

Ян БЕРНАРД

СТИЛИЗОВАННЫЙ АКТЕР В СТИЛИЗОВАННОМ ФИЛЬМЕ

Используя в названии статьи термин «стилизированный фильм», я имею в виду фильм, стилизованный в изобразительном плане, то есть фильм, который по большей части не нуждается в психологически точном воплощении характеров, нуждается не в актерах, а в «фигурантах»¹, и делает упор на изобразительной читаемости их физиогномических черт, жестов, языка тела и костюма, в который они одеты. Могу отослать к произведениям Сергея Параджанова, Дерека Джармена или Яна Немеца. Наиболее близок примитивистской стилизации «Райских деревьев» «Персеваль Гальский» (1978) Ромера, реконструирующий в чистом виде стиль иллюстраций средневекового романа Кретьена де Труа². Фильм, наверное, также можно было бы сравнить с двумя сознательно примитивистскими произведениями Эло Гаветты «Праздник в ботаническом саду» (1969) и «Лилии полевые» (1972)³.

Персонаж в первую очередь создается здесь не актерской игрой, а другими средствами выражения—такими, как монтаж, музыка, освещение, оптические и иные деформации, и, наряду с костюмами, конечно, общей композицией кадра. То же, наверное, можно сказать и о целом ряде так называемых «нормальных» фильмов, но в стилизованном изобразительно фильме некоторые из них, или все, особенно выделяются.

Заслуживает внимания тот факт, что именно авторы «новой волны» используют непрофессиональных актеров в качестве фигурантов в тех фильмах, в которых они настойчиво стремятся к стилизации, не только в документальной—например, Форман в «Черном Петре» (1964), в «Любовных похождениях блондинки» (1965)⁴, и даже там, где документальная стилизация служит лишь фоном политической аллегии («Горит, моя барышня!», 1967). У Хитиловой в качестве персонажей выступают даже реальные люди—Эва Босакова в фильме «О чем-то ином» (1963), Богумил Грабал и Владимир Боудник в новелле «Закусочная "Мир"» (из альманаха «Жемчужинки на дне», 1965)⁵. Хорошим примером переходной стадии между документальной и изобразительной стилизацией является «Дом радости» Э.Шорма, где подлинного фигуранта, художника-примитивиста пана Жачека (Вацлав Жак), играющего самого себя, режиссер совмещает с актером Иваном Выскочиллом. Еще один фигурант, Богумил Грабал (человек на велосипеде),—автор первоначальной, литературной, стилизации пана Жачека в образе пана Нюличека,—дополняет актерский состав, позволяя трактовать примитивистскую стилизацию во множестве тонко выстроенных смысловых плоскостей.

Хитилова использовала фигурантов и при чистейшей стилизации в фильме «Маргаритки» (1966), и таким образом могла узнать границы их возможностей. Последовавшие «Райские деревья», собственно говоря, ста-

ли ее первым опытом работы с актерами. Она, однако, приняла соломоново решение и на три главные роли взяла непрофессиональных актеров театра «Студия Ипсилон Наивного театра города Либерец», у которых (кроме исполнителя Лудека Сobotы, окончившего театральный факультет Академии сценических искусств ДАМУ) имелся только опыт работы актером кукольного театра (К.Новак) или не было никакой актерской школы вообще (Я.Шмид, И.Новакова), и характер их актерской игры был обусловлен чистой стилизацией изобразительного, энциклопедического и авангардного остроумного театра Шмида. К моменту съемок у них за плечами уже был опыт почти восьми лет совместной работы в кукольном театре и несколько блестящих постановок, таких как «Энциклопедическая статья XX век I. и II. часть», «Кармен не только по Бизе», «Предпоследнее дело Леона Клифтона» и «Посещение Всемирной выставки 1889 года». В 1967 году Эвальд Шорм снял их в двадцатиминутной киноверсии «Кармен», а Ян Шмид незадолго до начала съемок «Райских деревьев» (в июне 1968 года) в высшей степени условной манере сыграл эпизодическую роль стражника в фильме Шорма «Конец священника» (1968). Хитилова несколько раз видела «Кармен» и большинство других спектаклей театра, и очевидно, что она уже заранее рассчитывала⁶ на такую стилизованность актерской игры, потому что в литературном сценарии, написанном в январе 1968 года, еще можно найти типично актерские приемы (Роберт «подозрительно смотрит», «горланит», «кричит», «резко оглянулся», «бьется в истерику», «украдкой смотрит», «выглянул», «шагает, отвернувшись», «теснее прижмет ее к себе», «сломлен, стонет, шатается как слепой», «растерянно произносит»; Йозеф говорит Еве: «у тебя странная интонация, очень странная» и т.п.), в то время как из режиссерского сценария, написанного в июне 1968 года, эти ремарки по большей части исчезают, как уже ясные и заданные установками стиля актерской игры «Студии Ипсилон». Тем не менее, после написания режиссерского сценария Хитилова еще проводила актерские пробы, где, например, на роль Евы пробовалась Ива Янжурова, и только потом приняла окончательное решение утвердить прежний состав.

