

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Ян КУЧЕРА

ЕВА, или ПОИСКИ

Личность Яна КУЧЕРЫ (1908–1977)—кинотеоретика, критика, историка и режиссера-документалиста—в истории чешского кино обладает знаковым смыслом. Кучера входил в число главных представителей левой кинокритики и чешского киноавангарда 30-х годов. В начале своего пути работал как редактор, монтажер и оператор в фирме «Электа-джорнал», где ставил и собственные экспериментальные ленты. В 1934–1938 гг. вел кинорубрику в журнале «Чешское слово». В послевоенный период работал на Чехословацкой студии кинохроники главным редактором. После февральского переворота 1948 года был снят с должности, и с тех пор началось его сотрудничество с только что организованным киноинститутом (ФАМУ), где он какое-то время числился внештатным педагогом. С конца 50-х годов Кучера вел со студентами занятия по «монтажной композиции», став, таким образом, учителем ряда известных в дальнейшем кинематографистов. В конце 60-х годов в журнале «Филм а доба» Кучера время от времени публиковал теоретические исследования, написанные под явным влиянием структурализма. Эти тексты он хотел затем выпустить отдельной книжкой под названием «Поэтика чешского кино», однако пришедшая вскоре нормализация сделала эту идею неосуществимой. Мы публикуем одну из самых известных рецензий Яна Кучеры, по сию пору порождающую множество рефлексий в среде чешских кинематографистов,—рецензию на фильм Веры Хитиловой «Райских деревьев вкушаем плоды» (1969).

По части интриги картина «Райских деревьев вкушаем плоды»... криминальный фильм (т.е. произведение, рассказывающее о преступлении) с вкраплением элементов детектива (т.е. произведения, в котором речь идет о раскрытии преступления). Криминальная схема выворачивается наизнанку. Та, которая раскрывает убийцу, является его потенциальной жертвой. Свою судьбу она знает заранее и добивается, чтобы та свершилась. Она побуждает убийцу к действию и—убивает его.

Итак, фильм мог бы стать простой травестией литературно-драматического стереотипа. В таком духе набросан литературный сценарий Эстер Крумбаховой. Однако в кинематографическом исполнении Веры Хитиловой исходная концепция обретает иные и более глубокие значения. Смысловая архитектура картины намного сложнее, чем в литературном первоисточнике.

Миф

В качестве вступления и заключения фильма, коды, Хитилова задает зрителю тональность, в которой нужно воспринимать все произведение в целом. Пролог картины в звуковой, точнее говоря, в музыкальной, инструментально-вокальной, части имеет форму *интроита*, то есть начального псалма в обряде. Пропетый гимнический текст является цитатой из Библии о первоначальном грехе человека (Книга Бытия, гл. 2, стих 27, гл. 3, стих 1–5; кода цитирует фрагмент 7 стиха). Строки 1–5 рассказывают об обострении спора между Богом и Дьяволом, который ведется через двух первых (и единственных) людей, Мужчины и Женщины (позднее Бог назвал их Адам, то есть Земля, и Ева, то есть Жизнь). Бог запрещает этой паре вкушать плоды с дерева познания. Недостаток аргументов он заменяет угрозой смерти. А значит, призывает людей к тому, чтобы они по принуждению принимали догматы, и этим склоняет их к непрерывной пассивности. Сатана (в облике Змия) рациональнее и логичнее. Он побуждает людей к действию и открывает им перспективы:

И сказал змей жене: нет, не умрете. Но знает Бог (sic), что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги...

Библия объясняет инициативу Евы—иными словами, то, что она взяла яблоки и предложила их Адаму—аккумуляцией образов смысловых, эстетических и рациональных наслаждений:

И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание...

Ева отведала яблок, предложила их мужу, и таким образом привела в движение цепную реакцию, которую называют бытием, фатумом или историей человечества.

Разумеется, сегодняшний зритель не воспринимает вербальный посыл гимнического вступления, говорящего об истоках эволюции человечества, как факт, а лишь как поэтическое высказывание. Поэтому интроитус пере-

водит все, что в фильме затем будет произноситься, в плоскость поэтического тропы.

Личное показание, иначе говоря, слова гимна имеют первичное историческое (читай: псевдоисторическое) значение. Они повествуют о факте (вкушение яблока познания), который имел место и повлек за собой все дальнейшее. Таким образом, это факт единичный, неповторимый и неоспоримый.

Поэтическая обработка, гимничность и пафос наряду со зрительским осознанием того, что выдаваемое за исторический факт есть притча, освобождают вступление от временного ограничения и единичности факта. Библейский эпизод обретает будничность смысла. «Грех» становится вечным настоящим; он постоянно, как тень, сопровождает человечество. Он является текущей данностью, которая, однако, с каждым днем отстает на шаг. Впрочем, он влияет на будущее.

Интерференция зрительского осознания не ограниченной во времени и постоянно действующей экзистенции «греха» с ее абсолютно конкретным, фигуральным отражением в историческом эпизоде, который имел место когда-то, влечет за собой то, что у зрителя возникает установка воспринимать не только вступительную и заключительную части, но все, с чем он встречается между двумя этими полюсами, как очень четкую абстракцию с этическим посылом—как *аллегория*.

Абстрактность музыкальной составляющей пролога развивает и углубляет визуальную компонента. Мы видим в отдалении двух обнаженных людей, мужчину и женщину, на лоне природы. Они бездействуют. Они не обладают никакими индивидуальными характеристиками. Иными словами, это просто двое «людей». Сквозь их фигуры просвечивает меняющийся орнамент околочветника. Бинарность мотива имеет непосредственное значение «чужда жизни». Однако каждый из двух мотивов представлен в ином денотационном значении. Изображения двух людей объемны и непосредственно отчетливы во всех своих компонентах (мы узнаем скалы, озеро, мужчину, женщину и т.д.). То есть здесь есть четкое содержание, хотя и «мелкое» («люди на природе»). Цветочный орнамент плоскостной и обладает «нулевым смыслом», сам



Кадр из пролога

по себе он ничего не обозначает. Орнамент не опущен перед явлениями с людьми, как занавес, однако—за счет технологии многократной экспозиции—проникает в сцену с персонажами и размывает ее. Пролог, таким образом, образует иконическое единство, воплощение которого возбуждает зрительские сомнения. Зритель может воспринимать его только смыслово, как эстетический, визуальный факт. Тем не менее две различные подачи, объемная и необъемная, предметная и абстрактная, разрушают единство

восприятия. В иконической позиции сцена в конечном итоге не имеет семантического направления.

