

Дарья Невская
Латвийский университет, Рига

ТАРАС БУЛЬБА — ТОСКА ПО ЭПОСУ
(К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ
«КОСТЮМНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФИЛЬМЫ»)

Виктор Шкловский в 1923 году высказал сомнение в будущности «костюмной исторической фильмы»:

Не вполне ясна будущность костюмной исторической фильмы. Сейчас они имеют несомненный успех. В них есть своя правота, так как кино, не имея возможности передать отдельное непрерывное движение, с большой легкостью может оперировать с движением массовым. Но возможность такой фильмы довольно ограничена, богатство костюмов и бытов исчерпаемо (Шкловский, 1923, с. 6).

Однако исторические фильмы по сей день продолжают снимать и они, пожалуй, вызывают, самые горячие дискуссии в среде кинокритиков и зрителей. Для того, чтобы в этом убедиться достаточно просмотреть кинорецензии последних 5–7 лет и отзывы в социальных сетях на современные российские костюмно-исторические фильмы. На первый взгляд, создается ощущение, что все эти фильмы, как один, не устраивают российских критиков и интеллектуальное зрительское меньшинство. Вместе с тем, костюмный исторический фильм — это один из самых востребованных жанров современного российского кинорынка. «Кассовость» фильмов *1612*, *Адмирал*, *Александр. Невская битва*, *1814*, *Тарас Бульба* — это весомый аргумент в спорах о «неисторичности» современного исторического кино. Перефразируя классика, можно утвердительно заявить, что «если исторический фильм снимается — значит, это кому-нибудь нужно». И когда речь идет о миллионном бюджете, уже не так важно является ли этот фильм «насмешкой над историей», или он «жалкая попытка увлечь зрителя родной историей». И чтобы не говорили и не писали критики, народ ждет эти фильмы и рублем голосует за их существование на кинорынке. Я попытаюсь проанализировать причины большого зрительского интереса к совре-

менным российским костюмно-историческим фильмам на примере фильма режиссера Владимира Бортко *Тарас Бульба* (2009).

Я смотрела фильм без снобистской предвзятости, без каких-либо признаков киноманьячества, а с большим интересом, и не потому, что я хотела узнать, чем кончится фильм... Меня захватил, если так можно выразиться, сам процесс просмотра. Безусловно, бросались в глаза кинематографические ляпы, исторические неточности, чрезмерный патриотический пафос, плохая постановка трюков, немотивированность эротической сцены. Но, странное дело, я поймала себя на том, что смотрю фильм не без удовольствия и даже с каким-то интересом. Честно сказать, мне было стыдно признаться кому-то из моих знакомых-интеллектуалов в том, что фильм меня не раздражал, что я не кидала в экран овощную лазанью и даже не бросилась перечитывать Гоголя, потому как понимала, что для моего восприятия фильма это не играет никакой роли. Я начала осторожно опрашивать своих коллег, знакомых, студентов, и испытала облегчение: подавляющее большинство опрошенных не сразу, но признали, что посмотрели фильм с интересом от начала до конца. Потом я зашла на кинофорумы¹ соответствующих популярных сайтов и обнаружила, что те зрители, которые, хотя и с оговорками, приняли фильм и оценили его на твердую «четверочку», пользовались той же самой аргументацией, что и мои друзья, коллеги и студенты. Проанализировав и обобщив мнения почти тысячи зрителей со всех уголков России, я разделила зрительскую аудиторию фильма *Тарас Бульба* на две большие группы, каждой из которых соответствует определенный тип зрителя.

Первый тип зрителя — назовем его **«докапывающийся до исторических реалий сноб»**, который не может смотреть кино спокойно, воспринимая его на эмоциональном уровне, а вместо этого, как герой из рассказа Василия Шукшина, норовит «срезать» создателей фильма своими вопросами²:

Почему верховые атакуют крепостные стены, почему поляки придержали коней и аккуратно так въехали во вражий строй, как у них в атаке это могло получиться?

