

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2022-219-6-13

Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал

САЛЬНИКОВА Е. В.

Для цитирования

Сальникова Е. В. Минимализм крови в динамике от 1970-х к 1990-м: позднесоветский костюмный исторический фильм и сериал // Телекинет. 2022. N2(19). С. 6-13.

Сведения об авторе

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

Researcher ID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Аффилиация

Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

Статья рассматривает традиции постановки сцен насилия в отечественном костюмном историческом фильме с западным сеттингом. Автор стремится уловить трансформации эстетики на переломе от 1970–1980-х гг. к 1990-м.

Особое внимание уделяется функциям такого важнейшего аспекта визуализации жестокости, насилия, боли и связанного с этим физиологизма как *кровь*. В пространстве кадра представляет интерес количество крови, ее семантика и общее влияние на стилистику и атмосферу фильма. Кровь как полисемантический символ, связанный не только с жизнью, но и с различными формами насилия, в том числе обрядового, является важным атрибутом авантюрных игровых сюжетов.

Автор констатирует, что традиция позднесоветского костюмно-исторического и/или музыкального фильма продолжает оказывать влияние на фильмы второй половины 1980-х, и отчасти 1990-х гг. Кровь, прежде всего на одежде, если и появляется, то выглядит всегда весьма живописно и не способна эпатировать. Тело в кадре представляет интерес как сексуальная оболочка персонажа, функция эффектных поединков и погонь в кадре, но не как реальное физическое тело со своими неотменяемыми потребностями и проявлениями, которые имеют право на запечатление как составляющие правды жизни и экранного зрелища. Вместе с тем, относительная бескровность сражений и убийств в кадре может приводить как к ослаблению напряжения и силы иллюзии жизнеподобия, так и к длительному нагнетанию эмоционального дискомфорта зрителя, не получающего визуальной разрядки, не способного утолить «голод» по виртуальному насилию. Для советского костюмного фильма о западной истории характерно отсутствие картин деструкции тела и эстетики крови.

Если в позднесоветский период наиболее характерным оставалось почти полное отсутствие крови в кадре, то в эпоху перестройки наряду с клишированным, чисто функциональным и по-прежнему сдержанным обозначением крови возникает ряд индивидуальных решений. Они связаны не столько со стремлением к повышению зрелищности фильма, сколько с желанием драматизации в кадре конфликта личности с государством, с политическими группировками.

Ключевые слова

советское кино, эстетика авантюренности, приключенческий фильм, костюмный исторический фильм, экранизации Дюма, насилие, кровь, визуализация

Minimalism of Blood in Dynamics from the 1970s to the 1990s: Late Soviet Costume Historical Film and TV Series

SALNIKOVA, E. V.

For Citation

Salnikova, E. V. Minimalism of Blood in Dynamics from the 1970s to the 1990s: Late Soviet Costume Historical Film and TV Series. *Telekinet*, 2022, no. 2(19), p. 6-13.

About the Author

Salnikova, Ekaterina Viktorovna, Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

Researcher ID: AAS-2122-2020

k-saln@mail.ru

Affiliation

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky lane, 125009, Moscow, Russia

Abstract

The article examines the traditions of staging violence scenes in Russian costume historical film with a Western setting. The author seeks to capture the transformation of aesthetics at the turn from the 1970s-1980s to the 1990s.

Focus is made on the functions of an important aspect of the visualization of cruelty, violence, pain and related physiology such as blood. Of interest in the frame space are the amount of blood, its semantics and the overall effect on the style and atmosphere of the film. Blood as a polysemantic symbol associated not only with life, but also with various forms of violence, including ritual one, is an important attribute of adventurous fiction plots.

The author states that the tradition of the late Soviet costume historical and/or musical film continues to influence the films made in the second half of the 1980s, and partly in the 1990s. Blood, primarily on clothes, — if it appears — always looks very picturesque and cannot shock. The body in the frame is of interest as the sexual shell of a character, as the function of spectacular fights and chases on the screen, but not as a real physical body with its irrevocable needs and traits, which they have the right to be captured as components of the truth of life and screen performance.

At the same time, the relative bloodlessness of battles and murders on the screen may weaken the tension and strength of the illusion of life-likeness, and cause a prolonged escalation of the emotional discomfort of the viewer who does not get visual relaxation and is unable to satisfy the “thirst” for virtual violence. The Soviet costume film about Western history is characterized by the absence of scenes of body destruction and the aesthetics of blood. Whereas the late Soviet films are characterized by almost complete absence of blood in the frame, in the era of perestroika, along with the stereotyped, purely functional and still restrained representation of blood, there arose a number of individual solutions. They have to do not so much with the desire to increase the visual appeal of films, as with the desire to dramatize the conflict of the individual with the state or with political groups.

Keywords

Soviet film, aesthetics of adventurousness, adventure film, costume historical film, Dumas' adaptations, violence, blood, visualization

В начале XXI в. начинается очередной пересмотр допустимого физиологизма в визуальной материи фильма. Герои нынешних фильмов и сериалов в жанрах криминальной драмы, костюмного исторического фильма, фэнтези то и дело справляют нужду, обсуждают интимные части тела обоих полов, проблемы и патологии материально-телесного низа; их регулярно тошнит, у них гноятся страшные раны; часто герои появляются полностью или почти раздетыми. И, конечно же, они купаются в крови в прямом и переносном смысле слова. Из битв герои выходят нередко густо окропленные кровью врагов или же залитые ею, покрытые смесью крови и грязи¹.