Смысловое разграничение добавляется в прологе и звуковой составляющей, то есть текстом пения и гимническим пафосом музыки. Зритель не может принять иконическо-фонический комплекс явлений на экране иначе, как отображение мифа. Смысловая противоречивость внутри иконической составляющей, и музыкальной в том числе, однако, обуславливает то, что зритель не останавливается на восприятии всего комплекса как *отражения* мифического эпизода, как его кинематографического парафраза, а принимает его как *сигнал*, как развитие мифически сконцентрированного сюжета-притчи в современную актуальную ситуацию, постигаемую, само собой, посредством вступительного иносказания. Таким образом, это означает, что пролог задает установку, чтобы все, что будет идти вслед за этим, зритель воспринимал, прежде всего, в переносном смысле, как аллерию¹.

Легенда и реальность

Иносказательное вступление заканчивается призывным сообщением сатаны, которое в интерпретации Веры Хитиловой звучит так:

... в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, и обретете знание правды.

Слово «правда» становится мотивом последующей пьесы. Оно возникает не только в высказываниях драматических персонажей, но и в хоровом пении. Таким образом, оно занимает положение ведущего мотива, то есть ведущей движущей силы.

Над этой плоскостью, проходящей в идейной области, начинает разворачиваться прозаическая история. Хитилова стремится, чтобы переход от символического характера вступления к самой истории был гладким, чтобы магия аллери не развеялась. Появляются два конкретных персонажа, супруги Йозеф и Ева, которых режиссер характеризует уже как индивидуальностей. Хотя дерево, под которым они оба сидят, носит пока необычный, то есть в высокой степени стилизованный, вид, напоминающий картины наивистов, как, например, на чешских пряниках или у Таможенника Руссо. В сцене почти буквально отыгрывается сюжет с яблоком, поведенный во вступлении при помощи библейской цитаты. Действия персонажей «обыденны». Тем не менее на внезапном крупном плане меж пальцев Евы показывается змей.

Столь же несмело появляется и второй мотив, который вскоре драматически пересечется с мотивом Йозеф-Ева. Поначалу его представляют лишь обветшалые павлиньи перья—то есть перья райской птицы—и игривый женский смех. Лишь позднее станет видно, что Роберт учит кататься на велосипеде даму с павлиньими перьями (само занятие, конечно же, связано с иным замыслом). Из игры исчезают элементы интроита, так, например, тени и холд ночи незаметно уступают место свету и теплу дня.

В эту все еще неясную атмосферу вторгается полностью бытовой, вечный клич: «Почта!.. Почта!.. Почта пришла!». Обычный деревенский почтальон приносит обычные письма. Прозаичность явления подкрепляет мелкое

недоразумение: Ева берет у разносчика все письма. Почтальон возражает: «Не все».

Это вступление в «нормальный» мир. Ева передает Йозефу письма, в любовном содержании которых едва ли можно сомневаться. Характеры Евы и Йозефа обретают более точные очертания. Впервые в драматическом действии звучит слово «правда». Ева просит Йозефа: «Скажи мне правду» (о письмах). Йозеф отвечает: «У тебя снова плохое настроение». И Ева не настаивает далее.

Центром того, что происходит затем, является традиционный *fait divers*, заметка из криминальной хроники. С крупницей подтекста этого хватило бы для обычного психологически-криминального фильма. Однако я полагаю, что речь шла не о том, чтобы фильм был «историей из жизни» с банальной моралью, что нехорошо легкомысленно потреблять «плоды деревьев райских». Сдается, что в авторский замысел входила задача художественными средствами воссоздать «фрагмент реальной жизни». Ни в коей мере не овеществить внутреннее зрение художника, как этого добивались экспрессионисты, но создать в зрителях внутреннюю динамичную (и рискованную) установку, чтобы они умом и чувствами познали, а таким образом, и разрешили определенную внутреннюю, не улавливаемую органами чувств жизненную ситуацию, определенную проблематику, которая на разных исторических этапах постоянно сопровождает человечество, не теряя своей актуальности. Эта проблематика в фильме обозначена широкой категорией правды. Если, однако, произведение не должно было застыть в положении рядовой спекуляции, то есть, скажем, в форме философского трактата, который, с художественной точки зрения, неэффективен, или в позиции свободной метафоры, которую зритель может трактовать на свое усмотрение, то необходимо было, чтобы то, что зритель воспринимает (в иконическо-фоническом виде), являлось гомогенным единством абстрактного и конкретного, а значит, чтобы конкретное несло на себе следы абстракции, а абстрактное—следы конкретного. И чтобы этот симбиоз был последовательным, не вызывающим сомнений.

Совмещение двух смыслов

Я думаю, что этот смелый, в области киноискусства все еще редкий замысел удался. Его успех следует из того, что Хитилова постоянно, не давая зрителям отдыха, скрещивает и пересекает две различные по смыслу плоскости. Денотация каждой из них обусловлена разным *семантическим напряжением*, разным семантическим жестом, если хотите. В фильме есть сцены или фрагменты сцен, которые легко можно прочесть как «копию реальности», и другие, которые необходимо дешифровать опосредованно. Ключ к этим вторым находится вне сферы «обычной» жизни и практической логики, приходит как-то издалека, согласно метафизическому приказу или участи. Обе позиции постоянно присутствуют, однако в разные моменты они акцентированы по-разному. Некоторые сцены начинаются «обычно», а заканчиваются «загадочно» (например, отрывок игр гостей на пляже, первая встреча Роберта с Евой, сцена в ресторане и т.п.), в других же использован обратный ход (например, когда Роберт впервые валит камень с обрыва, сцена

на чердаке и т.п.). Хитилова эти системы замысловато чередует, так что процесс зрительской дешифровки постоянно меняет направление.