Сознательно наивный стиль актерской игры «Студии Ипсилон» ее, очевидно, вполне устраивал, поскольку в описании хода экспозиции фильма в режиссерском сценарии и для выражения изобразительного решения она пользуется этим понятием⁷. Здесь также возникает вопрос о возможном влиянии живописи Эвы Шванкмайеровой, которая стала автором изобразительного решения начальных и финального титров фильма и плаката к «Райским деревьям», и чьи картины до сих пор висят на стенах виллы Хитиловой в пражском районе Троя⁸. Во второй половине 60-х гг. примитивизм (прежде всего, в изобразительном искусстве, а также в поэзии) становится в Чехословакии предметом пристального внимания—организуется ряд выставок, выходит «Анри Руссо» Эффенбергера (1964), в том же году один из друзей Э.Крумбаховой, М.Ламач, пишет в «Литературную газету» статью «Наивное искусство в Чехословакии», Я.Гилар осенью 1968 года ставит в театре «На забрадли» «Месть русской сироты» Анри Руссо, позже выходит антология поэзии «Босые ножки» (1969). Важна историко-теоретическая публикация Арсена Погрибного и Стефана Ткача «Наивное

искусство в Чехословакии» (1967), два положения из которой в особенности сближают «Райские деревья» с принципами творчества «Студии Ипсилон»: «Желание (в данный момент неосуществимое) фиксируется выразительными средствами. В сообщении первичным является содержание, но своеобразие видения исходной реальности приводит к деформирующей декоративности и орнаментальности формы, которые заслоняют содержание первоначальной идеи. А оно в результате этого должно проявляться тезисно, то есть в форме лозунга, рефрена или названия».

Сознательный примитивизм становится в обоих случаях средством остранения, и это то, что отличает их от подлинно «наивных» произведений, где остранение является не рациональным методом, а нечаянным результатом. В случае «Студии Ипсилон» и В.Хитиловой речь идет о намерении, поскольку Ян Шмид, К.Новак и И.Новакова получили профессиональное художественное образование (Высшая школа прикладного искусства—ВШУП Прага и школа прикладного искусства в г. Яблонец-на-Нисе), Хитилова обучалась режиссуре в пражской киношколе ФАМУ. Кроме того, Шмид использовал примитивистский изобразительный стиль не только в кукольном и драматическом театрах, но и при создании плакатов к спектаклям и в книжной графике (например, «Тайный корабельный дневник» Л.Дворского, 1966; «Маленькие и/г/ры*» И.Выскочила, 1967; «Сказки из красного носка» Я.Блажковой, 1969).

Некогда я уже констатировал, что в «...постановках “Студии Ипсилон” очень сильно проявлялось и художественное чутье остальных членов труппы (К.Новак, И.Новакова⁹, Й.Фучик, З.Шмидова), в особенности в постановке движений тела и в художественной композиции элементов сценической картины, в способе обращения с реквизитом и декорациями. Под руководством Шмида они старались найти способ театрального выражения, который был бы универсален и понятен как детям, так и взрослым, и, как универсальное средство коммуникации, собственно, вообще всем живым существам (по крайней мере, что касается отдельных знаков)»¹⁰. В одной своей семинарской работе¹¹ я написал, что актеры «Студии Ипсилон играют устойчивые типажи, «до такой степени выразительные, что у нас возникает чувство, что мы видим игру масок»¹². Эти типажи я охарактеризовал следующим образом: «И.Новакова—хрупкое создание с тонким голоском, воплощение нежности и наивности; К.Новак—добряк до мозга костей, способный во имя этого качества и на самое худшее; Я.Шмид—“вылитый” режиссер, господин в черном, в котелке и с усами, чьему магическому взгляду поддаются все, а он, манипулируя ими, ставит их в ситуации, которые доставляют ему особенное удовольствие. Внешне производит впечатление человека добродушного»¹³.

Если мы рассмотрим стиль актерской игры в «Райских деревьях», мы увидим, что основным ограничением для актера является малое пространство короткого кадра, где он может проявить себя. Зачастую это поле еще

* Оригинальное название: «Malé /h/ty», что равно можно перевести и как «Маленькие игры», и как «Маленькие пьесы».—Прим.ред.

сильнее ограничено тем, что в кадре актер представлен лишь частью своего тела, причем даже не всегда это лицо. Например, когда Ева находит портфель Роберта, спрятанный в листе, мы видим Еву на втором плане, повернувшись плеча и руки Роберта, который стоит спиной к камере. Цель здесь—подчеркнуть цветовую гармоничность платья Евы и одежды Йозефа. В иных случаях будто бы необходимую игру актеров заменяет монтаж—например, когда мы видим крупным планом лицо Роберта, который произносит: «Везет же нам на встречи, милостивая госпожа», а вслед за этим идет, и таким образом дополняет смысл его взгляда, крупный план глаза совы. После того, как Ева застрелила Роберта, она появляется в красном платье, двигаясь дискретно (очевидно, мультипликационный эффект), как будто плывет на фоне зарослей темно-коричневых кустов (цвет костюма Роберта), а после этого превращается в размытое пятно красного цвета среди размытых красок более светлого, зелено-коричневого леса. Шмид, Новак и Новакова, конечно, были готовы к такому типу «игры», поскольку в «Ипсилонке» существовали определенные способы разложения персонажа на иные, неактерские, элементы, и детализация жестов и движений или замирание актеров в разных фазах движения и позах были довольно привычными, поскольку речь шла о театре, в котором чрезвычайно велика роль пластичности. В работе о стиле игры актеров в «Ипсилонке» я писал: «Игра актера внешне представляется спонтанной, непосредственной. Этого можно достичь, только опираясь на четкий порядок. Актер сознательно поддается насилию, которое посредством требуемой формы стилизации и творческого метода учиняет над ним режиссер. Тем самым актер достигает истинной внутренней свободы—получает границы, которые он может творчески заполнять или в смысловом отношении преодолевать»¹⁴. Они также способны осуществить требующую стилизацию, поскольку, как заметил Войтех Рон¹⁵, их актерская игра аутентична в том смысле, что они не скрывают актерский процесс, а выносят на публику его возможности и ограничения. Я добавлю, что они всегда играют квинтэссенцию того, что должно быть продемонстрировано, а не внешнюю имитацию. То есть их игра является в высшей степени символической и иконической, а не знаковой. Их роли, собственно говоря, даже предстают творческим завершением самих себя, как говорит Мила Нуска¹⁶, проекцией самих себя с зачастую даже карикатурным преувеличением некоторых индивидуальных характеристик.