В конце XX века западное кино аналогичных жанров уже приступило к планомерному «раздеванию» и «физиологизации» героев, утрируя натурализм взаимодействия тел, предметов и внешнего пространства. В зарубежном западном кино 1980–1990-х непроизвольно готовилась почва для современной экранной эстетики, во многом общей для костюмных исторических кинофильмов и сериалов начала XXI века. Достаточно пересмотреть «Плоть и кровь» (1985) Поля Верховена или «Королеву Марго» (1994) П. Шеро, чтобы увидеть вектор движения в сторону эстетики сериалов «Рим», «Спартак...», «Тюдоры», «Чума», «Борджиа», «Инквизиция», «The Knick» или фэнтези с сильной прививкой «историцизма», как в «Игре престолов», «Алиенисте», «Penny Dreadful» и др.

Совершенно иная картина в аналогичном жанровом срезе отечественного кино позднесоветского времени и 1990-х. Скорость приобщения к новым свободам, открывшимся кинематографу в эпоху перестройки, неодинакова у разных жанров. Быстрее всего, на наш взгляд, разрушалось «целомудрие» экранного мира в криминальной драме. Костюмный исторический фильм и сериал с русским сеттингом тоже значительно повышал планку визуального насилия. В свое время Ю. Богомолов даже сопоставлял «Чистилище» А. Невзорова и сериал «Ермак», отмечая высокую степень жестокости в кадре в обоих произведениях [1, с. 171].

А что происходило в отечественном костюмном историческом фильме и сериале с западным сеттингом? Сама работа отечественного кино с зарубежной тематикой, в том числе и в авантюрных жанровых разновидностях, периодически исследуется как часть истории кино [2, с. 36–72; 8; 10, с. 107–114], социологии кино [9, с. 149–275] и как культурологический феномен [7, с. 338]. Попадает в поле зрения современной науки и западный костюмный исторический сериал, например, об Италии [3, с. 94–109]. Однако подробности эстетики во всех этих случаях остаются изученными далеко не досконально. В данной статье мы рассмотрим лишь один из аспектов визуализации жестокости, насилия, боли и связанного с этим физиологизма в произведениях обозначенного жанрового среза. Нас будет интересовать кровь в кадре, ее количество, семантика и общее влияние на стилистику и атмосферу фильма. «Человек на экране всегда составлял один из основных узлов, в котором сходились важнейшие элементы экранного документа. Именно тело, лицо, пластика, жест неизменно были той мерой, которой определялись и различные смежные с киноведением научные дискурсы...» — отмечал М. Казюциц в своей монографии о сериале [4, с. 13]. Кровь как полисемантический символ, связанный не только с жизнью, но и с различными формами насилия, в том числе обрядового, является важным атрибутом авантюрных игровых сюжетов. Какова была «эстетика

¹ Костюмные исторические фильмы и сериалы начала XXI в. в любых жанровых симбиозах все активнее включают в серии откровенно эротические сцены. Но эта тема заслуживает отдельной статьи, здесь мы ее не рассматриваем.

крови» в 70-х — начале 80-х и как она меняется в перестроечные годы?

Почти бескровный авантюризм 1970–1980-х гг.

Судя по нашим наблюдениям, именно в костюмном историческом фильме и сериале с западным сеттингом кровь в кадре была самым несчастным элементом зрелища. Вообще взаимодействие персонажей в процессе погонь, перестрелок и поединков с холодным оружием на редкость нефизиологично. Нет ни крови, ни пота, ни грязи — ни на лицах, ни на телах, ни даже на одежде действующих лиц, ведущих бои на шпагах, мечах, копьях, стреляющих друг в друга из револьверов, ружей и пр. На сегодняшний день такая эстетика кажется довольно анемичной. Внутренне она сохраняет прочную связь с художественными принципами сценического боя и в целом с традиционной театральной эстетикой, которой, как известно, физиологизм противопоказан.

Надо сказать, что западный костюмный исторический кинематограф может использовать кровь в кадре для акцента не только на жестокости насилия, но и на общем драматическом напряжении, на экстраординарности усилий героев, стремящихся к достижению каких-либо целей, наконец, на физической близости экранной истории к внеэкранной современности. Кровь и пот в кадре — это средство впустить зрителя в экранную реальность, дать ему визуально «осознать» происходящее, погрузиться в «нутро» изображаемого авантюрного измерения. Наше позднесоветское приключенческое кино с исторической составляющей не идет по этому пути, вообще не ставит целью энергично воздействовать на рефлекс аудитории, создавать иллюзию физической коммуникации зрителя с экранным зрелищем и его героями, их телесностью. Герои и реальность остаются как бы неприкосновенными и несколько более бесплотными, нежели человек во внеэкранном измерении. Герои действуют и переживают, но их физиология не есть предмет активного отображения методами экранного искусства.

К примеру, во «Всаднике без головы» (1973) Владимира Вайнштока не видно крови на светлом костюме красавицы Исидоры (Элинда Нунес), в которую только что выстрелил влюбленный в нее злодей Эль Койот, опасаясь, что она публично разоблачит его личность. Как нет крови и у самого Эль Койота (Энрике Сантиэстебан), тоже получившего смертельную рану. Актеры играют факт ранения и процесс умирания, но кровь может не появиться или появиться в минимальных количествах, и менее чем на секунду. Так, совсем немного крови становится заметно на одежде Исидоры только тогда, когда к ней подходит другая героиня, соперница в любви, Луиза (Людмила Савельева): Исидора зажимает рукой рану, наконец убирает руку, и тогда немного крови видно на рубашке и на ладони. В «Вооружен и очень опасен» (1977) Вайнштока любимую жену благородного Конроя (Донатас Банионис) убивают в их доме наемные убийцы, когда супруги вместе, и Жюли (Людмила Сенчина) пытается поднять настроение мужа с помощью песни, которую она когда-то пела в кабаре. Раздаются выстрелы, героиня падает в объятия Конроя, который не сразу понимает, что произошло. И затем он видит кровь на своей руке, только что обнимавшей героиню. Никаких ран и кровавых пятен на теле самой Жюли нам не покажут, как и ее труп.