Семиотическая двунаправленность присутствует во всех составляющих сюжетной линии фильма. Это приводит к тому, что итоговое зрительское впечатление, приобретенное в процессе восприятия, гомогенно и что его уже нельзя—позднее, в усвоенном памятью опыте—расщеплять.

Обратите, например, внимание на костюм Роберта. В течение всего фильма он одинаков. С определенной точки зрения, он старомоден, архаичен. Он напоминает спортивный костюм велосипедистов или автомобилистов начала века. В согласии с ним приведены борода и волосы. Но с другой точки зрения, наряд Роберта и его вид современны. Два этих разных значения могли бы и не стать проблемой, они могли бы слиться в единый тип «современного молодого человека, у которого определенные вкусы». Однако такое впечатление нарушает поведение Роберта на публике. Оно старомодное (использование приветствия «Целую ручку, милостивая госпожа» с соответствующими жестами) и робкое—из скромности, обретенной, очевидно, вследствие воспитания. Временами Роберт проявляет себя чудачком, временами—сознательным агрессором. Самой значительной чертой этого персонажа является резкое неравенство, несоответствие смысла его действий или ситуации, в которой он в данную минуту находится, и его жестикуляции и мимики². В весьма однозначно мотивированные действия Роберт вставляет движение или выражение лица, которые им не отвечают, как если бы они относились к другой выразительной системе (например, уже при первой встрече с Евой на лесной тропинке; в ресторане в триалоге с Евой и Йозефом; на чердаке при столкновении с Йозефом; а главное, перед решающим поступком, когда ему нужно одолжить Еве наряд на смену—здесь он цитирует то, как Лорел тербит волосы). Все это—вместе с другими выразительными воздействиями извне, о которых еще будет вестись речь,—вызывает у зрителя ощущение экзистенциальной двойственности Роберта: в чем-то он настоящий, непосредственный, а в чем-то как будто ангажирован на задание или миссию, корни которой находятся вне той жизненной сферы, которая показана в фильме. Поэтому открытие Евы, что Роберт (по-видимому) является серийным убийцей, хотя и удивляет зрителя, тем не менее не представляется ему неправдоподобным. Роберт своей инконгруэнтностью запутывает как своих партнеров, так и зрителя. У зрителя все время усиливается впечатление, что Роберт является представителем иной силы, говоря начистоту—дьяволом, посланным на землю. Его периодическая пугливость и незащищенность (например, когда выясняется, что он подслушивал под дверью спальни, когда на чердаке он пятится в сторону от табачного дыма Йозефа, когда в раздражении катит камень и т.д.) напоминают земные хлопоты чертей из сказок.

Ева—тоже сложная фигура. В отличие от Роберта, она меняет наряд несколько раз: он то повседневный, простецкий, то рафинированный и броский. В ее поведении также видна инконгруэнтность. Ярче всего она проступает в бестолковых танцевальных движениях. В отличие от неуместных движений Роберта, которые, очевидно, для него органичны и проявляются машинально, несоразмерные движения Евы изящны в своей непосредственности. Они отражают сиюминутное внутреннее состояние Евы.

И— снова в отличие от Робертовых— имеют сценическую форму. Даже Ева не действует по собственной инициативе. Ее отношение к Роберту является следствием «первородного греха», который сподвиг ее на поиски правды. Но к исполнению этого жребия приступает сама Ева. Это она решается на то, чтобы проникнуть в «иной мир» (за каменную ограду) и преследовать Роберта, поначалу лишь инстинктивно, позднее уже осознанно, умышленно, когда она обнаружит (или проникнется подозрением), что Роберт— убийца.

Роберт, напротив, в качестве агента, которому доверена миссия, проявляет себя пассивно. Поэтому он часто попадает в комические ситуации, как каждый глупый черт. Ева правит своей судьбой активно, поэтому она может вырасти в трагическую фигуру. А в некоторых ситуациях, с которыми ей не удается совладать, она может проявить себя лишь с комической стороны.

Ева глубже всех входит в реальную жизнь, она ближе всех подбирается к зрителям. Роберт стоит от них дальше всех, он носитель самой значительной доли символики. Йозеф находится между ними, посередине. Недалекий и неизобретательный фронт, бабник (скорее, жертва женщин, нежели соблазнитель), пытается исполнить предначертанное «яблоком» как можно приятнее и без проблем. Роберт и Ева в своих поступках исходят из своих натур: Роберт исполняет заданную миссию на земле, Ева ищет правду. Йозеф понимает мир так, как ему удобно. Поэтому он воображает, что Ева страдает из-за его флирта. Ему и в голову не приходит истинная (и лежащая на поверхности) причина ее смуты, заключающаяся в открытии (или подозрении), что Роберт— убийца.

Остальные персонажи, которых мы видим в картине, не являются действующими, и рисунок их характеров сильно обобщен. Они реализованы в качестве составной части декорации, среды, из которой мы узнаем, что речь идет о дачном поселке и о современности.

Старина и наивность

Постоянное смешение жизненных особенностей персонажей и ситуаций с абстрагирующими элементами напоминает комедию дель арте. В ней были представлены в том числе Арлекин, Коломбина и Геркулес* (или как там иначе называли этого третьего, злого духа), одновременно вечные типы человеческих характеров и мирских или сакральных сил и обычные, заурядные, часто даже вульгарные современники. Эффект этих моралите был обусловлен в точности тем же чередованием разнородных смыслов, какие Хитилова вводит в движения героев «Райских деревьев». Кроме того, Ева кокетлива— такой была каждая Коломбина. Но Коломбины были лишь пассивными игрушками стихийной женственности. Их интерес был сконцентрирован исключительно внутри треугольника и на том, чтобы достигнуть покоя. Арлекин добивался не только Коломбины, но в то же время всегда и того, чтобы привести проблемы, возникавшие в отношениях между персонажами, к справедливой моральной и общественной норме. Его усилия, таким образом, были направлены вовне треугольника.

В «Райских деревьях» эта схема нарушена. Йозеф-Арлекин— это фигура, которая заботится лишь о себе и об отношениях между вершинами треуголь-

* По-видимому, имеется в виду Капитан или Доктор Грациано (*прим. ред.*).