Почему как минимум двое суток не евшая прекрасная полячка свежа, аки майская роза, и даже не осунулась и ничуть не побледнела? Почему женщина, тяжело (!) рожающая трое (!) суток, орет во весь голос и живенько дергается,

¹ В статье использовались сайты: <www.ruskino.ru>, <www.kinopoisk.ru>, <www.vseokino.ru>, <www.film.ru>, <www.kinogovno.ru>, <www.murmanout.ru>.

² Здесь и далее при цитировании отзывов с интернетфорумов орфография и синтаксис оригинала сохраняются.

она уже должна быть без сил и уж как минимум с сорванным голосом, если вот так вопила все это время и «мучилась»?

Что делают польские пушки во время штурма? Почему начинают стрелять только на «надцатый» день? Почему не атакуют ворота, а лезут на стены? Почему не спалили мосты через ров, чтобы поляки не смогли делать вылазки?

Могли ли стрелять ружья и пистолеты в дождь?

Второй тип зрителя — **«наивный, эмоциональный, сочувствующий»**, которого может что-то и не устраивать в картине; такой зритель даже может себе отдавать отчет в том, что фильм не дотягивает до «четверочки». Однако этот зритель — и есть тот самый благодарный адресат исторического фильма. Познакомимся с типичными отзывами эмоционального зрителя:

Минусов, конечно, до кучи, но и плюсов хватает.

Понравилось: Ступка в роли Тараса. Образен, брутален, красив. Сыновья тоже ничего, особенно Остап, пожилее будет. Панночка была вполне уместна, не переигрывает, тема персей раскрыта. Как ни странно, некоторые места в батальных сценах при общей их убогости зацепили. Кстати, почему господа критикующие скромно умалчивают о Янке? По-моему, самая удачная роль в фильме. Отжёт, вообще)). В целом дух книги передан.

Не понравилось: убогие батальные сцены; весьма слабый образ матери, у Гоголя она намного эмоциональнее; дурацкая, тормозящая динамику, линия с ребёнком; плохо поданная интерпретация предсмертных речей казаков; отстойно сделанные флешбеки.

Вердикт: при всех недостатках, вполне смотрибельное кино. Зря вы на него так. Доволен, что сходил.

Если говорить про сам фильм, то он в принципе вызвал у меня смешанные чувства. Посмотреть на попытку экранизации повести Гоголя было интересно, прекрасно играл Богдан Ступка, очень хороша Магдалена Мельцаж (правда эротическая сцена в трейлере смотрелась куда живее и привлекательнее, нежели в фильме), прекрасные пейзажи, Михаил Боярский как ни странно и в роли казака хорош.

Если быть до конца объективным, то и эта зрительская группа не однородна. Отмечу, вслед за кинорежиссером Тиграном Кеосьяном интересную тенденцию: «чем дальше от обеих российских столиц — тем больше безоговорочных поклонников у этого фильма»³. В подтверждении слов режиссера приведу пример: если на форуме столичных киноснобов kinogovno.ru фильм и хвалили, то хвалили стеснительно, балансируя на грани отрицания деталей и приятия картины в целом. Эти цитаты были приведены выше. Однако на мурманском форуме murmanout.ru подавляющее большинство зрителей, не цепляясь за

³ Цитата из телепередачи канала НТВ «Золотая пыль» (интервью М. Рудинштейна с режиссером Т. Кеосьяном).

детали, приняли фильм практически «на ура!»). Приведу некоторые типичные отзывы с мурманского форума:

Не знаю как ВЫ, фильм идет месяц, каждый раз кинотеатр забит, это уже о чем то говорит, сам я был на нем дважды, первый раз он меня впечатлил, второй раз... впечатлил ВДВОЙНЕ, сколько народа знаю, а это довольно не маленькая аудитория, все в восторге, я бы посоветовал, посмотреть этот фильм всем, а те кто считают, что фильм г... И последние моменты для человека, который хоть немного в душе патриот, который хоть немного верит в то, что «Есть еще порох в пороховницах» у страны нашей Великой, мне кажется, заставят прослезиться. И гордость, гордость за хитрюг — казаков, которые вот так себя отдали за Веру Православную! Конечно, по итогам моей сегодняшней пропаганды патриотизма кроме слов «Да Родина нас кинула», «Да кому ты нужен», «За воров воевать не пойду» я ничего не услышу, меня так и будут обкидывать пессимистической грязью, и называть нашу страну нищей, складом для секунд-хенда!И могу сказать одно — фильм достоин не только высокой оценки игры актёров, но и гордости за нашу Святую Непобедимую страну!