С одной стороны, можно интерпретировать это как подчинение советской цензуре, старавшейся держать в узде, в редуцированном режиме все аспекты телесности, в том числе в визуальных искусствах. С другой стороны, так проявлялась и традиционная для дореволюционного русского искусства, для русской классики тенденция сосредоточения на духовной составляющей человека, при весьма сдержанном обращении к физическому, телесному началу, к физиологии.

На общем фоне советских картин 1970-х «Стрелы Робин Гуда» (1975, реж. С. Тарасов), при всей бледности и стандартности образов, содержали две сцены, выбивающиеся из общей бескровной авантюристности. Один из соратников Робин Гуда, прикрывавших бегство благородных разбойников в лес, оставался пригвожденным мечом к стволу поваленного дерева на опушке, с кровавой раной. Развернутый фронтально труп смотрелся как устрашающее послание всем лесным стрелкам. В самом финале происходила довольно жестокая драка лесных стрелков и спешившихся рыцарей в болотистой топи, посреди воды и грязи (отголосок этого решения чувствуется в финале «Гардемаринов III», 1992). В ней было много жертв с той и другой стороны, и в целом этот финал на сегодняшний день не выглядит как оптимистический и победный. Очевидно, что речь идет о взаимном уничтожении конфликтующих сторон.

В сравнении с прочими картинами по зарубежной беллетристике фильм «Д'Артаньян и три мушкетера» (1978, режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич) для своего времени был не лишен натурализма, в особенности, если учитывать насыщенность всех серий музыкальными номерами, что всегда подразумевает некоторую жанровую дистанцию от буквальной телесности. В первой серии во время драки в Менгэ у д'Артаньяна появляется немного крови на лице, причем к приезду Миледи (М. Терехова) в той же сцене кровь уже бесследно исчезает. Но все-таки кровь была. На лестнице, ведущей к покоям Де Тревиля, несколько мушкетеров упражняются в фехтовании. Тут Юнгвальд-Хилькевич отчасти следует тексту Дюма: у одного из фехтующих можно заметить кровь на лице, так как используются шпаги без предохраняющих наконечников. Но если у Дюма описано изумление д'Артаньяна при виде нескольких человек с такими кровавыми царапинами, то в фильме ни единое средство не используется для акцента на брутальности упражнений.

Зато во второй серии, в гавани, у де Жюссака (В. Балон), раненного в схватке с д'Артаньяном (М. Боярский) и полулежащего на камне у моря, крови на лице довольно много, волосы спутаны и слиплись от пота. На языке отечественного кино это означает, что ожесточение нарастает, на кону нечто беспрецедентно важное, но противник в заметном проигрыше. По возвращении из Англии д'Артаньян прокладывает себе путь к королевским покоям, сражаясь с множеством гвардейцев. У героя кровь на лице, да еще разорван и окровавлен рукав рубахи. Это кульминация напряжения и высшая степень самоотверженности благородного гасконца. В таком виде он и удостоится общения с ее величеством, в кулуарах роскошного дворца. И «боевое неглиже» д'Артаньяна в сочетании с блеском королевы, облаченной в бальное платье, станут встречей двух миров — боевой отваги и придворной мишуры (интересно, что никого при дворе не заинтересует проблема подделки подвесок и того, что на королевском плече отныне рядом с десятью настоящими алмазами будут красоваться две фальшивки.)

Дальнейшее действие нагнетает напряжение без участия крови, что в контексте событий обретает двойной смысл. Не всякое отсутствие крови есть мир и милосердие. Женское, «бескровное» коварство Миледи (М. Терехова) не менее жестоко, нежели удары шпагой, как и бескровная гибель Констанции не менее благородна и драматична, нежели смерть на поле брани. Таким полем становится любое пространство, в том числе и монастырь, если там появляются представители враждующих



группировок.

Действие яда не имеет никаких «низких» натуралистичных проявлений. Незаурядная красота героини от него совершенно не страдает (в отличие от весьма страшных визуальных эффектов от действия ядов, в изобилии представленных в современных экранных произведениях.) Напротив, Констанция (И. Алферова) становится прекрасна как никогда, с шелковистыми локонами, раскинувшимися по подушке, в белоснежном одеянии монахини, она перед смертью буквально превращается в ангельское создание. Эстетизация гибели благородных героев была столь же не чужда позднесоветскому приключенческому кино, сколь и редуцирование натурализма боя.

Не всякое насилие должно быть частью экранного шоу, согласно отечественному пониманию жанра. Одно дело честные открытые сражения,

другое — казнь и заказное убийство. Последние фильм принципиально избегает показывать. Мы не увидим даже меча, занесенного палачом над головой Миледи, как не увидим и Фелтона (Е. Данчевский), вонзающего кинжал в Бэкингема.