ника, в то время как Ева-Коломбина в своих стремлениях за эти узкие рамки сильно выходит. Активностью, энергией, независимостью и смелостью она в значительной степени напоминает самый зрелый, с психологической точки зрения, тип Коломбины, Селимену из мольеровского «Мизантропа». Однако она превосходит ее глубиной своей гносеологической проблемы и трагичностью последствий этой пытливости.

Комедия дель арте—не самая старая форма, к которой отсылает Хитилова в своем стремлении повисить смысловое напряжение между современной повседневной реальностью и иносказательным вневременным символом. Во французской пьесе «Представление об Адаме» (Le Mystère d'Adam) конца XII века, особенно в ее первой части, мы найдем аналогичное пересечение актуального реализма (в то время почерпнутого из деревенской среды) и мифа с морализаторским посланием; столкновение повседневного, познаваемого ежедневно, и скрытого, но основополагающего для человеческой жизни³. Подобное присутствует в череде других средневековых пьес-аллегорий. Большая дистанция между всеобщим авторитарным мифом и повседневностью приводит авторов средневековых пьес, так же, как в наше время Хитилову, с одной стороны, к парадоксу, с другой—к наивности. Парадокс и наивность выливаются в фарс (почти все средневековые фарсы и соти были в то же время аллегориями).

В «Райских деревьях» мы встречаемся—в сюжетной плоскости—с чистыми проявлениями наивности, организованными режиссером в форму пасторели. Вспомним первую встречу Евы с Робертом у кромки леса или их встречу в саду и, наконец, между лесом и косогором в момент лирической передышки в смертоносной погоне.

С пасторальным стилем связано изображение природы. Весь фильм, кроме четырех кратких, обрывочных вставок интерьерера, разворачивается на пленере. Свообразие концепции пленера в «Райских деревьях» состоит в том, что природы здесь не больше, чем людей—за исключением финала—и что (также за исключением финала и двух кадров-перебивок во время разговора Роберта с Йозефом на скамейке под деревом) горизонт постоянно выступает за верхний край экрана. То есть из изображения природы удален небосвод. Осознает ли зритель со всей определенностью или нет, но эта концепция, безусловно, внушает ему ощущение тесной органической связи человека и природы, буквально неотделимости человека от прочих порождений природы. Только в финале трагедии, когда Ева убегает с места убийства и пытается перелезть через ограду, которая отделяет ареал преступления от территории дачного поселка (то есть «неведения»), над высоким горизонтом появляется небо как предвестник бегства и, главное, обещания дальнейшего, непреходящего.

Фильм «Райских деревьев вкушаем плоды» наполнен особыми мотивами, т.н. «странствующими», или итинерантными⁴. Это сконденсированные ситуационные (и смысловые) фигурации, которые в почти неизменной форме возникают в искусстве, особенно в драматическом и эпическом, со стародавних времен: например, мотив *трясины*, куда преступник заводит свою жертву, начиная с античных мифов, эпосов о Нибелунгах и Эдде, сказок—вплоть до Конан-Дойля; мотив *каменного валуна*, сталкиваемого на жертву, знаком по мифам о титанах, по сказкам и по романтическим исто-

риям Вальтера Скотта, Мэри Шелли («Франкенштейн») и др.; мотив *лодки* как средства сокрытия преступления появляется в средневековом эпосе (в легендах о рыцарях короля Артура), в современном переложении у Теодора Драйзера («Американская трагедия») и в гротескной плоскости у Чарли Чаплина («Мсье Верду»); мотив *шарфа* имеет сразу несколько традиционных значений: это инструмент удушения (например, в современной интерпретации у Кокто), он является вариантом красной нити, которая может вывести человека из Лабиринта, но в то же время запутать его, это и знак змия-сатаны (эту функцию Хитилова особо подчеркивает во время погони в конце фильма, когда шарф, снятый на крупном плане, обвивается вокруг пня); мотив загадочно найденных *вещей*, знакомый по сказкам и фантастическим сюжетам, например, у Верна,—в «Райских деревьях» такой вещью будет портфель; мотив *неизменного реквизита*, относящегося к сверхъестественным существам, от которого те не могут избавиться и который их выдает, знаком по сказкам и мифам (чертово копыто, хвост, ведьмина метла и др.). В «Райских деревьях» этим надлежащим реквизитом, который выдает своего владельца, является велосипед Роберта; и, в конце концов, само имя *Роберт*, которым еще в средние века отмечали искусителей и соблазнительей; двойное имя Роберт-Дьявол стало нарицательным.

Вера Хитилова всегда использует эти странствующие мотивы одновременно в двух качествах: с одной стороны, непосредственно как простой фабульный материал (Ева возвращает Роберту портфель и таким образом знакомится с ним, Роберт отправляет Еву на болото, чтобы избавиться от нее, и т.п.), с другой стороны, опосредованно, для стимулирования зрительских ассоциаций со схожими ситуациями, с которыми тот встречался при контакте с другими произведениями—со сказками, мифами, романами и т.д. Внимание воспринимающего всегда более активно притягивает деформированный показ действительности, нежели показ интегральный, «реалистичный». Частота и элементарное, даже наивное преподнесение странствующих мотивов в «Райских деревьях» приводят к тому, что зритель воспринимает фильм дистанцированно, как репрезентацию, как фигурацию идеи, а отнюдь не как историю из жизни (которая, однако, со своей стороны постоянно пребывает в восприятии).

Выразительные ходы

Смысловую двунаправленность «Райских деревьев» подчеркивает и окончательно оформляет работа с изображением оператора Ярослава Кучеры. Он чередует изображение «нормальное», действующее как копия реальности, с деформированным. Деформации он достигает, с одной стороны, оптическими средствами, с другой—при помощи лабораторных операций.