Режиссер как раз и вступаете за Веру Христианскую, которую сегодня искоренять хотят многие адепты Запада и иже с ним. Бортко в точности следует за Гоголем, человеком глубоко верующим и стремящимся видеть единство славянского народа. Вот об этом фильм.

Пол фильма плакала. Переполняло чувство гордости за казаков, за то как смело воспринимали они смерть перед своими жестокими врагами, то как сражались они до последнего за Землю Русскую и Веру Христианскую, за будущее наше. В общем фильм пробуждает патриотические чувства (а таковых то у нас нет!!!), побольше бы нам таких, исторических, о прошлом своём, а не американской чепухи. Не могу не отметить, что кинозал был полон, по окончании фильма люди стали медленно подниматься с кресел, мне показалось, что фильм как и на меня на многих произвёл впечатление.

Насчет фильма: неплох!...но есть ляпы... 1–3 раза посмотреть — не более!

Отличный фильм !! Ещё больше стал ненавидеть поляков и всю прибалтийскую шушуру...

Экранизация потрясающая... фильм полный эмоций, настоящих эмоций, я думаю этот фильм Гоголь оценил бы... В начале фильма все по привычке жевали попкорн, но когда дело дошло до сражения и казни — есть все перестали... фильм настолько захватил всех... что честно говоря все бутылки и чипсы оказались в стороне. Никто не говорит, что фильм легкий, но это точно не муть вроде нудных и наигранных америкосовских фильмов. Зал рыдал весь!! Мне нравится в наших «отечественных» фильмах, что режиссёры выкладываются по полной, когда хотят показать русский дух, русскую мощь, преданность и веру в Отчизну, патриотизм!!! Из-за этого аж все жилки замирают в переживаниях за героев фильма!!!

Нет, я понимаю каждый не прочь выделиться и сказать, что Русские режиссеры не умеют делать кино... тут я не согласен, вспомним *Назад в будущее*, *Александр Невский*..., конечно, проще сказать фильм г., и быть довольным этим, не спору есть неприятные моменты, которые выделяются из общей картины, есть «ляпы»... но в целом фильм хороший... Я бы посоветовал изучать повесть *Тарас Бульба* именно по этому фильму, главным его плюсом считаю доступность и понятость⁴.

Как мы видим, в словосочетании «историко-патриотическое кино», на провинциального эмоционального российского зрителя оказало воздействие именно «патриотическая» составляющая фильма. А ведь пафос фильма именно был рассчитан на формирование/поддержание у русского человека патриотических настроений, чувства национальной гордости. В одном из интервью режиссер Владимир Бортко очень четко сформулировал жанр фильма: «*Тарас Бульба* — героическая драма, но очень хочется, чтобы зритель, выйдя после сеанса, повторил бы определение жанра повести — ‘эпос’»⁵. А на вопрос, выбирает ли режиссер долг в борьбе между долгом и чувством, Бортко ответил: «Конечно, естественно, да. И хочу, чтобы все, посмотрев кино, наплевали на Новодворскую и Ковалева и пошли дружными рядами записываться в КПРФ»⁶.

Здесь было бы уместно вспомнить, что после выхода фильма на экраны Владимир Бортко вступил в коммунистическую партию России, а партбилет ему лично вручил Геннадий Зюганов. Вот, казалось бы, и нашлось объяснение успеху. Может быть действительно, стоило разделить зрителей по политическим взглядам, заранее зная, что через тот же Мурманск проходит «красный пояс»? Но мне не хотелось бы упрощать проблему рецепции историко-патриотического кино и сводить ее только к политическим реалиям современной России. Недаром в начале статьи я сослалась на собственное позитивное зрительское восприятие и сходное восприятие фильма другими искушенными зрителями, живущими не в России. Так что же является причиной успеха фильма *Тарас Бульба*?