В целом же, у героев наших костюмных фильмов о западной истории все еще почти не бывает пота, он становится по-настоящему «актуален» уже в перестроечные годы, где-то с конца 1980-х гг. (например, в «Приключениях Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии», 1988, реж. С. Тарасов). А кровь, прежде всего на одежде, если и появляется, то выглядит всегда весьма живописно и не способна эпатировать. Тело интересует как сексуальная оболочка персонажа, функция эффектных поединков и погонь в кадре, но не как реальное физическое тело со своими неотменяемыми потребностями и проявлениями, которые имеют право на запечатление как составляющие правды жизни и экранного зрелища. Зарубежная — и потому вдвойне дорогая и любимая — история вызывает благоговение, видится несколько театрально и рождает пафос неприкосновенности тел персонажей.

Вместе с тем, относительная бескровность сражений и убийств в кадре может приводить как к ослаблению напряжения и силы иллюзии жизнеподобия, так и к длительному нагнетанию эмоционального дискомфорта зрителя, не получающего визуальной разрядки, не способного утолить «голод» по виртуальному насилию. Для советского костюмного фильма о западной истории характерно отсутствие картин деструкции тела и зримой трагаты жизненных сил, жизненной энергии, которую в кадре возможно представлять с помощью кровавых алых пятен и брызг.

Традиция позднесоветского костюмно-исторического и/или музыкального фильма продолжает работать и во второй половине 1980-х, и отчасти в 1990-х гг. Если мы зададимся вопросом, сколько раз появляется кровь в сценах поединков, драк и больших битв, к примеру, в фильмах С. Тарасова, приверженного костюмной исторической авантюристике, в «Балладе о доблестном рыцаре Айвенго» (1983) и «Приключения Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии» (1988) по романам В. Скотта, в «Черной стреле» (1985) по роману Стивенсона, то нас ожидает удивительный результат — крови почти нет.

Так, в «Балладе...» можно говорить всего о четырех моментах, когда кровь в кадре хотя бы немного видна. Первый момент — когда раненый Айвенго лежит в телеге и едет в сопровождении отца, свиты и леди Ровены через луг и лес (примерно 34.17). На протяжении всей сцены звучит песня Высоцкого, своего рода гимн любви. Небольшое пятно крови проступает через повязку на груди героя, как раз на уровне сердца. Так что здесь кровь — не только подтверждает факт ранения Айвенго, но и символизирует рану его сердца, любовь к прекрасной даме. И до этого момента, и после, несмотря на развернутые сцены поединков и битв с множеством участников, несмотря на обещанные пытки, крови в кадре нет. Если не считать едва заметного пятна, проступающего на одежде одного из злодеев, зарубленного топором, и крови на руках слуги, который переносит того же злодея в замок и оставляет там умирать.

Аналогичный минимализм крови относится к картинам перестроечного времени, таким как «Ричард Львиное сердце» (1992), «Рыцарский замок» (1991) и «Рыцарь Кеннет» (1993) Е. Герасимова. И все же его качество меняется. В «Рыцарском замке» постоянно происходят столкновения новгородских воинов и ливонских рыцарей, а также «плохих» и «хороших» ливонских рыцарей друг с другом. У них белые одеяния с крестами, и кровавые раны на таких костюмах смотрелись бы великолепно. Однако крови по-настоящему нет ни в одной массовой батальной сцене, если не считать нескольких кровоподтеков и ссадин на лицах некоторых участников. Зато в сцене убийства бесчестного ливонского рыцаря мы видим «настоящую» кровь, капающую из его раны. Это единственный момент фильма, когда нам показывают тело умирающего врага и вонзенный в него окровавленный меч.

Несколько раз в картинах Е. Герасимова «Ричард Львиное Сердце» (1992) и «Рыцарь Кеннет» (1993) показаны большие пятна крови на одежде и перевязанных ранах. Теперь это алые пятна во весь рукав рубахи или в половину рубахи на груди, а не ссадины на лице и следы крови на ладони, коснувшейся раны (которая осталась вне кадра), как было в советские годы. «Площадь» крови больше, сама кровь «ближе к телу», к ране как таковой. Незадолго до финала в «Рыцаре Кеннете» халиф Египта Саладин (А. Джигарханян) неожиданно, прямо во время пира в своем шатре, отсекает голову гроссмейстеру Ордена тамплиеров (И. Мартынов) в наказание за совершенное им убийство. Крови и в этом случае немного, хотя примерно полторы секунды она хлещет в кадре тонким фонтанчиком из шеи обезглавленного тела на среднем плане.

Однако это единичные, можно сказать, уникальные сцены, которые не создают эффекта стабильного «кровавого фона» на протяжении всего фильма. Брутальность одного момента не способна повлиять на общую эстетику и смыслы, ограничивающиеся стандартными клише.

В перестроечные годы активность обращения к подобным приемам несколько возрастает, но не значительно. Зарубежная история, в большей степени, нежели отечественная, подвергается телесной идеализации и очищению от крови, пота и грязи. Тем не менее кое-что новое в использовании крови в кадре все-таки возникает.

Концептуализация крови

Наиболее интересные случаи «минимализма крови» наблюдаются в экранизациях романов Дюма перестроечного времени. В «Узнике замка Иф» (1988) Юнгвальда-Хилькевича, при всей живописной красивости общего решения, кровь появляется в гомеопатических дозах. С ее присутствием авторы фильма никаких декоративных эффектов не связывают; все подобные эффекты извлекаются из присутствия стихий огня и воды, а также фактур камня, мрамора, сверкания драгоценностей и, естественно, из разнообразия костюмов. А сцены с участием минимально необходимой крови можно по-прежнему пересчитать по пальцам. Прибывшего в замок Иф Эдмона Дантеса (Е. Дворжецкий) умирят, ударяя табуретом, и мы видим кровь на лице героя. Кровь едва видна на лице ювелира, только что убитого Кадруссом (В. Шиловский). Его жена берет драгоценный камень из лужицы крови на полу. Когда она глотает камень, ее лицо перепачкано кровью.