Оптическая деформация используется в двояком смысле: в качестве контраста или сообщения о внутреннем напряжении персонажа или ситуации. Она создает контраст, например, в пасторальной сцене первой встречи Евы с Робертом. Лиричность, идилличность ситуации потребовали бы для себя спокойного, ровного отражения. Однако Кучера снимает сцену объективом с очень малым фокусным расстоянием. Такой объектив искажает. Он увеличивает близко расположенные предметы и непропорционально уменьшает

предметы более отдаленные («ускоряет» деформацию перспективы). Поэтому лицо Роберта и вся его голова кажутся непомерно крупными. И части лица—к примеру, нос, борода—видятся в неестественных пропорциях по отношению к более удаленным частям, то есть глазам, ушам и т.д. Неестественность форм резко контрастирует с идиллией, которая разыгрывается под ними. Объектив с малым фокусным расстоянием обладает большой глубиной резкости. Он передает более отдаленные вещи так же четко, как и те, что находятся вблизи. При этом он, конечно, вещи более отдаленные «уменьшает». Поэтому неожиданный отскок Роберта от Евы выглядит неестественно или, скорее, сверхъестественно (вспомним похожую деформацию перспективы—быстрое отдаление, обрисованное в сказках). Внутреннее напряжение ситуации Кучера воплощает в оптической деформации, например, в сцене, когда Роберт, охваченный страхом, что Ева выдаст его, подкачивает валун к краю обрыва, или в начале погони, во время которой Ева меж деревьев убегает от Роберта.



Ева-Коломбина



Ева приносит Йозефу письма

Лабораторной деформацией является умножение (мультипликация) отдельных кадров картины. В «Райских деревьях», подозреваю, она выполнена в соотношении всего 3:1. Это значит, что один кадр копируется трижды, другой—один раз, следующий—снова трижды и т.д. В итоге создается впечатление задержанного, запинаящегося (чтоб не сказать—заканющего) движения персонажей. Спешность движений, двигательные усилия, выраженные в мышечном напряжении и в то же время вытекающие из фабульного контекста, контрастируют с тем, *что зритель видит своими собственными глазами*: персонаж постоянно задерживается, он не может двигаться дальше. Это явление не отвечает ни одному типу бытовой реальности. Поэтому его выражение (или, скорее, формирование) зритель может воспринимать в качестве иноказания. Однако необходимо заметить, что эффект мультипликации находит у зрителя эмоционально-рефлекторный эквивалент. Он возникает в некоторых снах, когда спящий испытывает



Сцена с барабанами на чердаке



Ева с Робертом в лодке

чувство, что, несмотря на огромные усилия, не может сдвинуться с места.

Рациональная денотация сцен, снятых с «мультипликационным» эффектом, не ведет ни к какому определенному результату. Только разбуженная чувственная сфера (пустое затрачивание энергии) придает им смысл: в сцене преследования мультипликация усиливает ощущение опасности, и вместе с тем оптическая деформация, увеличивающая расстояние между Робертом и Евой, понижает его. В сцене бегства с места убийства болезненное стремление Евы отвязаться от осознанной правды находит выражение в отчаянной и запоздалой попытке спастись «за оградой».

С этой сверхрафинированной выразительной системой в динамичных, драматических, сценах ярко контрастируют наивность и элементарность изображения в связующих, эпических, сценах. Кучера по большей части решают их не объемно и со статичной камерой: он не высвечивает лес до самой глубины, ставит камеру фронтально по отношению к пес-

чаной горке, завершающую сцену убийства фиксирует с верхнего ракурса по отношению к земной плоскости и т.д.

Самым действенным (хотя, быть может, и наименее распознаваемым зрителем) фактором наивизма изобразительного решения является последовательное исключение теней, как собственных, так и падающих. Это принципиальное отступление от принятой повествовательной манеры профессиональной европейской художественной живописи. С большей систематичностью оно проявляется как раз в наивной живописи. Последовательное исключение одного из базовых выразительных (языковых) элементов живописного сообщения—передачи теней—обуславливает то, что зритель воспринимает целое фильма как явление *sui generis* [особого рода—*лат.*], как автарктное порождение реальности, в которую можно лишь заглянуть, как в аквариумную жизнь (тоже без теней), но в ней нельзя принять личное участие, в нее нельзя вчувствоваться. Это произведение не станет для него ни имитацией реальности, ни примером из жизни, но оригинальным, первичным объектом познания.

Цвет

В разногласии с переменчивой драматичностью действия и с трагичностью развязки произведение в целом выдержано в смешанных и теплых цветах (теплые лишь на мгновение сменяются холодными во время второго прихода Евы в комнату Роберта—холодные голубоватые блики на коробках стеклянных дверей, синеватый фон, выдающий вечернее время). Из этого следует, что зритель постоянно (то есть и в необжитой комнате Роберта или в кульминационные моменты трагедии) ощущает себя, желает он того или нет, в приятном расположении духа. Колорит не выходит за рамки пастельной гаммы, примерно, как у Антуана Ватто и в еще большей степени (с точки зрения более четкой прорисовки контуров)—у Клода Лоррена. Поэтому единственный исходно насыщенный цвет, который появляется в фильме,—красный—определенно должен действовать как настойчивое послание, как символ.

Красный цвет исполняет в «Райских деревьях» почти ключевую роль, роль «бестелесного героя». Он проходит через ряд изменений. В зрительское подсознание он акцентированно входит впервые, по-видимому, в костюме Роберта. Когда созвучие других выразительных средств (инконгруэнтность Роберта, контраст пасторальной идиллии с оптической деформацией и т.д.—и все это под впечатлением от связанного с легендой интроита) внушает зрителю ощущение незаурядности Роберта, на которое влияет, безусловно, и цвет костюма. Поначалу он темно-красный с примесью ахроматического черного. Однако это длится недолго, и Роберт надевает светло-красный купальный халат. Это случается в тот момент, когда в фабулу входит мотив убийцы. Этот же халат (нелогично) остается на нем и в то время, когда он катит валун к обрыву. Темно-красный костюм он снова надевает в промежутке между разоблачением и убийством, то есть в период «раздвоенности». Перед убийством он накидывает черное пальто, которое затем одалживает Еве. И, одетая в него, она убивает Роберта, на котором вновь темно-красный костюм.

Намного сложнее колористическая выразительность платьев Евы. В начале на Еве очень простой костюм бурого цвета, который в некоторые моменты походит на цвет наряда Роберта. После недолгого ношения платья красного цвета, цвета решительности и действия, она надевает белое, на котором, однако, постоянно носит красную розу, а некоторое время и красный поясок. В лодке у Евы розовая вуаль—компромисс между белым и красным. В начале погони на Еве еще белое платье с красной розой. У дерева Роберт связывает ее широким красным полотнищем. Когда он распутывает ее, на Еве надето удивительно простое красное платье. В этом платье она не только убивает, но в нем же возвращается к Йозефу.