Персонажи Ева, Йозеф и Роберт—главные герои, и они являются носителями конфликтов в переплетенных сюжетах: множественный любовный треугольник (Ева—Роберт, Ева—остальные мужчины¹⁷, Йозеф—остальные шесть женщин, Роберт—остальные шесть женщин), треугольник библейский (Ева, Йозеф в качестве Адама, Роберт в качестве Змея-Дьявола-Черта), треугольник супружеский, психологически-криминальный (Ева, жаждущая найти понимание у мужа и защиты от серийного убийцы, Роберта). За измены Йозефа и за непонимание настоящей проблемы Ева отплачивает ему флиртом с другими мужчинами, но в глубокий психологический контакт вступает только с Робертом, с которым она разделяет знание правды (она обнаруживает, что он убийца)¹⁸. Однако Роберт пытается избегать ее, зная, что ему придется ее убить (чего он, очевидно, не хочет). Но и это для

него не вполне возможно, потому что Ева уже поставила себе на бедро отгиск цифры 6, а в качестве следующей жертвы она должна была бы иметь магическую цифру 7. Ева, носительница главной темы фильма, является единственной истинной движущей силой действия и вынуждает Змея расплачиваться за соблазн Познания, то есть вынуждает Роберта в нее влюбиться или убить ее. Роберт, как настоящий змей, ускользает от обеих альтернатив и только притворяется и убийцей, и соблазнителем. Но Ева принимает его игру за чистую монету, и поэтому убивает его—когда Роберт пытается убить Еву¹⁹; отказавшись выполнить ее желание жить вместе в качестве единственной женщины, знающей о нем правду, для которой он будет единственным мужчиной, не обязанным ей лгать²⁰. Йозефу же она предлагает жизнь в первоначальном неведении (невинности), открыв, что мужчины не выносят, когда кто-то знает о них правду, но Йозеф отворачивается от нее. Это уже невозможно. Он тоже кое-что узнал о ней, и теперь отказывается погружаться вместе в глубины познанного²¹.

Карел Новак в роли Йозефа-Адама создает характер, вероятно, самый пассивный в том, что касается действия, наименее выразительный, на что в том числе указывает его серый костюм с бледно-голубой рубашкой, который он лишь изредка меняет на столь же невыразительный бежевый махровый халат. Он всегда сохраняет определенное достоинство, даже когда, флиртуя с двумя женщинами, вынужден играть в мяч или танцевать. Его движения умеренны и сдержанны, даже когда—как, например, на болоте или на чердачной лестнице—он повторяет движения и повадки Роберта. В большинстве случаев, если он оказывается в кадре, то становится его доминантой. Как пишет о нем Я.Шмид, «короче говоря, это типаж государственного деятеля... он не разрушает, а строит... Новаку на сцене верить... Его естественность и непосредственность следует понимать в смысле высшей деятельности и концентрации (это ему, верно, помогает добиться в его выступлении колебания от проявления самого себя к какой-то карикатуре на себя)»²². Йозеф Новака—это муж и карикатура на мужа одновременно. Он серый и неуловимый, потому что по сути двойственный, что в актерской игре воплощается эскизом того, что Шмид называет искусством отделить слово от жеста, акустику слова от стандартной интонации, слова от их оптической формы, мимики, движения и т.п. В «Райских деревьях» этому отчасти способствовало озвучание, при котором скорее следовали за интонациями, заданными композитором²³, а не стремились к точной синхронности.

Итка Новакова играет Еву как квинтэссенцию женственности. Кажется, что она плывет по воздуху как бы замедленными, стилизованными движениями, часто застывает в неестественном положении (например, сцена прогулки с Робертом, когда она лежит в лодке), которое является воплощением и в то же время легкой карикатурой на женское обаяние, хрупкость и нежность. И даже когда она яростно бьет в барабаны на чердаке, ее жесты почти всегда нежны, преувеличенно плавны, иногда подчеркнуты музыкой и интонацией, как когда она, делая знак пальцем, заказывает официанту «моро-же-ное»²⁵. И даже когда она, ткнув пальцем в Роберта, подтверждает: «Да, это и есть убийца», это движение почти кокетливо. В сцене убий-

ства, скорчившаяся на песчаном мысу, она разжалобила бы и камень, но одновременно в ней скрыт контраст последующего выстрела, который сам по себе выражается в рафинированной пластике тел и в жестах, стилизованных под танцевальные па, предвосхищающих хореографию падения застреленного Роберт к ногам Евы.

Иногда изображение в кадре частей тела (например, монтажная фраза: лодыжки Евы—ноги статуи ангела, которого Йозеф стараниями Роберта должен с чердака сбросить на Еву) и утрированная анимационными эффектами отрывистость движений Евы, выражающая экзистенциальную тоску, компенсируется крупными планами лица, на которых Ева сначала выражает ужас от того, что Йозеф сознается во лжи²⁶, или глубокое смирение и открытость до глубины души во взгляде грустных, полных слез отчаяния глаз, когда в финальной сцене Ева протягивает Йозефу розу, предлагая свое смиренное согласие жить во лжи²⁷.