У Вильфора (А. Лицитис), пытавшегося закопать гробик с младенцем и раненного Бертуччо (В. Стеклов), проступает кровь на белой рубашке. У самого Бертуччо будут кровавые шрамы на лице, после первого столкновения с приемным сыном Бенедетто — незаконнорожденным ребенком Вильфора и банкирши Данглар. Второе столкновение приведет к убийству Бертуччо выстрелом в живот — мы увидим небольшое пятно крови на белой рубашке. Останутся кровавые царапины и у самого Бенедетто (И. Скляр). А наемный убийца, охотящийся за Монте-Кристо, получит дротик в шею от верного слуги графа Ли (В. Цой), и на мгновение тоже мелькнет кровь вокруг шейной раны.

Однако все это сугубо функциональные обозначения насилия, не более чем штрих в авантюрном экранном действии. За все три серии в общей сложности таких моментов, когда кровь появляется менее чем на секунду или на 1–2 секунды, — не более десяти. Быть может, это чуть больше, чем в доперестроечных картинах. Но режиссер явно делает ставку не на образ крови как проявление жестокости противостояния антагонистов.

В данном контексте по-настоящему значимы два совершенно других момента «минимализма крови» в кадре, связанные с образом Фернана Мондего, превратившегося в богатого аристократа и в пэра Франции, графа де Морсера. В сцене ретроспекции Гайде (Надира Мирзаева) показано, как по приказу Фернана убивают пашу острова Янина и его жену; сам Фернан тащит труп пашы к столу, чтобы саблей отсечь палец с большим перстнем и тут же надеть драгоценность. То, как происходит отсечение пальца, камера не показывает, она подает крупным планом лицо Мондего, окропляемое кровью преданного им человека. Тут же следует монтаж с лицом Морсера, отвечающего на судебном разбирательстве перед Гайде, обвиняющей его в предательстве и убийстве. Морсер вздрагивает, словно вновь чувствует капли крови на своем лице — знак своего предательства и алчности.

Тем самым, в данной сцене кровь символизирует не только саму жестокость, но и сигнал памяти, мучительный душевный импульс героя, сыгранного Боярским. В сцене самоубийства герой, перед тем как выстрелить, заворачивается в белую штору. Мы слышим выстрел и видим алое пятно крови на шторе, превращающейся в саван героя. Скрытое им тело де Морсера падает на пол как нечто бесплотное. Его смерть почти лишена телесности, решена как своего рода отказ и освобождение от собственной тяжести, выступающей символом нравственного груза. И кровь здесь — это кровь искушения, кровь осознания героем необходимости дать самому себе оценку за все прегрешения и более не оправдывать себя ничем. Таким образом, в развитии образа де Морсера кровь отмечает вехи резких душевных трансформаций, сопровождает пробуждение совести. Кровь настоящая выступает контрастом ее отсутствию, которое бывает гораздо опаснее открытых столкновений. Так, знакомство Фернана с Эдмоном Дантесом начиналось тогда, когда Фернан, ревнуя Мерседес, уже был готов пустить в дело нож. Но Мерседес отбирала оружие и настаивала на рукопожатии соперников. Позже, в трактире у Кадрусса в роли самого страшного оружия выступают бумага и чернила, и Фернан под диктовку Данглара напишет донос на жениха Мерседес. От затаенной ненависти и бескровного предательства, к предательству кровавому, к искушению своих поступков кровью — таков путь Фернана, что и подчеркивает визуальное решение фильма.

Дело, как мы видим, не в количестве крови, а в том, что она начинает более концептуально использоваться режиссером. Во второй и третьей частях кинотрилогии о мушкетерах Юнгвальда-Хилькевича традиции советского приключенческого фильма будут пересмотрены, но лишь отчасти. В целом крови в кадре больше не станет. В начале первой серии «Мушкетеров двадцать лет спустя» (1992) кровь появляется на лице д'Артаньяна, дерущегося в трактире и получающего удар приставной лестницей. Во второй части действия Мордаунту (В. Авиллов) удается произвести царапину на руке д'Артаньяна в начале поединка в особняке. Кровавые раны этим по-прежнему исчерпываются, и не поэтика кровавых поединков насыщена смыслами в этом фильме.

В третьей серии, на 31 минуте (примерно 31.53) происходит казнь английского короля Карла (А. Петренко). На сей раз мы видим события глазами мушкетеров, находящихся в толпе, в отдалении и не способных даже посмотреть в сторону палача, о чем и говорит отворачивающийся д'Артаньян, в то время как Портос в ужасе замуривает глаза. Тем самым, один из основных принципов отечественного авантюрного кино — отсутствие визуальной акцентировки насилия — получает мотивацию изнутри сюжета и эмоциональности действующих лиц. В кадре на дальнем плане виден палач, опускающий топор. И далее — сразу Атос, стоящий под эшафотом, внутри всей конструкции. На его лицо падают капли крови короля. Это *самая кровавая сцена* во всех трех многосерийных фильмах Юнгвальда-Хилькевича по мотивам трилогии Дюма.