Ярчайшую роль исполняет красный цвет шарфа. Этот шарф впервые появляется в комнате Роберта в качестве оконного занавеса. Поначалу Роберт хочет красным шарфом Еву задушить. В сцене преследования шарф является приманкой: он указывает Роберту путь к Еве. Наряду с этим он несет смысл угрозы и близящейся трагедии.

Так же и белый цвет исполняет символическую роль. Он возникает не только в нарядах Евы, но и в виде белой розы на черном платье ничего не

подозревающей дамы, которую Ева вынуждает танцевать с Йозефом. Белого цвета «край за оградой», куда убегает Ева после своего деяния и где она находит Йозефа (тоже одетого в светлый костюм). Кода, в которой вновь в гимнической форме завершается легенда о яблоке познания, представлена заржавелым цветом спелого зерна. Эта ахроматическая окраска и воздействует нейтрально⁵.

Фильм «Райских деревьев вкушаем плоды»... это киноопера. В истории нашей кинематографии она первая в своем роде. В мировой кинематографии настоящих киноопер, вероятно, крайне мало. Я лично знаю лишь одну—«Симфония разбойника» Бедржиха Феера (1936)⁶.

Музыка—это «математическая фигура» (Рихард Вагнер). Точно так же и фильм зависит от математики, поскольку он в большой степени подчинен технике. В определенном смысле это всегда неполная победа над техникой. С этой точки зрения, фильм и музыка необыкновенно близки между собой.

Однако кинофильм является мертвым отпечатком того, что уже отжило. Музыка—это, напротив, все еще живущее настоящее. Музыкальный звук, имеется ли в виду технически воспроизведенная музыка или рожденная инструментом или голосом, она всегда подлинна, действительна; она и не копия, и не имитация; она является тем, чем и должна быть. Но кинофильм—это лишь пустая комбинация света и тени, которые должны стать отражением реальности. То, что придает «объем жизни» комплексу неживых фрагментов, напоминающих реальность, это именно музыка. Поэтому с самого рождения кинематографии каждый фильм идет в музыкальном сопровождении (причин для использования музыки в кино, конечно же, больше).

В обычной сегодняшней практике кинематографическое произведение и музыкальная составляющая—это две отдельные системы. Их взаимозависимость носит необязывающий и односторонний характер: музыка «сопровождает» фильм и помогает ему; она повышает его эмоциональность, а часто и уточняет его послание. Однако сам фильм ничего не привносит в музыку. В так называемых опереттах или мюзиклах музыка насилует драматическую конструкцию фильма.

В отличие от стандартных фильмов с музыкой или от так называемых музыкальных картин, киноопера является высоко организованной структурой. Иконическая и фоническая составляющие в ней равны друг другу. В киноопере и музыка становится носительницей идей и определяет форму изображения⁷.

В фильме «Райских деревьев вкушаем плоды» принцип оперы еще не доведен до предельного выражения (и музыка Зденека Лишки в значительной степени эклектична). Тем не менее это—киноопера, и это шаг смелый, достойный похвалы, а главное, перспективный.

Для оперной композиции «Райских деревьев» характерно, что ни одна сцена в фильме не очищена от музыки. Шумы здесь—не сырой звук. Они инструментально и вокально скомпонованы. Вокальная составляющая этих партий включает в себя логатомический текст (например, гул пляжных забав).

В опере в музыкальную систему, прежде всего, включена речь. Диалогические высказывания в «Райских деревьях» носят особый характер. В преобладающей части они состоят из одной фразы, и фразы эти односложны⁸:

*Почта пришла!
Я бы чего-нибудь съел.—Что?
Скажи мне правду.—А что есть правда?
Ты не мой муж.*

Зденек Лишка задал всем, в том числе и самым кратким высказываниям, точную мелодику и подкрепил ее оркестровым контрапунктом. Но даже очень сложные диалоги разложены по нотам, как песня. Например, в сцене на чердаке, у которой такой неожиданный, гротескный оборот:

*Йозеф Еве: Не прикидывайся, будто ты тут играешь на барабане.—
Мари домой!—Давай!*

*Роберт Йозефу: Она меня, должно быть, оклеветала, как я полагаю... Я
вам кое-что покажу. Вы заметили этого ангела?..*

Йозеф: Какая тяжелая скульптура.

Роберт: Вещи должны иметь свой вес, так ведь?..

Первоначальный замысел, заключающийся в том, чтобы актеры пропевали диалоги, Хитилова не осуществила. Фразы не интонированы, они лишь произносятся в такой тональности, в таком строе и таком ритме, какие указаны в нотах. То есть это так называемая *Singsprache*—певучий разговор. Однако и эти партии Хитилова использует таким образом, чтобы в них резко сталкивались две смысловые плоскости: простое информативное сообщение и оригинальная стилизация речи, которая без устали отсылает зрителя в область абстракции, аллегории. Выводящей из равновесия стилизации в разговорной части Хитилова достигает одновременно несколькими средствами: все диалоги записаны без особой заботы о последовательной синхронности речи и движения губ; актеры произносят их с подавляемой агогикой в исполнении; актерские жесты и мимика не отвечают в точности ни смыслу фраз, ни их ритму; звуковой характер речи лишен местного и пространственного колорита. В звуковой компоненте фильма фразы производят впечатление сырых, мертвых или действуют как голоса и идеи с того света.

Музыка

Фильм «Райских деревьев вкушаем плоды»—это произведение, четыре автора которого—Эстер Крумбахова, Вера Хитилова, Ярослав Кучера и Зденек Лишка—необычайно широко применяют языковой фонд кинематографа. Его разнородность они сумели воплотить в поразительно цельной выразительной системе. Они возвысили произведение в целом до аллегории, последовательно осуществленной за счет интерференции двух типов выразительности—буднично-референтной и иносказательной. Первую они подчеркивают формальной наивностью. Вторую вызывают за счет смешения вневременного мифа и обыденной истории, возвышенных и профанных жестов, возвышенного языкового стиля (*sermo gravis*—в интроните и в коде) со стилем бытовой речи (*sermo huminis*), как в средневековых аллегорических фарсах и соти. В аллегоричность произведения вносят вклад и «странствующие» мотивы,

несущие с собой смысловую символику; к ней относятся символика вещи и живописная символика, особенно связанная с цветом; оперная стилизация звуковой компоненты фильма; многочисленные случаи инконгруэнтности между смыслом действия и значением жеста или мимики, между значением высказывания и его произношением и т.д.