Предположу, что современный человек ностальгирует по эпосу. С человеком такое время от времени случалось в разные исторические периоды. В наши дни, видимо, возникла очередная потребность широ-

⁴ Последнее высказывание зрителя позволяет задуматься об очень важной функции современных киноэкранизаций: привлекать внимание массового зрителя к литературному источнику.

⁵ <http://www.rian.ru/gogol_analysis/20090316/164987278.html>.

⁶ Интервью с сайта Коммунистической партии РФ: <http://kprf.ru/rus_soc/65269.html>.

кого зрителя в эпическом, которая частично удовлетворяется такими историческими фильмами российского и американского производства, как *Гладиатор*, *Троя*, *Александр Македонский*, *1612*, *Слуга государев*, *Александр*. *Невская битва*, *Тарас Бульба*. Из этого перечня костюмно-исторических фильмов *Тарас Бульба* в наибольшей степени удовлетворил потребность взыскательного эмоционального зрителя в эпосе, поскольку поставлен на качественном литературном материале, который и был задуман Гоголем как русский эпос — русская *Илиада*. Вместе с тем, и в самом фильме есть все, чтобы воспринимать его по форме и содержанию как эпос. Для того чтобы подтвердить выдвинутую гипотезу, обратимся к теории эпоса Алексея Николаевича Веселовского. Необходимо напомнить некоторые положения этой теории, изложенной им в *Исторической поэтике* (под редакцией Виктора Жирмунского 1940-го года издания):

Как известно, эпос складывался из песен полулирического, полуповествовательного и эпического характера, которые «были вызваны яркими событиями дня» — большими подвигами, большой любовью — *chanson de geste* древней поры. С течением времени песни группировались, как русские былины, обобщались, забывались исторические герои, появлялись вымышленные герои, происходила идеализация исторических событий. По убеждению Веселовского, в Западной Европе этот процесс сложения народных эпосов с сюжетами из народной истории мог происходить только в условиях роста народно-политического самосознания/осознания народом своей цельности (Веселовский, 1940, с. 56–59).

Спустя столетия, наступают, по словам Веселовского,

эпохи общественной усталости и обновляются сюжеты пасторали, когда человека тянет к непосредственной природе, к опрошению сюжетов пасторали, когда человека тянет к непосредственной природе, к опрошению — хотя бы в стиле барышни-крестьянки, к народной песне и народной старине: это эпохи повестей из крестьянского быта и археологических вкусов. Это очередное обновление сюжетов, по-видимому, не всегда является ответом на органические требования общественно-политического развития. Талантливый поэт может напасть на тот или другой мотив случайно, увлечь к подражанию [...] (Веселовский, 1940, с. 68–69).

Вместе с тем, ученый признает, что эпоха очередного обновления знакомых по эпосу мотивов может быть связана и с эволюцией общественных и личных идеалов: «Именно эволюция этих идеалов обуславливает ли повторение спросов на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?» (Веселовский, 1940, с.70).

В этой эволюции есть моменты перехода от старого к новому,

когда это «новое» требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения [...]. В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-то событием, анекдотом, возбуждившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглухнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания (Веселовский, 1940, с. 70).

То же самое происходит и в жизни литературы: «старые образы, отголоски образов, вдруг возникают, когда на них явится народно-поэтический спрос, требование времени» (Веселовский, 1940, с. 71). По мнению Веселовского этот «спрос» и это «забвение» объясняются явлением суггестивности — то есть «подсказыванием»:

Вымирают или забываются, по очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время нам ничего не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее [...]. (Веселовский, 1940, с. 70).

Александр Веселовский обращает особое внимание на то, что именно художник (поэт, а в нашем случае еще и режиссер) в наибольшей степени подвержен этой «атаке» суггестивными образами:

Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперципирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекающая нас на время в такое же единение с собою [...].