Здесь из всех серий кровь впервые имеет фактуру настоящей человеческой крови, проливающейся в прямом смысле слова. Мерная сумрачная мелодия (М. Дунаевский) — музыка неотвратимости гибели — своим звучанием усиливает визуальный эффект и от имени самой фильмической реальности переживает жестокость кровавой казни. Собственно, музыка здесь во многом «играет» атмосферу насилия и роль большого потока крови, которого мы не видим.

Невидимое, но подразумеваемое пространство, откуда появляется кровь, и общее осознание происшедшего как героями, так и потенциальной аудиторией, — все работает на драматизацию момента, на ощущение страшной жестокости расправы и еще более страшного состояния Атоса, который не способен никак помешать казни. Ужас соприсутствия казни здесь важнее, нежели сама казнь. Советское и постсоветское кино показывает мир Дюма глазами благородных героев, сохраняющих внутреннюю дистанцию к творимому насилию.

Сериалы по другим романам Дюма, снятые в середине 1990-х гг., более существенно корректируют эстетику отечественного костюмно-исторического нарратива, нежели кинофильмы (о значимости сериального формата, возрастающей в 1990-х гг.,

однако не сразу замеченной кинокритикой, высказывался К. Разлогов [6, с 49–51]). Сериалы были гораздо более склонны живописно демонстрировать кровь, грязь и физиологию жестокости, хотя тоже до известной степени. При всем весьма бережном отношении к литературной основе, некоторых сцен, описанных у Дюма и подразумевающих жестокое зрелище, в наших сериалах нет (например, отсутствует в сериале сцена, в которой королевская процессия прибывает посмотреть на обезглавленный и повешенный за ноги труп адмирала Колиньи). Казнь Ла Моля и Коконнаса в «Королеве Марго» (1996, реж. А. Муратов) мы не увидим, что будет полностью в духе советской внутрикадровой сдержанности.

Однако крови и жестокости убийств в «Королеве Марго» и «Графине де Монсоро» заметно больше, и они принципиально важны. При первом просмотре «Королевы Марго» очень жестокой казалась сцена убийства адмирала Колиньи (В. Ларионов), хотя само убийство не показывалось, зато в кадре происходил выброс трупа адмирала со второго этажа его дома. Герцог де Гиз (Б. Клюев), подойдя к телу Колиньи, наступал ногой на грудь убитого (что полностью соответствует описанию поведения Гиза в романе Дюма). Автор статьи, смотревшая данную сцену в год выхода сериала, по телевидению, в компании знакомых, помнит, что сцена казалась brutальной — прочитывалась как зверское торжество над поверженным врагом. В сегодняшнем контексте та же сцена, напротив, видится чрезвычайно сдержанной.

Сцена казни Ла Моля (Д. Харатьян) и Коконнаса (С. Жигунов) обрывается тогда, когда Кабош (А. Джигарханян) заносит меч над головой Ла Моля. Так что кровожадностью политики сериал побуждает ужасаться скорее умозрительно и размышлять не столько о физическом кошмаре казни, сколько о кошмаре мгновенного перехода человека из разряда живых и сильно чувствующих в разряд того, что принадлежит небытию. Показательно, что рефреном последней серии становится невозможность ни Марго, ни Генриетты соприсутствовать умерщвлению их возлюбленных, а Генрих Наваррский несколько раз повторяет своей супруге, что Ла Моля «больше нет». Человек исчезает, испаряется, пропадает из реальности — это непостижимо, непреложно и никакими средствами гармонизировано быть не может. Сериал не столько щадит чувства зрителей или заботится о своем праве стоять в сетке телевидения в прайм-тайм, сколько использует «философию умолчания» и визуальных купюр для создания образа человека-фигции, человек-соринки в бурной стихии истории, где он пропадает бесследно.

Последняя серия носит название «Пепел», что заставляет вспомнить о первой части «Пепел Клааса» в фильме А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле». Но только если в фильме 1976 г. речь шла о честном простолудине, сожженном заживо инквизицией, то в сериале 1996 года — о двух дворянах, которых метафорически стирают в прах интриги вокруг высшей власти. Ла Моля и Коконнас превращаются в функцию интересов королевы-матери, Генриха Наваррского и прочих фигур на политической шахматной доске. Сериал доносит факт полного бесправия и бессилия отдельно взятого индивида, пускай даже относительно высокого происхождения. В 1990-е в центр выходят конфликты сугубо гражданские, внутри одного и того же «полноценного» социального сословия.

В сериале «Графиня де Монсоро» (1997, реж. В. Попков) будут использованы другие ходы, достаточно нетипичные для нашего кино и говорящие о выходе за пределы советской приключенческой эстетики. Сдержанность «живописи крови» в кадре сохраняется в первой части сериала: при всем обилии драк, первый раз кровь появляется только в 6-й серии, в сценах рассказа Дианы о ранении Де Бюсси (А. Домогаров).

Кроме того, кровь периодически присутствует в сниженном виде, как кровоподтеки на рубищах короля и его приближенных, занимающихся самобичеванием и шествующих в таком виде по улицам Парижа. Это своего рода маскарад мнимого покаяния и мнимого самоуничтожения тех, кто продолжает жить исключительно светскими страстями и политическими амбициями. Однако весь этот маскарад, вся игра в покаяние и бичевание ведется его участниками весьма серьезно. Лишь сторонний взгляд шута Шико (А. Горбунов) создает ироническую дистанцию по отношению к этому действу.