Однако аллегория функциональна лишь тогда, когда она, пусть и с препятствиями, но однозначно разгадывается, когда она выражает понятное, устойчивое социальное послание. В чем ключ к шифру «Райских деревьев»?

Он скрыт в своевольном изменении библейского текста. Оригинальный текст 5 строки 3 главы «Книги Бытия» звучит так:

И сказал змей жене: нет, не умрете. Но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло (на древнееврейском: keloheh jod e tov wa - ra).

Однако хор в картине декламирует такой текст:

...в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, и обретете знание правды.

Хитилова транспонирует проблему познания, знания из плоскости этической, в которую их помещает Библия, в гносеологическую плоскость. За последствия «первородного греха», вкушение Яблока Познания, Хитилова почитает поиски правды. Человеческая жизнь (а Ева—это Жизнь) не только обусловлена поисками правды, но тождественна им. Точка зрения Хитиловой оправдана:

...познание, притязание на безусловную истину <...>, может быть вполне осуществлено лишь в процессе бесконечного существования человечества⁹.

К аксиоме «человеческая жизнь равняется неустанным поискам правды» можно присовокупить парадоксальную теорему «человек обречен на неустанные поиски правды». Эта судьба в своем исходе трагична, поскольку нахождение правды означает завершение жизни, ее опустошение, гибель. Вера Хитилова средствами искусства раскрыла именно этот взгляд на человеческий жребий.

Поначалу Еве познание правды безразлично. Поэтому она не настаивает, чтобы Йозеф открыл ей правду о письмах. Но появляется Роберт. Еву привлекает его загадочность. В своих поисках она не имеет ни одного конкретного ориентировочного пункта. Она находит таковой, только когда понимает, что Роберт—это (очевидно) серийный убийца девушек. С этой минуты Ева желает открыть для себя правду о Роберте (или правду Роберта). Она входит в роль его жертвы. Основания для этого дает ей и число 6, которое она нестираемо отпечатывает на своем теле. Число 6 можно прочесть и как число 9. Таким образом, Ева—это или прошлая жертва Роберта, или будущая (больше чем будущая, plusquamfuturni). Свою провокацию она доводит до крайности:

Роберт пытается ее застрелить. Правда доказана. Ева подводит итог: она сама убивает Роберта.

Пластичность этой, на первый взгляд, простенькой событийной линии обуславливается тем, что зритель все сильнее осознает, под влиянием абстрагирующих знаков игры, что Роберт—не случайный объект интереса Евы, но посол «оттуда», который должен побудить ее к тому, чтобы она исполнила свое человеческое предназначение, чтобы совершила «грех», к которому ее приговорили—чтобы она искала правду.

Но у истории есть второе измерение, которое и придает ей подлинную драматическую динамику. Когда Роберт обнаруживает, что Ева его подозревает, он радикально меняет свой план. Он решает на то, чтобы устранить Еву отнюдь не как запланированную жертву своей «миссии» (проще говоря, своей психопатичности), но как помеху в проведении этой миссии или проявлении склонностей. Таким образом, он вынужденно превращается в самого обычного убийцу (поэтому он столь торопливо подкатывает камень к обрыву и к болоту, поэтому он импровизирует с падением статуи, поездкой на лодке и т.п.).

Ева эту перемену в концепции Роберта осознает. Ее первоначальный замысел—раскрыть тайну, познать «высшую» правду—рушится. Ее разочарование дает о себе знать в уничижительном утверждении в отношении Йозефа: «Все вы одинаковые»,—и свое отчаяние, оттого что от нее уходит разгадка настоящей тайны, она проявляет в исступленной сцене с барабанами. Но Ева не сдается. При помощи всех орудий кокетства она стремится наставить Роберта на «верный» путь, иными словами, чтобы он выполнил свое истинное задание, чтобы он попытался убить ее как predetermined жертву. Она провоцирует его в лодке, флиртом с официантом и вторым визитом в его комнату. Роберт вводится в заблуждение. Погоня в лесу для Евы уже является победной игрой в убийцу и жертву (поэтому Ева неожиданно появляется в красном платье). Кульминация эта жестокая пасторель достигает тогда, когда Ева садится на берегу озера спиной к Роберту и с вызовом спрашивает его:

Ты бы мог меня убить?

Таким образом, Ева добивается своего: она открыла тайну, правду.

Однако у действия есть еще и третье измерение. Оно самое глубокое и, можно сказать, объемное. Оно заключается в том, что гносеологическая проблема всегда неизбежно переплетается с онтологической проблемой, вопрос познания—с вопросом бытия¹⁰.

Во время игр Евы и Роберта между ними возникают иные отношения, нежели отношения убийцы и жертвы, виновника и мстителя. Можно сказать, это отношения паразитирующие, но в жизненном смысле бесконечно значимые: отношения человеческого доверия. Оба открыто признают такие отношения в сцене на берегу озера. Об этом свидетельствуют и поступки: Роберт кидает Еве револьвер, и та ему его возвращает. Но, несмотря на это, Ева злоупотребляет доверием Роберта. Она наставляет на него револьвер, который лежал в кармане пальто Роберта. Он осознает:

Это предательство!

Ева убивает Роберта. (Однако самого акта зритель не видит. Рана наносится, когда в кадре Роберт.) Перед мертвым Робертом Ева признает свое человеческое к нему отношение:

А ведь это была правда!

С неимоверным усилием Ева выбирается из края осенних пастельных тонов, из края познания, в белый зимний край неведения и поисков. В красном платье и с красной розой она танцует перед Йозефом «танец правды»:

Не желай знать правду!..

Не желай знать правду!..

Как и я не желаю ее знать...