Когда же возникают эти моменты единения с художником? Ученый отвечает на этот вопрос так: «[...] моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза» (Веселовский, 1940, с. 72).

Остановимся подробнее на некоторых аспектах создания «эпоса» и его «воссоздания» в новом облике при новых условиях. Прежде всего, обращает на себя внимание дискретный характер эпоса: он создается из механически сращенных отдельных деяний исторических личностей. Он же распадается на эти деяния/подвиги лирического

и эпического характера, которые, в зависимости от степени своей суггестивности, подпитывают литературу и искусство в целом. Нам же в эпосе важна его сила «собирать рассеянные элементы»⁷ (Штейнталь), но при этом эти рассеянные элементы, составляя единое целое, могут не обнаруживать между собой причинно-следственной связи, вернее она есть, но она, как считал Александр Потебня (вслед за Гумбольдом), носит иррациональный характер (Потебня, 1976, с. 450).

Попробуем использовать эту историю генезиса эпоса, историю сменяемости периодов «забвения» и «спроса» на его отдельные элементы (образы, мотивы, сюжеты) к истории возникновения и развития кинематографа в России. Возникновение кинематографа в России сразу породило желание его объяснить в эстетических категориях. Виктор Шкловский в своей брошюре *Литература и кинематограф*, изданной в Берлине в 1923 году ставит кино следующий диагноз:

Кино — дитя прерывного мира. Человеческая мысль создала себе новый интуитивный мир по своему образу и подобию. [...] Кинематограф может иметь дело только с движением — знаком, движением смысловым. Не просто движение, а движение-поступок — вот сфера кино. [...]. Нет, пройдет век и человеческая мысль переплеснет через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир, как непрерывность. Тогда не будет кино (Шкловский, 1923, с. 24, 25, 26).

Развивая эту мысль, критик приходит к следующему выводу: «Материалом же кино, очевидно, является трюк. Сюжет в кинематографе нужен, как мотивировка трюка» (Шкловский, 1923, с. 33). Как мы видим, по версии Шкловского кино у своих истоков обнаруживает дискретный характер и, распадаясь на отдельные трюки, тем не менее, приводит к цельности восприятия. Как и эпос, кино, по мнению Виктора Шкловского, пренебрегает мотивировками. Под мотивировками он подразумевает «бытовое объяснение сюжетного построения» или «смысловое оправдание художественного построения»:

Мы видим фильму и почти не спрашиваем себя «как, каким образом». Обычная современная трюковая фильма состоит из ряда отдельных занимательных сцен, соединенных между собой только единством действующих лиц. Психологической мотивировки тоже не дается. [...] Сюжет фильма это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка, и удачные противопоставления (Шкловский, 1923, с. 50–51).

⁷ Цитирую по: А.А. Потебня: *Общие свойства эпоса. Об Одиссее*. В кн.: Того же: *Эстетика и поэтика*. Москва: Искусство 1976, с. 452.

И здесь Виктор Шкловский приводит в пример авантюрный роман с его

«задерживающими моментами» «со всякими потерями, потоплениями и необитаемыми островами и прочими трюками сродными с такими же приемами, хотя бы греческого, авантюрного романа» (Шкловский, 1923, с. 51).

Свое мнение критик подкрепляет авторитетом Александра Веселовского, цитируя его статью *Беллетристика у древних греков* («Вестник Европы», 1876 год, декабрь). Таким образом, круг замкнулся: рассказывая о кино, Шкловский, по сути, рисует нам суггестивный образ эпоса, вернее его модели, состоящей из «трюков». И не случайно у него появляется эта апелляция к работе Веселовского, не случайна его идея трансформации движения в поступок, в трюк с последующим сцеплением трюков в некий сюжет без каких-либо психологических мотивировок. Хотя Сергей Эйзенштейн и настаивал на том, что между трюком и «аттракционом» мало общего, я позволю себе поставить эти два слова в один синонимический ряд, поскольку Эйзенштейн пошел дальше Шкловского и увидел в трюковом театре/кино воздействующую функцию.