По-другому сниженность страдания и комизм замещения крови появляются в сериях, предшествующих кровавым развязкам. Миньоны короля подвергаются избиению на улицах Парижа рядовыми, ничего не понимающими сторонниками Католической лиги (верхи которой преследуют цель свержения Генриха III). Один из миньонов возвращается во дворец с синим лицом, поскольку красильщик тканей окунул его в бочку с индиго. Таков фарсовый вариант «кровавого побоища», над которым можно лишь смеяться.

Мнимое геройство сторонников короля оттеняет действительную смелость главного героя, желающего служить исключительно своей любви. При том, что Де Бюсси формально остается на службе у герцога Анжуйского, перед нами герой, полностью выпадающий из «политического дискурса» и не способный быть расчетливым политиком.

Самая долгая кровавая сцена — бой в доме графа де Монсоро, куда во время свидания Дианы и Де Бюсси врывается множество наемников графа. Всеми формальными средствами эта сцена еще и растягивается, чтобы зритель мог ее пережить не



один раз, в нескольких регистрах. Сцена начинается под занавес предпоследней серии и идет около 10 минут (примерно 39.15–49.00) вплоть до стоп-кадра, на котором начинаются медленные заключительные титры. Это стоп-кадр с окровавленным Де Бюсси, только что пронзенным в грудь и замершим от этого удара — так что в остановке своей динамики материя фильма словно живет в унисон с героем. Последняя серия начинается с тизера по принципу “previously on” и повторяет заключительную часть сражения. После чего снова на стоп-кадре с окровавленным Де Бюсси идут начальные титры. И далее продолжается битва (примерно 5.28–13.08), ведущая к убийству героя.

Режиссер всячески подчеркивает, что перед нами кульминационное сражение. Неожиданно, хотя и закономерно то, что оно происходит на приватной территории, но знаменует отнюдь не утверждение приватных ценностей, а вездесущую закамуфлированную политичность. Разделенное на партии и группировки дворянское



сообщество заведомо бесчестно уничтожает незаурядного индивидуалиста, лишённого политических амбиций и ставящего превыше всего свою любовь. Узкое пространство комнат усиливает эффект антиэстетизма сражения и многочисленности наступающих на одинокого Бюсси. Кровавое пролитие здесь уже никому не в удовольствие, это не внешний эффектный экшн, но прежде всего свидетельство полного морального падения графа де Монсоро и еще большего падения герцога Анжуйского, чей наперник добывает из револьвера графа де Бюсси, лежащего в крови среди трупов. Убийство происходит ради того, чтобы без свидетелей изъять и сжечь письмо, компрометирующее герцога в глазах короля.

Вся бойня подается как рассказ Сен Люка (Д. Марьянов), участвовавшего в сражении и прибежавшего во дворец в отчаянии. Фильм одновременно и взвинчивает напряжение, и стремится не делать кровавую бойню самоцелью показа. Сериалу важнее изменить эмоциональный регистр, перейти от приключенческой мажорности к мрачному драматическому мировосприятию.

Сен Люк пытается довести до сознания короля, что произошло низкое убийство лучшего воина Франции. Собственно, его потрясла не просто гибель де Бюсси, но несправедливость боя, коварство графа де Монсоро и силы, брошенные на уничтожение одного-единственного человека. Возмутить короля бесчестным поведением своих приближенных не удастся. Генриха III интересует только то, что де Бюсси не будет участвовать в дуэли с его друзьями. Это итог всего сюжетного поворота — констатация того, что смерть де Бюсси воспринимается официозом как упразднение одной из надоевших проблем. Власть не станет оплакивать благородного дворянина и рыцаря, не станет заботиться о возмездии, поскольку человек ценится прежде всего по принципу удобства для власти и прямой функциональности. Бюсси был не удобен, а потому его смерть не возмущает. Дуэль троих друзей де Бюсси с тремя друзьями короля занимает с перебивками около десяти минут экранного времени. В этой дуэли почти не чувствуется постановочной условности и стремления к эффектности. Акцент сделан на беспощадности противников друг к другу. Остается по одному живому из обоих лагерей. Но каждый по отдельности, как личность, включая выживших д'Антраге (И. Ливанов) и графа де Келюса (С. Виноградов), потерпел фиаско, поскольку дуэль была не столько личной необходимостью самих участников, сколько частью чужих политических игр. Дуэль приготавливалась и происходила с нарушением правил чести. Главный предатель не был никем уличен и публично осужден. А каждый из дерущихся оказался пешкой в играх своих сеньоров, сражающихся за трон Франции. Показательно, что дуэль происходит на каком-то лугу, на пятачке с простым дощатым ограждением, более всего напоминающим загон для скота. В общем-то дуэль здесь форма социального «убоя». И в этом «Графиня де Монсоро» — очень перестроенный сериал, весь пропитанный скепсисом по отношению к государству как таковому.

Герой-мститель, вершащий кровавое пролитие в криминальных драмах перестроенного времени, по справедливому мнению Д. Караваева, связан с социальной практикой своего времени: «Еще со второй половины 1980-х увеличивается общественная опасность и организованность преступности. Что касается первой половины 1990-х, то здесь уже имеет место подлинная вакханалия насилия — в форме тяжких и особо тяжких преступлений: убийств, похищений людей, разбойных нападений. Это происходит в ходе разборок между криминальными группировками, рэкета, национально-этнических конфликтов, политической борьбы и т.д.» [5, с. 6]. Косвенно костюмный исторический сериал отзывается на эти реалии, но только его герой далеко не всегда оказывается способен отомстить или отстоять себя. Актуальны безысходные сюжеты, а не тонизирующий оптимизм в ботфортах и «брабантских манжетах».