Это не проявление нечистой совести в связи с убийством человека, это и не проявление страха перед последствиями поступка. Это шок от столкновения Евы с неодолимой реальностью и отчаяние, оттого что она открыла одновременно две правды, которые исключают друг друга: правду чувства и правду разума, правду идеала и правду факта. Ева пережила гносео-онтологическую аварию: ее поступок одновременно исполнил ее жизненное предназначение и разрушил ее жизнь. Предмет познания столкнулся с фактом познания.

Если бы фильм «Райских деревьев вкушаем плоды» был историей из жизни, в нем не имелось бы выхода. Однако Вера Хитилова представляет историю как действие. Представление о Еве—*Le Mystère d'Eve*. В то же время она наделяет фильм иносказательным, аллегорическим смыслом. Это аллегория о поисках правды, которые не могут завершиться нахождением частичной правды, но только ее преодолением.

В этой плоскости произведение предстает перед зрителем как реальность, как и все прочее, что рождается в мире; то есть как предмет познания правды и как толчок к поискам.

1. Характер интронта фильма «Райских деревьев вкушаем плоды» проявится отчетливее, если мы сравним его с кантатой во вступлении картины Войтеха Ясного «Все добрые земляки». Предметное содержание обоих прологов тождественно: происхождение человека. Поскольку кантата в «Земляках» поется в костеле, она, собственно, является критической парафразой библейской легенды. Хитилова представляет тему первых людей в качестве притчи. Ясный трактует ее примерно как научно-популярную лекцию в гимническом убранстве. Хитилова исключает из пролога персональные характеристики. Ясный в нем, наоборот, намечает черты характеров конкретных персонажей, которые будут действовать в фильме. Кантата из «Земляков» является одним из драматических явлений в действии картины. Как и у Хитиловой, она задает зрителю тональность, в которой нужно следить за дальнейшим действием. Содержание кантаты, однако, обращено к будущему: она характеризует исторический период, приход и рост социализма в нашей стране. Хитилова открывает извечную, постоянную проблему человеческого существования, проблему, которая пронизывает фильм, как неизменное присутствие минувшего.

2. Мы, конечно же, вспоминаем мимическую инконгруэнтность Бастера Китона (Фриго) и жестикационную инконгруэнтность Лорела и Харди. Исключительность клоунской и актерской игры Чаплина почти с самого начала его творческой работы в кинематографе состояла в том, что Чаплин тонко вводил акты инконгруэнтности в организм произведения—конечно, за исключением откровенных элементов, то есть походки, костюма и маски.

3. В пьесе «Представление об Адаме» три акта. После части, рассказывающей о первоначальном грехе, следует часть о Каине и Авеле и последняя—о явлении пророков. Об этом и о вопросах, связанных со средневековыми фарсами, см.: А у э р б а х Э р и х. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С.128 и далее, или С е г н ŷ V. Stredoveká drama. Bratislava, 1964. S. 66.

4. Т о м а ш е в с к и й Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1927. С.131–156.

5. Судить по демонстрированному фильму о цветовом замысле оператора—весьма коварная задача. На цветовой результат влияет бесконечное множество непреодолимых факторов. Опустим исходный процесс съемки, которым управлять легче всего. Ловушки появляются в ходе лабораторной работы над копией. На результат влияет качество эмульсии (коррекция сочетания цветов), материалы, которыми в данный момент располагает лаборатория. В то же время на результат влияют техническая оснащённость лаборатории, а также опыт и мастерство лаборантов. Выполнение особых операций (специальных эффектов) является следующим камнем преткновения. Во вступительной двойной экспозиции с обнаженными фигурами и цветочным орнаментом перед фигурами появляется черный контур. Он возникает из-за сложно устранимого технического дефекта (несоответствия двух материалов). Однако наличие или отсутствие черного цвета в цветовой композиции определяет концепция художника. Если чернота в композиции появляется как технический дефект, здесь возникает серьезная деформация художественного замысла. Самым коварным вмешательством в цветовое качество кинопроизведения является его прокат в кинотеатрах. Он требует того, чтобы свет лампы проектора был как можно ближе к белому. Колебание и падение напряжения, столь частые у нас, меняют цветотональность света источника. Чаще всего в сторону красного. В связи с этим, разумеется, изменяются не только отдельные цвета в фильме, но и их взаимоотношения. На чистоту проекционного света влияет и изношенность источника света в проекционном аппарате. На цветопередачу также оказывает влияние изношенность копии. И т.д.

6. Бедржих Феер выступал как актер в немецких экспрессионистских и натуралистических фильмах эпохи немого кино, например, в картинах «Кабинет доктора Калигари», «Руки Орлака» и др. В 1929–1930 гг. Б.Феер в старых павильонах «А-В» на Виноградах снял первый чешский звуковой фильм «Когда рыдают струны» по повести Л.Н.Толстого с Ярославом Коцианом в главной роли.

7. К у ђ е г а J a n. Kniha o filmu. 1946. S. 99 и далее.

8. И строением диалогов «Райские деревья» напоминают средневековый религиозно-аллегорический фарс. В «Представлении об Адаме» есть, например, такой разговор Адама с Евой:

«Адам: Какое зло, открой, жена,
Тебе внушал здесь Сатана?
Ева: О нашей славе он учил.
Адам: Не верь! Он имя получил
Предателя—враг бытия.
Ева: Откуда знаешь?
Адам: Слышал я». [Пер. П.Н.Полевого]

В пьесе мы находим и параллель с горячим супружеским наставлением Йозефа Еве—в спальне и на чердаке. Наивность во французской пьесе заключается главным образом в элементарной рифмовке:

«Adam: ...Nel laisser ma is venir sor toi. Car il est murt de pute foi... [Не позволяй, приди в себя / Влечет он, души все губя...]

9. Э н г е л ь с Ф р и д р и х. Анти-Дюринг // М а р к с К. и Э н г е л ь с Ф. Сочинения. Т. XIV. М.–Л., 1931. С. 86–87.

10. Л е н и н В. И. Материализм и эмпириокритицизм // Л е н и н В. И. Полн. собр. соч. (5-е изд.) Т. 18; Л е н и н В. И. Философские тетради // Л е н и н В. И. Полн. собр. соч. (5-е изд.) Т. 29.

Film a doba. 1970. S. 354–364

Перевод с чешского **Виктории Левитовой**