



Образ дома в кино

О.К. Рейзен

доктор искусствоведения, профессор

В статье на материале мирового кинематографа рассмотрены популярные варианты обращения режиссеров к образу дома. Разные жанры, стилистики, направления, национальные особенности и требования времени диктуют калейдоскоп всевозможных, часто диаметрально противоположных трактовок. В то же время специфика киноязыка и литературные традиции зачастую определяют некоторые общие компоненты, представляющие бытование образа дома на экране.

АННОТАЦИЯ | УДК 791.43.01:159.9

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

компаративистика, образ дома, плот, баржа, метрополис, убежище, опасность, страх, постмодернизм, сюрреализм, экспрессионизм, границы, пространство, стихия

Дом, милый дом...

Редкий автор, взявшись за перо, будь то прозаик, драматург или поэт, обходил своим вниманием образ дома. Обитатели. Мой дом — моя крепость, — утверждают англичане, имея в виду не только архитектурное понятие, но и то, что дом является отражением внутреннего мира его жильца; фасад его открыт для обозрения, а что скрывается внутри — посторонним знать не обязательно. Пословицы и поговорки зачастую раскрывают суть понятия подробней иных пространственных исследований...

Вполне естественно закрытость дома противоречит исповедальной потребности творческого индивида, поэтому многие авторы и начинают свою деятельность с рассказа о заповедном: детстве, воспоминаниях, неизбежно приводящих в особняк, имение, усадьбу, избу. За ними след в след по тропинкам и лестницам, открывая двери на чердаки и в спальни, шествуют литературоведы и искусствоведы. «Есть смысл взять дом в качестве *инструмента анализа* человеческой души...»¹. Г. Башляр в «Поэтике пространства», погружаясь в поэтическую реальность, созданную поэтами разных стран и народов (Бодлер, Рильке, Милош, Торо и т.д.), рассматривает различные элементы дома, от подвала до чердака, в первую очередь с точки зрения их функции убежища. В известной степени «Поэтика пространства» не только и

¹ Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. — М. РОССПЭН. 2004. С. 24.

даже не столько научный труд, и даже не анализ творчества ряда поэтов с точки зрения их отношения к домашнему очагу, сколько автопортрет самого Башляра, романтика и утописта, последовательно игнорирующего любые негативные проявления понятия «дом». «Прежде всего мы ставим проблему поэтики дома, как и надлежит в исследовании, посвященном образам внутреннего пространства... Как никому не ведомые, исчезнувшие комнаты становятся обителью незабываемого прошлого. Где и как обретает самые благоприятные условия покой? Отчего в наших сокровенных грезах хрупкие укрытия, случайные убежища порой наполняются определенными ценностями, лишенными какого-либо объективного основания? Образ дома поистине дает принцип психологической интеграции, позволяя описательной психологии, психоанализу, феноменологии объединиться в научный корпус, который мы именуем топоанализом. Рассматриваемый в различных теоретических планах, образ дома, кажется, представляет топографию нашей глубинной сущности»². Многообразные дома и их прообразы: раковины и гнезда, углы, сундуки, шкафы и даже лестницы и коридоры предстают в интерпретации Башляра уютными спасительными закоулками, в которые можно и стоит забиться, чтобы сохранить собственную целостность, уцелеть, спастись и т.д.

² Башляр Г.
Избранное: поэтика пространства. — М.
РОССПЭН. 2004.
С. 23.

Иную картину предлагает русское литературоведение. В недрах сказочного сюжета, анализируемого В. Проппом, можно разглядеть двуединую русскую традицию дома, от терема до избушки на курьих ножках. Первый подразумевает основательность и надежность, вторая мобильность и непредсказуемость (она ведь не только может повернуться к одному передом, другому — задом, но и вообще перемещаться в пространстве, на то и ноги, хоть и куриные). Первый стоит за забором или в чистом поле, вторая прячется в лесу и не каждому может открыться. В первом живет красна девица, во второй — Баба Яга. И т.д. В поэзии А.С. Пушкина для Ю.М. Лотмана дом предстает идейным фокусом культурной традиции, истории, гуманности; в прозе Н.В. Гоголя он видит противопоставление дома и антидома, публичного, сумасшедшего, канцелярии; а Ф.М. Достоевский, — по Лотману же — продолжая и развивая гоголевскую традицию, реализует мифологический архетип антидома в образах подполья, комнаты-гроба.