Движения актрисы также обусловлены концепцией дизайна костюмов и тканей Эстер Крумбаховой как реквизита с символическим значением²⁸. Например, белая пелерина, являющаяся вариантом белого платья, символа невинности, которое Ева надевает перед Робертом, как бы одновременно ограничивает, сковывает ее движения, когда она проталкивается между танцорами, но в то же время у нас возникает чувство, что она дает ей крылья или, по крайней мере, внешне проявляет ее внутренние «крылья». Драматургия символических трансформаций костюмов героини вообще очень интересна. Первоначальные теплые коричневые оттенки сразу соединяют ее с Робертом и связывают с символикой земли, материальности, в то время как серый цвет Йозефа холоден, безличен и нейтрален. Голубая рубашка, возможно, несет в себе нечто от символики небес. В белом Ева впервые появляется во время игры в мяч, когда она в неудовлетворенной, или еще неосознанной, жажде мечется по песчаному пляжу, в то время как флиртующий с другими Йозеф одет в бежевый махровый халат (так, по-своему холодно, он, собственно говоря, слегка «краснеет»), а Роберт в красном махровом халате разыгрывает свою партию с потерей ключа от своей комнаты. Провозвестием того, что ключ ведет в тайную комнату убийцы, является ничейная красная тряпка, валяющаяся на песке среди игроков. В комнате Роберта на белом платье Евы появляется тряпичная роза, как бы немного побледневшая, выцветшая. После того, как Роберт расставил на болоте ловушку для Евы, она впервые появляется в баре в розовом платье, которое и здесь, и в сцене с кавалером, одетым в черное, (Л.Собота), когда Йозеф и Роберт насмешливо, но в то же время раздраженно, наблюдают за ней, дополнено розово-красным газовым шарфом, символизирующим переход к красному платью, которое она впервые надевает после того, как просит Роберта убить ее и идет к нему на свидание на болото (куда, однако, вместо него приходит ревнивый Йозеф).

Появление на ней красного платья предвосхищено еще и в эпизоде лодочной прогулки, когда после падения в воду Роберт одалживает Еве свой красный махровый халат.

После интермедии, в которой Йозеф, продолжая затеянную Робертом игру обмена ролями и ведя себя, как Роберт, пытается спровоцировать ее,

Ева во второй раз приходит в бар, на сей раз в вышеупомянутой белой пелерине с красной розой, и уходит в комнату Роберта. Там Роберт почти душит Еву, набросив на нее красный широкий кушак, который в контексте борьбы между ними символизирует их единство в знании истины и любовь между ними – поэтому после того, как Роберт привязал Еву кушаком к дереву, белое платье превращается вновь в красную накидку, которую Ева сдирает с себя лишь в заснеженном саду, стоя перед Йозефом, а под накидкой оказывается коричневое платье, в котором Ева была в начале фильма²⁹. Красная роза на ее ладони, снятая крупным планом, уже настоящая. И далее совершенно логично, что в эпилоге фильма все проваливается в мир, где цвета отсутствуют³⁰.

Ян Шмид в роли Роберта-Дьявола³¹-Змея был, прежде всего, поставлен перед задачей сыграть психически неуравновешенного человека (убийцу), сверхъестественное существо (Дьявола, черта), животное (змею) и к тому же притворяться нормальным курортным отдыхающим³². Роль змея из рая, знаком которого в экспозиции было вертикальная панорама камеры по стволу дерева, напоминающего тело змеи, в фильме подчеркнута, наоборот, горизонтальными линиями. Роберт притаился на ветке дерева, как змея, но сгруппировавшись, как леопард или пума перед прыжком, нацелившийся на Еву, пробирающуюся через камышовые заросли. Он скользит вокруг дивана, где сидит брюнетка, с которой он заигрывает. Он на четвереньках ползает по песку, притворяясь, что ищет ключ от своей комнаты. Ползком он тащит валун в ложбину к болоту. Пластической метафорой его извивания является длинный красный кушак, распростертый на земле, и привязывание им Евы к стволу дерева. Сопряженность Роберта с земной поверхностью, как и у Евы, подчеркнута теплым коричневым цветом костюма. Роль *черта* хорошо описана Я.Кучерой³³, который констатирует, что этот персонаж наделен постоянным реквизитом, от которого он не может избавиться (портфель, велосипед) и который замещает атрибуты черта (копыто, хвост). Кучера также подчеркивает двойственный характер существования этого персонажа, часть которого как бы относится к иной системе выражения и связана с его дьявольской миссией. По его мнению, сюда относятся и проявления времени от времени пугливости, беззащитности и волнения, «напоминающие земные хлопоты чертей из сказок». Главным образом, речь идет о жестикуляции, мимике и языке тела, в основном, в комических ситуациях. Например, сцена с Йозефом и Евой на чердаке, когда Роберт подслушивает и вваливается в комнату, как только Ева внезапно распахивает дверь; тревожно-комическое ожидание реакции остальных, когда он вынужден читать статью о своих убийствах или его яростно-усердные движения при игре в мяч, равно как и при нервном толкании валуна. Сюда относятся и некоторые животные проявления, как в сцене в баре, когда он «жрет» банан и слизывает взбитые сливки со стола³⁴. Некоторыми из этих средств актер воспользовался почти три года спустя для воплощения роли Каноника Черта в постановке пьесы Граббе «Шутки, сатира, ирония и глубокий смысл», которую Я.Шмид ставил вместе с Э.Шормом в «Студии Ипсилон»³⁵.

