикова А.М. Кинематографическая проекция ахматовского текста (на примере фильма Д.Томашпольского «Луна в зените») // Toronto Slavic Quarterly. – №44 Spring 2013. – Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, 2013. – С. 212 – 220.

черкивала особую атмосферу Серебряного века, его театральность и тайну. Один из приемов маскульта – обращение к неизвестному прошлому героя – в данном случае отчасти совпадает с судьбой поэта: события, происходящие, согласно сюжету фильма, с Ахматовой в Париже в 1965 году, оказываются связанными с пропавшими после войны картинами Модильяни, для которых Ахматова позировала художнику в 1910. Связь настоящего с прошлым, имевшая для поэта огромное значение, оказалась продуктивной для создания фильма с элементами детектива для массового зрителя.

Наконец, можно сказать о документальных фильмах, полностью посвященных отношениям Ахматовой с бывшими в разное время близкими ей людьми: ленты об Ахматовой и Модильяни и Ахматовой и Лурье. Через прояснение отношений не только двух возлюбленных, но и – двух художников режиссеры также приходят к особому видению биографии героев. Документ (преимущественно письма) в таких фильмах оказывается единственным источником информации об их взаимоотношениях.

Все работы, обращенные к биографии поэта, объединены общей чертой: каждая из картин работает с документом. Помимо уже обозначенной автодокументальной прозы, авторского чтения стихов и писем, в качестве документального во всех фильмах фигурируют страницы личных дел, попадающие в кадр, газеты, фиксирующие реальные исторические события, например, постановление 1946 года, фотографии. Кроме того, к документальному относятся кадры кинохроники.

Говоря о документальных фильмах, нельзя не задуматься о степени подлинности (непостановочности) материалов. Об этой проблеме говорит С.Лозница в статье «Конец «документального» кино» [1]. Достоверно известно, что С.Аранович руководил съемкой похорон А.Ахматовой (эти материалы активно используются в его фильме «Личное дело Анны Ахматовой»), а также в ряде последующих кинолент), однако фоновые кадры эпохи, не связанные напрямую с конкретными знаменательными событиями, среди которых съемки в лагерях, фрагменты праздничных демонстраций, а также виды городов, мы, вслед за С.Лозницей, склонны считать не фактами объективной реальности, а «представлением объективной реальности». Справедливость такого подхода подтверждает и признание режиссера фильма об Анне Ахматовой и Артуре Лурье – В.Непевного: «Мне приятно слышать, когда спрашивают, где я взял хронику, например, «Бродячей собаки». На самом деле такой хроники, конечно, не существует, эпизод составлен

буквально по кадрам из салонных мелодрам начала века» [2].

Механизмы вставки документа разнятся в силу специфики каждого из жанров, однако представляется возможным выделить общие черты функционирования таких вставок, направленных на визуализацию особенностей ахматовского текста (в который мы включаем и мифотворчество поэта).

Привлечение документа позволяет, прежде всего, актуализировать сложные отношения поэта и времени (в этой связи стоит обратить внимание на поэтику названия фильма Б.Дворкина и логику построения сценария: в формате хроники). Неслучайно в каждом из фильмов используются фрагменты записей Ахматовой, связанные с ее отношением к категории времени. Например, в «Луне в зените» эпиграфом ко всему фильму выступает знаменитое «Времена – прошедшее, настоящее и будущее – объединены», в документальном фильме Арановича использованы свидетельства Л.Чуковской, записавшей слова Ахматовой: «Того, что пережили мы... застенок грозил каждому... не запечатлела ни одна литература» (слова звучат на фоне документальной съемки праздничной демонстрации) [3: 201]. Кроме того, Аранович вводит суждение Ахматовой о категории времени, которая оказывается сложнее категории пространства.

Кинематограф позволяет визуализировать время: в кадрах часто возникает циферблат Спасской башни, в документах, помещенных в кадр, чаще всего отчетливо видно лишь дату: 1946, 1953 и др. В художественном фильме «Луна в зените» указания на время вводятся посредством узнаваемых символов, таких как, например, речь Черчилля в Фултоне 5 марта 1946 года, которую удается услышать Ахматовой и ее гостям – молодым поэтам – в Комарово. Как известно, «Будка» была предоставлена поэту Литфондом только в 1955 году, однако именно едва различимый из-за помех голос Черчилля в радиоприемнике позволяет режиссеру вернуться к событиям 1946 года.