«Авантюрного катарсиса», какой в оптимистическом приключенческом фильме рождается после сцен удачно проведенных сражений, не возникает. Наоборот, углубляется чувство досады и неудовлетворенности; нагнетается этическое безобразное. Кровавые сцены в финале сериала прежде всего воплощают скорбное сознание ничтожности человеческой жизни в мире большой политики. Относительная жестокость схваток в «Графине де Монсоро» на фоне гармоничной постановочности и бескровности поединков в позднесоветском кино — это не просто постсоветский уклон в больший натурализм и «экшн», но обозначение нового атмосферно-смыслового регистра. Авантюрно-историческое повествование более не заряжено верой в везение главных героев, оно не исходит из эстетического иммунитета лучших и благороднейших. Режиссеры с помощью сюжетной канвы А. Дюма впускают в экранную материю переживание бессилия любого честного одиночки перед лицом политических группировок. Крови в кадре стало заметно больше, но это не только и не столько живописное зрелище. Кровь выполняет эстетические функции символа политических грязных игр, служит обозначением индивидуального бессилия и отчаяния, несправедливости и жажды возмездия. Интересными оказываются оригинальные, штучные решения, в которых выражается то или иное конкретное режиссерское высказывание, особая тональность того или иного сюжетного поворота. Пока все они связаны с сугубо камерным, индивидуальным «паттерном крови» в жизни отдельного героя, а не с визуальным решением массовых сцен.

Литература

1. Богомолов Ю. А. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006. С. 171. 318 с.
2. Вострикова Е. Ю., Спутницкая Н. Ю. 40 лет насилия: мониторинг кинопериодики // Телекинет. 2018. N3(4). С. 36–72.
3. Капорина Ю. В. Конструирование образа исторического прошлого Италии XV–XVI вв. в современной сериальной культуре // Артикульт. 2021. N4 (44). С. 94–109. DOI: 10.28995/227–6165–2021–4–94–109

4. Казючич М. Ф. Поэтика телесериала. М.: Русника, 2013. 216 с.
5. Карavaев Д. Л. Право преступить черту: нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов // Телекинет. 2021. N4(17). С. 6–8.
6. Разлогов К. Э. Великий перелом: в направлении сериала // Смена веx: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х. Отв. ред. Е. В. Сальникова. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 49–70.
7. Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2019. 480 с.
8. Спутницкая Н. Ю. Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция. М.: Академия медиандустрии, 2016. 125 с.
9. Федоров А. Западный мир на советских и российских экранах (1946–2016) // Медиаобразование. 2016. N4. С. 149–275.
10. Хомякова Ю. О. Советский фильм «о загранице» — плавучий кинотеатр мировой революции // Кострома. Genius Loci. Альманах. Кострома: Костромской государственный университет. 2021. Вып. 4. С. 107–114.

References

1. Bogomolov, Y. A. *Zatyanyvsheesya proshchanie. Rossijskoe kino i televidenie v menyayushchemsya mire*. [The prolonged farewell. Russian cinema and television in a changing world]. Moscow: MIK, 2006, 318 p. (in Russian)
2. Vostrikova, E. Y., Sputnickaya, N. Y. 40 let nasiliya: monitoring kinoperiodiki [40 years of violence: monitoring of the film-magazines and journals]. *Telekinet*, 2018, n. 3(4), p. 36–72. (in Russian)
3. Kaporina, Y. V. Konstruirovaniye obraza istoricheskogo proshlogo Italii XV–XVI vv. v sovremennoj serial'noj kulture [Constructing the image of the historical past of Italy of the XV–XVI centuries in modern serial culture]. *Artikult*, 2021, n. 4 (44), p. 94–109. (in Russian)
4. Kazyuchits, M. F. *Poetika teleseriala* [The poetics of the television series]. Moscow: Rusnika, 2013, 216. (in Russian)
5. Karavaev, D. L. Pravo prestupit chertu: nravstvennaya apologiya kriminal'nogo nasiliya v rossijskom kino pervoj poloviny 1990-h godov [The right to transgress the line: a moral apology for criminal violence in Russian cinema of the first half of the 1990s]. *Telekinet*, 2021, n. 4(17), p. 6–8. (in Russian)
6. Razlogov, K. E. Velikij perelom: v napravlenii seriala [The Great turning point: in the direction of the series]. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h / Otvetstvennyj redaktor E. V. Salnikova*. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitaciya», 2022, p. 49–70. (in Russian)
7. Salnikova, E. V. *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-h k seredine 1980-h. Vizualnye obrazy, geroi, syuzhety*. [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, heroes, plots]. Moscow: Izdatelstvo LKI, 2019, 480 p. (in Russian)
8. Sputnickaya, N. Y. *Problema gendera v sovremennom rossijskom kino i serialah: kriticheskaya introdukcija* [The Problem of gender in Modern Russian cinema and TV series: a Critical Introduction]. Moscow: Akademiya mediandustrii, 2016, 125 p. (in Russian)
9. Fedorov, A. Zapadnyj mir na sovetskih i rossijskih ekranah (1946–2016) [The Western world on Soviet and Russian screens (1946–2016)] *Mediablozovanie*, 2016, n. 4, p. 149–275. (in Russian)
10. Homjakova, Y. O. Sovetskij film «o zagranitse» — plavuchij kinoteatr mirovoj revolyucii [Soviet film “about abroad” — floating cinema of the world revolution]. *Kostroma. Genius Loci. Almanah*. Kostroma: Kostromskoj gosudarstvennyj universitet, 2021, vol. 4, p. 107–114. (in Russian)