В качестве *курортного отдыхающего Роберта* и третьего члена супружеского треугольника, он является носителем агрессивно-динамических

устремлений, мотивированных желанием завоевать Еву, к которой он начинает испытывать сильное влечение, и одновременно желанием избежать близости с ней и, таким образом, необходимости признать, что маньяк-убийца, и убив Еву довести эту свою роль до конца. При работе над персонажем Шмиду необходимо было выразить его амбивалентность, заданную двойственным отношением к другим членам треугольника (Еву он хочет и не хочет, Йозеф для него соперник, но и родственная душа, а также возможный пассивный пособник убийства). Амбивалентность, а следовательно, и определенная неуловимость и непостижимость, однако, является типичной и для (в особенности, более поздних) ролей в театре, в которых Шмид с помощью гротескно-стилизированных жестов и движений балансирует между робостью и агрессивностью (например, уже упоминавшийся Черт, Большой скелет в пьесе Гельдерода или Вечный муж Достоевского). Эта амбивалентность, а отчасти и роль дьявола, по большей части выражаются жестами и телодвижениями, находящимися в кажущемся противоречии с ситуацией, в которую он попадает, и почти всегда искусственными, судорожными, дергаными вплоть до марионеточности. Типична сцена на чердаке, когда Ева играет на барабанах, давая волю гневу. Шмид скачками крадет по лестнице, крайне утрированным жестом снимает галстук, чтобы задушить им Еву, а когда его отвлекает приход Йозефа (который крался по лестнице следом, повторяя ритм его движений), вне всякой логики, пытаясь спрятаться, втискивается на подставку с духовыми инструментами— возможно, выражая злость по поводу упущенного шанса убить. Здесь, однако, эстафету принимают другие средства выразительности: музыка З.Лишки, которая заставляет инструменты звучать в недиегетической плоскости, так что их слышат зрители, но не персонажи, которые на этот звук не реагируют. В продолжении этой сцены мы также можем стать свидетелями чисто театрального хода в фильме— когда Йозеф выдыхает сигаретный дым в лицо Роберту, и тем самым на мгновение лишает его дееспособности, что совершенно выбивается из реалистичности кинематографической знаковой системы.

Типичной для связи стилизованной актерской игры с остальными выразительными средствами является и эпизод, когда Ева из-за дерева, которое она в раздражении трясет, наблюдает, как Роберт флиртует с другими женщинами, а потом следит за ним на пляже и при разговоре с обнаженной девушкой, загорающей в расщелине. Роберт едва не роняет велосипед в расщелину, а потом преследует девушку отрывистыми скачками, чередующимися в монтаже с крупными планами головы сокола (или другой хищной птицы), в фонограмме сопровождающимися вокализмом. Вообще, остальные выразительные средства репрезентуют Роберта как агрессивный элемент (внезапная вставка крупного плана поворота его головы еще во вступительной мизансцене Евы и Йозефа, сидящих под вербой; его стилизованные передвижения в пространстве, снятые в цейтрафере объективом типа «рыбий глаз»— например, в сцене Евы на качелях, перетаскивания валуна; уже упомянутые врезки кадров с хищниками—сокола, совы, крокодила), в то время как Шмид играет его как колеблющегося, неуверенного и сомневающегося в осуществлении задуманного намеченными средствами— к чему его, соб-

ственно говоря, подталкивает Ева, но не так, как ему бы этого хотелось. Вероятно, это вызвано стремлением продемонстрировать противоречие между активной ролью змея и пассивной ролью потенциального любовника³⁶, по отношению к которому активную позицию занимает Ева. Эта двойственность касается и интриги Роберта при попытке убить Еву, обставив дело так, чтобы именно Йозеф уронил с чердака статую ангела на Еву, убив ее. После сцены с Евой в лодке, защищая ее от Йозефа и в рамках вновь обретенного сообщничества, он начинает говорить с Йозефом как Ева, а Ева с Йозефом—как Роберт, что снова приводит ситуацию к попытке убийства: на болоте, куда вместо Роберта убить Еву приходит Йозеф, пытающийся играть роль Роберта и подражать его репликам³⁷. Это добавляет обеим сценам особое напряжение и дает различные возможности интерпретации.

Сцена, в которой все трое сидят в креслах на пленере и в которой Роберт выступает на стороне Йозефа, заявляя: «Не обижайте моего друга, милостивая госпожа», и грозит (по-детски комично) Еве указательным пальцем, и этот жест переходит в невротическую, даже любовную, игру пальцами, и последующая сцена с Евой в лодке подчеркивают (здесь нарочито последовательными гребками весел) линию жестов руки Шмида. Их быстрота и прерывистость выражают определенную внутреннюю закрытость (жест, которым он забирает у Евы свою сумку), нервозность, вытекающую именно из душевной раздвоенности (вытаскивание револьвера из кувшина) и благородную возвышенность, некие напоминания о падшем ангеле (нежные прикосновения после того, как он привяжет Еву красным кушаком, одухотворенное касание рукой куста шиповника), которые сменяет небрежное франтоватое вращение револьвера на указательном пальце. Это, однако, является, вероятно, выражением той же растерянности, как и растерянное взъерошивание волос, когда Роберт колеблется, дать ли Еве свое темное пальто, и выливается в экзистенциальный жест неестественно заломленных рук, сжатых в кулаки, когда, застреленный, он падает к ногам Евы. За этим следует кадр, где Ева держит в одной руке розу (любовь и правду), а в другой револьвер (смерть), но по ее растерянному взгляду на них видно, что она осталась с пустыми руками.