С одной стороны, производится попытка осмыслить место поэта в контексте времени. Во всех фильмах в большей или меньшей степени происходит чередование кадров, связанных с биографией поэта, и с документальными кадрами, создающими фон эпохи, на котором разворачивалась жизнь Ахматовой. Так, документальная съемка открытия памятника императору Александру III 23 мая 1909 года соседствует с информацией о замужестве Ахматовой и расцвете акмеизма. Закадровый голос сообщает об отношении Ахматовой к революции («сдержанно при-

ветствовала, впоследствии разочаровалась») на фоне документальной съемки демонстраций, а затем взрыва храма Христа Спасителя и уничтожения памятника Николаю II.

С другой стороны, отчетливо прослеживается попытка противопоставить жизнь (и творчество) поэта и облик времени, вскрыть противоречия эпохи. Документальный ряд в данном случае выступает как образ «официального», линейного времени, которое протекает за стенами Шереметевского дворца, в противопоставление биографическому и творческому времени.

Особенно показательны прологовые кадры фильмов. Например, в начале «Личного дела...» в кадре появляется обложка семейного альбома с детской фотографией Ахматовой, но через мгновение под ней проявляются характерные чернильные строки: «Ответы должны даваться подробно. Подчеркивания не допускаются. Писать только чернилами». Таким образом, происходит актуализация одновременно двух значений словосочетания «личное дело», вынесенного в заглавие и обуславливающего логику построения всего фильма.

В «Луне в зените» документальные кадры и плакаты 1957-1961 годов, времени достижений СССР в космосе, приглушенное звучание дикторов, сообщающих о первом искусственном спутнике земли, сопоставляется на уровне компоновки и чередования кадров с поэтическими устремлениями в неведомое, со взглядом Ахматовой в лунное небо в Комарово и, наконец, с мифом о лунной деве, актуализирующимся в фильме, в основу которого легла пьеса «Энума Элиш. Пролог, или сон во сне».

Кадры документальной съемки, связанной с годовщиной НКВД и включающей обрывки торжественных речей и аплодисментов, накладываются на лагерную съемку с километрами колючей проволоки, бараками, работой заключенных. При этом нередко используется усилительный прием чередования одних и тех же кадров, направленный на акцентирование абсурда эпохи.

Еще одним ярким примером противопоставления поэта официальному времени и идеологии служат кадры похорон Ахматовой, в частности съемка толп, пришедших проститься с поэтом, параллельно с закадровым голосом, читающим текст постановления 1946 года: «Ахматова является представителем чуждой, безыдейной поэзии».

Зачастую актуализируется позиция внеакадемичности поэта, характерная, в частности, для позднего творчества Ахматовой. Например, строки «Последний рисунок Модильяни был по-

терян уже после моей смерти» – на фоне документальных кадров довоенного Парижа.

Документ позволяет сформулировать отношение режиссеров к ахматовским мифам, которые могут восприниматься как в качестве составляющей авторской стратегии, оттененной достоверным историческим фактом, так и возводиться в статус «законной» правды.

Как было сказано выше, область мифотворчества, прежде всего, лежит в сфере интересов художественных фильмов, однако документальный фильм также может включать подобный материал.

Так, в «Личном деле Анны Ахматовой» Аранович использует фрагменты автобиографии, подкрепленные документальными фоновыми кадрами в качестве основной информации о жизни поэта. На фоне фотографий Ахматовой, видов Царского Села, дома в Слепнево звучит знаменитое начало автобиографии: «Я родилась... в один год с Чарли Чаплиным, Эйфелевой башней, Крейцеровой сонатой...», а также – размышления о происхождении фамилии: «фамилия последних татарских князей из Орды», вводя определенный мифологический пласт, поддерживающий миф о татарской княжне [4: 79]. Примечательно, что Дворкин в популяризаторском фильме также обращается к истории фамилии, однако ограничивается более нейтральным «Фамилия бабушки», не проводя не установленной документально линии с последним из татарских князей – Ахматом.

Использование материалов автодокументальной прозы и – нередко – поэзии (в первую очередь, строк «Поэмы без героя») Ахматовой в качестве нейтральной достоверной биографической справки, сопровождаемой кадрами кинохроники, позволяет размышлять о введении документа как приеме (осознанном или неосознанном), связанном с принципом историзма А.Ахматовой, которая, по наблюдениям В.Топорова, «выдумывает не бывшее, а бывшее вводит в выдуманные причинно-следственные конструкции» [5: 267].

Наконец, именно введение документального материала позволяет наиболее выразительно показать отдельные эпизоды жизни и творчества поэта, значимость которых подчеркивала сама Ахматова. Трагические события биографии поэта визуализируются с помощью документальных кадров и съемок, связанных с похоронами, смертью (пять раз в разных частях фильма Аранович использует фрагменты документальной съемки похорон Ахматовой. Кроме того, в фильм включены кадры с похорон В.Маяковского, И.Сталина, фотографии предполагаемого места

расстрела Н.Гумилева в Ковалевском лесу, могилы М.Цветаевой).