Статья Эйзенштейна *Монтаж аттракционов*, опубликованная в «ЛЕФ»-е в том же 1923 году, что и брошюра Шкловского *Литература и кинематограф*, позволяет нам развить идею суггестивности эпоса по отношению к кинематографу. Напомню, что задача аттракциона в театре, перенесенная впоследствии Эйзенштейном на кинематограф, преследовала цель «подвергать зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному». Эйзенштейн выдвинул новый прием:

свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов. Путь, совершенно высвобождающий театр из-под гнета, до сих пор решающей, неизбежной и единственно возможной «иллюзорной изобразительности» и «представляемости», через переход на монтаж «реальных деланностей», в тоже время допуская вплетание в монтаж целых «изобразительных кусков» и связно сюжетную интригу, но уже не как самодовлеющее и всеопределяющее, а как сознательно выбранный для данной целевой установки сильнодействующий аттракцион, поскольку не «раскрытие замысла драматурга», «правильное истолкование автора», «верное отображение эпохи» и т.п., а только аттракционы и система их являются единственной основой действительности спектакля (Эйзенштейн, 1923).

Таким образом, кинематограф в России у своих истоков рассматривался как монтаж сильнодействующих аттракционов/трюков, никак

не связанных с писательским замыслом, а осуществляющих исключительно функцию воздействия. В архиве Эйзенштейна сохранилась машинописная копия наброска статьи *Куда уходит «Броненосец «Потемкин»*». В этой статье режиссер очерчивает развитие своих воззрений на монтаж аттракционов, на композицию фильма, на психологию восприятия в кинематографе:

В «Потемкине» полный пересмотр аттракционов (хотя бы «Стачки») и положительный эффект (пафос), суровый призыв к активности получен через все отрицательные средства, — всеми приемами пассивного искусства: сомнения, слезы, сантимент, лирика, психологизм, материнское чувство и т.д. Эти элементы разодраны из гармонии традиционной сокомпоновки. Эти элементы «правого» расчленены и по левому собраны. В новой установке. Неужели вы думаете, что классические туманы — шедевр фотографии Тиссэ — это моя «соловьиная лирика»?! Ничего подобного, я люблюсь ими как остроотточенной бритвой, которая резанет на все 100% то место зрителя, которое в данный момент нужно (Цитирую по: Юренев, 1985, с.158)⁸.

Вернемся к *Исторической поэтике* Веселовского, который связывал процессы восприятия и воспроизведения суггестивных образов с «нормами личного символизма и импрессионизма», отдавая преимущество в этих процессах поэту. Расширим «понятие» поэт до пределов всякой личности творческой профессии. Любой кинорежиссер и теоретик кино особенно в 1920-е годы в эпоху ЛЕФ-а и ФЭКС-а отличался высокой степенью «символизма и импрессионизма». Очевидна и способность кинорежиссера «давать великое в малом», т.е. создавать кино как суггестивный образ древнего эпоса, который распадается на отдельные «трюки», «аттракционы» и снова собирается из них в порядке обеспечивающим, с точки зрения режиссера, максимальное воздействие на зрителя. Вот почему такими нелепыми выглядели после выхода на экраны фильма *Броненосец «Потемкин»* все обвинения режиссера в исторической неточности. Эйзенштейн считал эмоциональную убедительность более важной, чем «протокольное воспроизведение событий и мелочей». И это хорошо осознали в 1970–1980-е годы, т.е. в очеред-

⁸ Ростислав Юренев в своей книге *С. Эйзенштейн. 1898–1929*, не соглашаясь с точкой зрения историка кино Н. Лебедева, считавшего, что *Броненосец «Потемкин»* «был прямым отрицанием метода «монтажа аттракционов» (Лебедев, 1947, т. 1, с. 132), приводит следующий довод: «Эйзенштейн отказался от всего наносного, крикливого, нигилистического, что было в его ранних декларациях, но, продолжая настойчиво искать способы воздействия на зрителя, пришел к великолепной, новаторской композиции *Броненосца*, к его пафосу, к его эпическому величию» (Юренев, 1985, с.159). Последние слова в цитате выделены самим автором, что свидетельствует о значимости этого вывода, который также важен и для нашего понимания источников кинематографа.