Но наиболее выразительной является серия движений, организующих драматическое пространство. Им присваивается функция выражения отношений между персонажами, и следовательно, они в наибольшей степени попадают под воздействие режиссерско-изобразительной концепции фильма. Сюда относятся уже упомянутый рапид (придающий неестественный темп движениям персонажей), цветовая и оптическая стилизация (сцены погонь и борьбы при помощи кушака), анимационные эффекты в эпизодах на песчаной косе и когда троица сидит в креслах, езда на велосипеде, игра в мяч и т.п. Типичным примером может послужить и внезапный выход Роберта на мыс из-за правого края кадра, то есть появляющегося совершенно неожиданно, как бы по волшебству, с помощью дьявольского трюка, но с револьвером в вытянутой руке и застывшего в крайне стилизованной позе, придающей динамику напряженности отношений, переведенную в организацию пространства, и далее развивающей ее на протяжении всей сцены.

В заключение, наверное, можно сказать, что особая стилизация актерской игры в «Райских деревьях»³⁸ рождалась в свободной атмосфере командной работы, для которой Хитилова выбрала актеров «Ипсилонки» и при которой по взаимной договоренности она соглашалась с их предложениями относительно диалогов, развития ситуаций и пластики. Она требовала абсолютно стилизованной игры актеров, в рамках которой они искали ключ к конструированию ситуации и к тому, как осуществить на практике то или иное действие или жест. Большой вклад в это внес и оператор Ярослав Кучера, который заранее знал, какие кадры он будет ускорять или деформировать как-то иначе, и актерам было необходимо приспосабливаться к этому (например, играть в замедленном темпе, из чего потом следует определенная плавность и высокопарность движений). Это наблюдение Я.Шмида³⁹ подтвердила и В.Хитилова⁴⁰, которая говорила о работе в команде как замысле базовой концепции.

1. Понятие «фигурант» я использую здесь более или менее в том смысле, в каком оно употребляется в статье М.Троелера и Г.М.Тейлора «Несколько граней человеческой фигуры в художественном фильме» (*Troehlerová M., Taylor H.M. Několik faset lidské postavy v hraném filmu // Lumina*, 2005, № 1, р. 10), то есть как стиль игры актера, который не пользуется для воплощения персонажа специфической актерской техникой, а был подобран для фильма так, чтобы представить свой тип. Однако это целая шкала—от непрофессиональных актеров до актеров театра «Студия Ипсилон», театральные персонажи которых являются развитием их психотипов, но также она может включать в себя и «кинозвезд». Понятие «фигурант» раньше также употреблялось для обозначения актера вообще, в частности в народном и любительском театре, что является именно той областью, у которой с наивной (пусть и намеренно) актерской игрой много общего.

2. См. *Kučera Jan. Eva, neboli Hledání. // Film a doba. 1970. № 7. P. 359.* Русский перевод этой статьи см.: *Кучера Я. Ева, или Поиски // Киноведческие записки. 2009. № 91. С. 226–243.*

3. Совершенно иной подход применяет С.Параджанов в документальном фильме «Арабески на тему Пиросмани» (1985), в котором он реконструирует мир, породивший произведения грузинского примитивиста, прежде всего, в звуковом оформлении, а также Г.Шенгелая в художественной ленте «Пиросмани» (1969), где режиссер реконструирует сцены того времени в стиле картин художника как их прообразы, а не как выражение их духа.

4. Здесь классический пример того, как комбинация непрофессионалов с профессиональными актерами позволяет неактерам повысить уровень своей игры, а актерам достигнуть большей достоверности.

5. В фильме В.Хитиловой «Изгнанные из рая» (2001) использование «фигурантов» даже тематизировано—актеры изображают съемочную группу, в то время как непрофессионалы (или в большинстве своем непрофессионалы) выступают в роли нудистов перед камерой этой съемочной группы.

6. Ян Шмид даже подозревает (в беседе с автором 3.10.2005), что Хитилова находилась под влиянием стиля актерской игры «Ипсилонки» уже при работе над стилизацией художественной формы и актерской игры «Маргариток».

7. «... в момент, когда появляется первая пара, мы можем пойти путем почти наивной картины» // *Krumbachová E., Chytilová V. Ovoce stromů rajských jíme... Technický scénář. Červen 1968. FSB, TS Kučera-Juráček.*

8. Было бы также интересно сравнить использование фигурантов в первых фильмах Яна Шванкмайера, в особенности в фильмах «Сад» (1967) и «Квартира» (1968). Заметно и сходство сцены, когда Ева роется в ящиках стола в комнате Роберта, с решением подобных сцен в фильмах Шванкмайера. И уже совсем на полях этой работы можно было бы заметить, что в 1966 г. Шмид был художником постановки «Собачки и кошечки» Батека в адаптации П.Прохазки и Яна Шванкмайера.

9. И.Новакова, например, принимала участие и в постановке хореографии «Предпоследнего дела Леона Клифтона», К.Новак был автором или соавтором музыки к почти тринадцати спектаклям «Ипсилонки».

10. *Bernard J. Předmluva*—рукописное вступительное слово к неизданному сборнику «10 let Studia Y», 1977.

11. *Bernard J. Trapno jako hybný princip divadla?* // *Katedra divadelní a filmové vědy FFUK*. 1970, ркр.

12. Я.Кучера в своей вышеупомянутой работе также сравнивает стиль актерской игры Шмида и Новаковой с персонажами комедии дель арте и с типажими гротеска ранней комической.

13. Во время съемок «Райских деревьев» за плечами у этих трех актеров, помимо кукольных спектаклей, были роли в постановке «Кармен...» (Шмид—руководитель труппы и исполнитель ролей, которыми актеры по ходу спектакля менялись, Новакова, главным образом, в роли Микаэлы, Новак в роли контрабандиста и др.), в «Предпоследнем деле Леона Клифтона» (Шмид в роли демиургического Второго посредника, Новак—второй исполнитель Л.Клифтона, Новакова в роли филателистки Вуд) и в «Посещении Всемирной выставки 1889 года» Таможенника Руссо.