Кадры похорон Ахматовой появляются в самом начале и финале фильма, образуя кольцевую композицию, возможно, символизирующую важное для Ахматовой ощущение («В моем начале мой конец»), параллельно с информацией о расстреле Гумилева (ср. в «Луне в зените»: «в августе 1921 года я умерла»), одновременно с чтением текста из записных книжек, в которых Ахматова не раз упоминает о трагичности августа, а также – с текстом постановления 1946 года.

Образ зеркала, важный для всего творчества Ахматовой и, в особенности, для «Поэмы без героя», визуализирован посредством съемок в мемориальной квартире Ахматовой в Фонтанном доме. В кадре в зеркале возникают фотографии ее близких друзей и поэтов – всех, кто зашифрован в «Поэме». В данном случае происходит документирование художественного, некоторое выпрямление (свойственное популяризаторскому фильму).

Можно заключить, что время, когда становятся доступными ранее засекреченные документы, интерес зрителя (в том числе, массового)

к тайным страницам жизни знаменитых людей, совпало со временем переосмысления образа Ахматовой. Документ оказывается еще одной возможностью интерпретации, нередко перекодирования вербальной информации, связанной с образом поэта.

1. *Лозница С.* «Конец «документального» кино» // Искусство кино. – 2005. – №6 // URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2005/06/n6-article9> (дата обращения: 02.06.2014).
2. *Альперина С.И.* Анна и Артур. // «Российская газета»: интернет-портал «Российской газеты». – 2011. – 3 марта. – Неделя № 5421 (45) // URL: <http://www.rg.ru/2011/03/03/ahmatova.html> (дата обращения: 02.06.2014).
3. *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. – Т. 2. 1952 – 1962. – М.: Время, 2007. – 912 с.
4. Записные книжки Анны Ахматовой (1958 – 1966). – Москва – Турин: «Giulio Einaudi editore», 1996. – 873 с.
5. *Топоров В.Н.* Об историзме Ахматовой // Петербургский текст русской литературы: избранные труды. – Санкт-Петербург: «Искусство СПб», 2003. – 616 с.

DOCUMENTS IN THE STRUCTURE OF CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATION OF A.AKHMATOVA'S IMAGE: PRINCIPLES OF FUNCTIONING

A.M.Menshchikova

Since the end of the 20th century and to the present time A.Akhmatova's image has been interpreted and re-interpreted in literary studies, publications in journals, and in cinematography. A considerable number of works are the evidence of the attraction Akhmatova's image has for different cinema genres and the interest of filmmakers in almost all aspects of the poet's life. The article covers the specificity of the poet's image "translation" into the cinema language and the analysis of films devoted to the poet's life and works. Among them are biographical films, feature films, documentary films, etc. The films share a common feature: each of them includes poetry and works with the document. The filmmakers turn to NKVD documents, materials from Soviet newspapers, newsreels. However, the way these documents function and the logic of their presentation in the films vary according to the author's attitudes.

Key words: film version, cinema genres, documentary films, Akhmatova's mythogenesis.

1. *Loznitsa S.* «Konets «dokumental'nogo» kino» // Искусство кино. – 2005. – №6 // URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2005/06/n6-article9> (data obrashcheniya: 02.06.2014) (In Russia)
2. *Al'perina S.I.* Anna i Artur. // «Rossiyskaya gazeta»: internet-portal «Rossiyskoy gazety». – 2011. – 3 марта. – Nedelya № 5421 (45) // URL: <http://www.rg.ru/2011/03/03/ahmatova.html> (data obrashcheniya: 02.06.2014).
3. *Chukovskaya L.* Zapiski ob Anne Akhmatovoy: V 3 t. – T. 2. 1952 – 1962. – M.: Vremya, 2007. – 912 s. (In Russia)
4. Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoy (1958 – 1966). – Moskva – Turin: «Giulio Einaudi editore», 1996. – 873 s. (In Russia)
5. *Toporov V.N.* Ob istorizme Akhmatovoy // Peterburgskiy tekst russkoy literatury: izbrannye trudy. – Sankt-Peterburg: «Iskusstvo SPB», 2003. – 616 s. (In Russia)

* * * * *

Меньщикова Анна Манасовна – аспирант кафедры русской литературы XX – XIX в.в. департамента филологии Уральского Федерального университета.

620083, Екатеринбург, ул. Ленина, 51.
E-mail: menanman@rambler.ru

Menshchikova Anna Manasovna –graduate student, Department of Russian Literature of the 20th – 21st centuries, Ural Federal University.

51 Lenin Str., Yekaterinburg, 620083, Russia
E-mail: menanman@rambler.ru

Поступила в редакцию 05.06.2014