ную эпоху «общественной усталости», когда возникла тенденция не только к возврату, но и упрощению суггестивных образов. Советский искусствовед Ростислав Николаевич Юренев (автор двухтомного издания об Эйзенштейне), защищая фильм Эйзенштейна от нападков «докапывающихся до исторических реалий критиков» 1940-х–1960-х годов (Дубровского и Ростовцева), настаивал на том, что

[...] спорить об исторической точности отдельных эпизодов или деталей фильма значит уходить от вопросов его художественной структуры — от его революционного пафоса, от его высокой поэтичности. Важны не точные детали, а то, что Эйзенштейн впервые дал обобщенный образ революции, основанный на верном, марксистском понимании ее движущих сил и ее исторического значения (Юренев 1985, с.151).

Эта цитата из главы, посвященной фильму *Броненосец «Потемкин»*, называется на первый взгляд очень по-советски пафосно — *Эпос революции*. Однако мы можем предположить, что именно 1920-е годы, не остывшие еще от революционных потрясений, были эпохой очередного обновления знакомых по эпосу мотивов, которые были связаны, в свою очередь, с обновлением общественных и личных идеалов. Это одна из тех эпох, которую подразумевал Веселовский, когда писал, что «эволюция этих идеалов» обуславливает обновленный спрос на суггестивные образы, сюжеты, мотивы и их отражение в литературе. Стоит к этому добавить, что и в кинематографе, по всей вероятности, тоже. Кинематограф у своих истоков воспроизвел суггестивный образ самого эпоса, так как давал новую жизнь и соединял воедино забытые образы и мотивы древних эпосов. Потебня считал, что от «сложного эпического целого требуется то же, что от простейшего поэтического образа: он должен давать великое в малом» (Потебня 1976, с. 450). Кинематограф также дает «великое в малом» — например, великое, эпическое можно увидеть в монтаже аттракционов.

Если принять во внимание тот факт, что события 1905 года на броненосце «Потемкине» для зрителей в 1925 году уже стали историей, то можно рассматривать фильм как один из первых образцов костюмного исторического фильма, который и на уровне формы и на уровне содержания был создан как суггестивный образ древнегреческого эпоса.

Вспомним, что мы разделили зрителей исторических фильмов от *Броненосца «Потемкина»* (1925) до *Тараса Бульбы* (2009) на две большие группы: «докапывающиеся до исторических реалий снобы», ищущие исторические соответствия, и «наивные, сочувствующие, эмоциональные», то есть те, кто воспринимают фильм как суггестивный образ эпоса, отвечающий образной идеализации

и требованиям времени. И Сергея Эйзенштейна, и Владимира Бортко критики и зрители упрекали и упрекают в том, что многие детали и подробности не соответствуют исторической истине. Такие зрители не рассматривают историческое кино в целом как образ эпоса. Они выковыривают детали, сцены из фильма, как изюм из булки. Возможно, они тоже жаждут эпоса, но имеют о нем искаженную память, как, например, этот зритель *Тараса Бульбы*:

Хотелось спросить: «А где, собственно, действие-то??? Где бои?? Где размах?? Где ощущение эпичности, где раскрытие трагедии, где ощущение ужасов войны?» Как то буднично, между делом, Тарас убил Андрия. А ведь это важнейшая сцена фильма. Почти кульминация. Я думал к этой сцене нужно подвести сюжет.