14. *Bernard J. K specifickým aspektům herectví Studia Y*. 1974, ркр.

15. *Ron V. Glosy o herectví „Y“*, 1973, для неизданного сборника «10 let Studia Y». Опубликовано в программе к спектаклю «Мадмузель Нитуш» «Студии Ипсилон Наивного театра города Либерец», 29.4.1976.

16. *Nuska B. Divadlo a jeho tvůrce*. 1974, ркр. Для неизданного сборника «10 let Studia Y».

17. По сравнению со сценарием, в фильме эта линия значительно сокращена.

18. Все попытки объяснить или сформулировать отношения и поведение персонажей, естественно, упрощены и, конечно, субъективны. Ян Шмид, например, подчеркивает, что главной задачей было заставить зрителя пожалеть персонажей и задуматься, почему они так поступают и в чем истина (сообщено в беседе с автором 10.11.2005).

19. Согласно литературному сценарию, с. 74–78.

20. Кучера в упомянутом исследовании говорит о шоке Евы от того, что она открыла одновременно две правды: правду чувства и правду разума, и пережила таким образом гносео-онтологическую аварию. Такое сильное понятие он, вероятно, использует потому, что не мог опубликовать то соображение, что на завершающей сцене между Евой и Робертом отразился факт вторжения войск стран Варшавского договора в Чехословакию, и эта сцена таким образом стала, собственно, еще и аллегорией предательства любви и дружбы, окончательного раскрытия правды. В.Хитилова сказала об этом на профессорской лекции в пражской киношколе ФАМУ «Художник и власть» (2003) следующее: «В сцене явно читается отказ смириться с познанной истиной. “Не желай знать правду, как и я не хочу ее знать” повторяется бесчисленное множество раз, но, несмотря на это, журналисты в Каннах спрашивали: “Что случилось с Верой Хитиловой?”, поскольку они совершенно не подозревали, что в 1968 году кое-что случилось с Чехословакией». В фильме «В поисках Эстер» (2005) она говорит, что мотив убийцы женщин позволил «поднять вопросы правды и лжи, дружбы и предательства, которые волновали наше общество в 1968 году». Ян Шмид в беседе 10.11.2005 г. даже сказал мне, что песчаный мыс, где происходит финальная сцена между Робертом и Евой, своей формой должен был напоминать контуры Чешской Республики.

Кроме того, на прочтение фильма повлиял и тот факт, что в съемочный период Хитилова уже во второй раз стала матерью, и забота о детях продемонстрировала ей различие ответственности и ролей мужчины и женщины.

21. Здесь явно символична сцена 23 в литературном сценарии, согласно которой Роберт во время купания в озере утаскивает Еву за ногу под воду, а Йозеф сердится, что Ева затынула его под воду в попытке спастись.

Вообще, интересно, как—по сравнению с фильмом—решена финальная сцена в обеих версиях сценария. В литературном сценарии после более мотивированного выстрела Евы в Роберта, тот, раненый, тонет в болоте, где он приготовил для ее убийства бревно и камень, а Ева предлагает Йозефу соединиться в первоначальном неведении на летней веранде ресторана, опять играет на барабанах, но в этот раз похоронный марш, плачет, Йозеф говорит «Аминь», а в саду под плодовыми деревьями обнимаются полубожаженные парочки.

В режиссерском сценарии сцена Евы и Роберта тоже разыгрывается на болоте, а затем Ева, прибежав в сад, падает на землю рядом с Йозефом, лежащим в листве под деревом, просит у него прощения, говорит ему: «Не желай знать правду, как и я не хочу ее знать, и будем счастливы, как прежде». На что Йозеф отрицательно качает головой, отворачивается от нее. Ева ложится рядом с ним, тоже отворачиваясь от него, и их обоих засыпает листва.

22. *Schmid J. Středometrážní čtení o Karlu Novákovi*, в программке к спектаклю «Остров Динамит» (Atelier—Ypsilon, Praha, 1979). Перепечатано: *Schmid J. Způsob myšlení a přemýšlení. SČDU a Studio Y, scéna DJW. Praha, 1984, cyklostyl. P. 68–72.*

В беседе с автором (3.10.2005) Шмид сказал, что персонаж Йозефа должен был производить впечатление логики и рациональности, не нарушать моральный кодекс, в то время как персонаж Евы должен быть открыт всем возможностям. Также он упомянул, что Хитилова хотела добиться от Новака, чтобы он тоже предлагал пластические решения, подобно Шмиду или Новаковой, что для него было сложнее и не в его характере.

23. Как сообщила В.Хитилова автору (30.09.2005), Зденеку Лишке предоставили смонтированную экспозицию фильма и очень грубый монтаж оставшейся части, чтобы он написал музыку к экспозиции, то есть некую увертюру. Однако дома Лишка просматривал фильм на монтажном столе целиком и сочинил завершённую композицию, которую потом, при финальном монтаже и озвучании, необходимо было учитывать. Ян Шмид в беседе с автором (3.10.2005) отрицал существование интонационной основы, однако остается фактом, что по просьбе Э.Крумбаховой большую часть реплик Яна Шмида озвучил Ян Клусак, а реплик К.Новака—Йозеф Сомр.

24. В цитированной статье Кучера пишет: «...несоразмерные движения Евы изыщны в своей непосредственности. Они отражают сиюминутное внутреннее состояние Евы... в отличие от Робертовых—имеют сценическую форму» (Киноведческие записки. 2009. № 91. С. 231–232). По словам Яна Шмида и В.Хитиловой, И.Новакова предлагала целый ряд жестов и пластических решений отдельных ситуаций, и режиссер в большинстве случаев с ее идеями соглашалась.

25. На основании изучения партитуры Кучера говорит, что «Зденек Лишка задал всем, в том числе и самым кратким высказываниям, точную мелодику и подкрепил ее оркестровым контрапунктом», и пишет о «певучем разговоре» персонажей—Singsprache (там же, с. 239).

26. За этим следует тот самый дискретный, разбитый на фазы, поворот тела, когда в методе съемки выражается актерская экспрессия, в то время как последующие резкие движения камеры по белому кусту, собственно, продолжают и преумножают это общее стилизованное движение и развивают его роль. А в последующем, более статичном, кадре с Йозефом и Евой перед картиной на стене камера позволяет этому растительному мотиву «доиграть», отозвавшись в лепном орнаменте рамы картины.

27. Наверное, было бы интересно сравнить эту концепцию понимания невинности как греха, опасного неведения и жизни во лжи в том виде, в котором она появляется в короткометражном фильме П.П.Пазолини «Эпизод с бумажным цветком» (1969).

28. Ткани для костюмов были одной из главных форм вклада бельгийского сопродюсера (кроме гонораров авторам фильма и киноплёнки Eastman Kodak Colour), и Крумбахова выбирала их в Брюсселе. Нельзя не напомнить, что говорит об использовании костюмов сама Эстер в отрывке из документального фильма П.Качирека, процитированном в фильме «В поисках Эстер»: «Это вопрос пространства и самовыражения в пространстве. Костюм должен выходить на философский уровень». В фильме «В поисках Эстер» В.Хитилова также говорит: «Эстер придумала костюмы, которые почти невозможно носить... свободные накидки, которые позволяли двигаться и усиливали движение частей тела в борьбе».

29. В фильме «В поисках Эстер» Хитилова говорит, что Крумбахова разработала цветовую композицию каждой сцены, где цвета имели метафорическое значение, например, «избавиться от красного означало отрицать правду, которую невозможно вынести».

30. Это негатив с колышущейся пшеницей, который, в позитиве, в фильме Г.Махагы «Экстаз» (1932) был символом плодородия и освобождения жены в том смысле, что она взяла свою судьбу в собственные руки. Кстати, отметим, что в «Райских деревьях» можно найти отсылки к Махагы и в сцене с Робертом, читающим в газете заметку о серийном убийце, когда лицо и причёска одной из девушек напоминают плакат к фильму «Экстаз», а мелодия, которую играет скрипач (по сценарию, Ева должна флиртовать с ним) в первой сцене в баре, мо-

жет служить ссылкой на схожую аранжировку, написанную для сцены танца Евы с инженером в городской гостинице в «Экстазе». И еще одно отступление—фотография И.Новаковой из «Райских деревьев» появляется на обложке журнала «Филм а доба», 1969, № 6, в котором напечатана последняя часть статьи Фриды и Брожа о Махаты и его «Экстазе». И еще нужно сказать, что в беседе с автором этой статьи (3.10.2005) режиссер отрицала наличие в фильме каких-либо сознательных отсылок к Махаты.

31. Очевидна отсылка к опере Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол».

32. Шмид в беседе со мной (3.10.2005) подтвердил, что общая стилизация этого персонажа исходила из его естественной индивидуальной стилизации поведения, только немного преувеличенной. У всех трех граней персонажа Роберта есть общий знаменатель, и вместе они, собственно говоря, и создавали сложную и противоречивую многослойность этого персонажа: «Это было, как если надеть на себя ненадолго чужое пальто».

33. Киноведческие записки. 2009. № 91. С. 231–234.

34. Эта сцена поглощения банана, по первоначальному замыслу, должна была производить вызывающе эротическое впечатление, но в результате была снята в существующем варианте.

35. Влияние работы над образом Роберта на его дальнейшие роли в театре Шмид в беседе с автором, однако, отрицал, хотя допустил, что и Э.Шорм, и Ю.Херц (в фильме «Девчонка, которую надо убить», 1975) требовали от него, чтобы при создании некоторых образов он играл «как в “Райских деревьях”», преувеличивая лабильность и как бы «невесомость» персонажа.

36. Кучера в цитированном исследовании считает его роль черта, агента, которому доверена миссия, пассивной (см. цит. соч., с. 232).

37. Этот принцип обмена ролями был, очевидно, взят из спектакля «Кармен не только по Бизе».

38. Эту линию Хитилова затем продолжила в сотрудничестве с Б.Поливкой и Д.Благовой в «Заносе» (где, собственно, играли также и Ян Шмид, и его супруга, актриса «Ипсилонки» Яна Сынкova), с Б.Поливкой, И.Пехой и Ш.Пулден в фильме «Шут и королева», и с актерами театра «Склеп» (фильм «Копытом здесь, копытом там»).

39. В беседе с автором 3.10.2005.

40. В беседе с автором 3.10.2005.

Bernard Jan. Stylizované herectví ve stylizovaném filmu. Jan Schmid, Jitka Nováková a Karel Novák ve filmu Věry Chytilové «Ovoce stromů rájských jíme».— In: Postava, herec, hvězda vo filme. // Zborník príspevkov z 9. česko-slovenskej filmologickej konferencie, konanej v Častej-Pile v dňoch 20.–23. októbra 2005. Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom. Bratislava. 2006. P. 32–47.

Перевод с чешского **Марии Едемской**