Зритель не понимает, что там, где будет «подведен сюжет» уже не будет эпоса. Вместе с тем, зрители и критики, признавшие картину *Тарас Бульба*, обращают внимание на близость картины к эпосу. И это вполне объяснимо, так как фильм *Тарас Бульба* и по литературному материалу и по кинематографической форме в наибольшей степени соответствует представлению зрителей об эпосе. Более того, можно отметить и такую особенность восприятия фильма: искушенный и эмоциональный зритель чувствует, что *Тарас Бульба* больше чем фильм:

У данного «фильма» есть чётко поставленная задача. И этот «фильм» свою задачу выполнил. Обсуждать его смысла нет, ибо изначально он создавался не как «фильм», а как нечто другое. Если кто ещё не видел — смотреть не советую. Не из-за того, что якобы «фильм-говно». Из-за того, что не фильм это. Не смотрите. Не захламляйте своё подсознание ненужными и вредными для вас кодами.

Эта реакция свидетельствует о том, что искушенный зритель почувствовал, что с помощью фильма происходит «оформление зрителя в желаемой направленности», но ведь это именно та задача, которую ставил перед режиссером Эйзенштейн (Эйзенштейн, 1923). Однако таких зрителей, не желающих, чтобы их «оформляли» — единицы. Большинство же российских зрителей, в условиях очередного осознания национально-политической целостности, с радостью улавливают послание авторов фильма, и выражают свой восторг после просмотра *Тараса Бульбы* словами, которые только подтверждают некоторые мои предположения:

Это вам не Бондарчук какой-нибудь! Хороший эпос получился, остальное детали.

Литература

- А.Н. Веселовский: *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература 1940.
- Н. Лебедев: *Очерк истории кино СССР*. Т. 1. Москва: Искусство 1947.
- А.А. Потебня: *Эстетика и поэтика*. Москва: Искусство 1976.
- В. Шкловский: *Литература и кинематограф*. № 51. Берлин: Русское универсальное издательство 1923.
- С. Эйзенштейн: *Монтаж аттракционов* (1923). Доступен: <<http://kinoru.ucoz.ru/publ/14-1-0-15>>.
- Р. Юрнев: *Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. 1898–1929*. Ч. 1. Москва: Искусство 1985.

Daria Nevska

TARAS BULBA: LONGING FOR EPOS
(ON THE PROBLEM OF THE RECEPTION OF “PERIOD HISTORICAL MOVIE”)

Summary

In 1923 “the future of the period historical movie”, according to Victor Shklovsky, was doubtful. However, 87 years have passed and the “wealth of costumes and modes” appeared to be inexhaustible. “Historical movie” keeps living and rising customary interest of audience. The point is: what is it an unprofessional cinemagoer wants to see in historical movies and are his expectations satisfied by every new historical block-buster? Having analyzed the reviews on Vladimir Bortko’s film *Taras Bulba* placed on several internet-forums I have concluded the following: unprofessional audience needs exactly that sort of films, as they provide it with such version of historical events that is complimentary to a certain archetypical notion of epos, epical narration. I dare to presume that it is longing for epos that makes people see “historical movie”. The history of the world literature proves that this longing is indicative of the periods when a nation seeks for unity and a new national idea.

Daria Newska

TARAS BULBA — TĘSKNOTA ZA EPOSEM
(Z ZAGADNIEŃ RECEPCJI „KOSTIUMOWEGO FILMU HISTORYCZNEGO”)

Streszczenie

W roku 1923 Wiktor Szklowski wyraził wątpliwość „co do przyszłości kostiumowego filmu historycznego”. Po 87 latach okazało się, że „bogactwo kostiumów i sposobów życia” jest niewyczerpane. Obraz historyczny istnieje nadal i wywołuje niesłabnące zainteresowanie. Pytanie tylko, co konkretnie chce dostrzec nieprofesjonalny widz w kinie historycznym i czy jego oczekiwania są zaspokojone za każdym razem, ilekroć na ekranach kin pojawia się kolejny *blockbuster*. Przeanalizowawszy reakcje widzów na film Władimira Bojko *Taras Bulba*, autorka dochodzi do wniosku, że nieprofesjonalny widz oczekuje takiego kina, w którym wyobrażenie o przekazywanych wydarzeniach odpowiada archetypicznym wyobrażeniom o eposie i epickości. Tego rodzaju „tęsknota do eposu” pojawia się w okresach scalania się poczucia narodowego i kształtowania się nowej idei narodowej.