Западная литература тоже предоставляет не один пример негативного восприятия дома: викторианский роман («Холодный дом», «Лавка древностей» Ч. Диккенса), роман готический («Гостиница Джамайка» Д. Дю Морье, «Поворот винта»

Г. Джеймса) и даже — натуралистический, «Дамское счастье» Э. Золя, например. Однако опасность домов, лавок и магазинов в этих произведениях несет в себе скорее сюжетно-социальный, нежели философский смысл, как в литературе русской. XX век объединил обе эти традиции, и его ровестник, кинематограф, быть может, как никакой другой вид искусства, отодвинул привычную функцию дома-убежища на второй план. Прекраснодушное — и прекрасно выраженное — видение Башляра, хотя и предстает отдельными примерами в той или иной стране, в тех или иных фильмах, в те или иные исторические периоды, но все чаще домашние пространства в кинематографических версиях все менее поэтичны.

Сгусток катаклизмов, революции, бунты, войны — все характерные знамения XX столетия вкупе с требованиями кинематографической пластики (причем, тут трудно определить приоритет яйца и курицы) высветили совсем иные грани образа дома. В 1922 году в «Женщине ниоткуда» Л. Делюк еще отдает дань памяти, хранимой помещениями. Но память эта разрушительна для новых обитателей: флэшбеки, крупные планы деталей, наплывы — все то, что сопровождает прибывшую неизвестно откуда женщину в ее проходах по дому, где она некогда жила, служат как освоению новых кинематографических приемов, так и созданию атмосферы опасности, окутывающую незнакомку и привнесенную ею в мирный особняк. В дальнейшем кинематографические экзерсисы все дальше удаляются от хрупких убежищ — средоточия грез (так, по Башляру), подчеркивая непрочность закрытого помещения или сосредоточенную в нем угрозу.

Вот как реагирует на понятие дома жанр триллера, например. В ранних работах Альфред Хичкок привычно стягивал клаустрофобичность павильонного пространства, сгущая — совсем как это делали экспрессионисты — свет и тени, покрывая мраком углы, высвечивает лица героев — преследуемых или гонящихся за кем-то в центре кадра, и такое искусно осовремененное каше заставляло содрогаться от простых звуков и движений. В «Веревке» он и вовсе в течение часа не позволил зрителю ни разу покинуть гостиную, где в сундуке, превращенном в накрытый для гостей стол, спрятан труп. Сама гостиная предстает в фильме привычно обжитым уютным мирком, наполненным мягкими диванами, викторианскими светильниками, антикварной мебелью и книгами, — всем тем, чем славна старая Англия и что так резко контрастирует со зловещим смыслом происходящего. Уют, традиции, дом уже не служат защите. В доме поселилось зло.

Если, вслед за Башляр, рассматривать дом как инструмент анализа человеческой души, приходится признать, что душа эта претерпела значительные изменения. В ней поселился страх. Дом, пусть и собственный, — опасное враждебное место, где в каждом углу прячется по привидению, а под каждой кроватью или подушкой может оказаться пришелец, в лучшем случае — симпатичный Е.Т. («Внеземной»). Не случайно среда обитания средне-статистического американца, хотя и обставлена по-прежнему в точном соответствии с описаниями Ильфа и Петрова в «Одноэтажной Америке»: аккуратные чистенькие кухонки, подобранная по журналам мебелировка представляют собой уже не «мою крепость», но легко преодолимое пространство. Двери хрупки, стеклянные окна во всю стену открывают для всеобщего обозрения семейный мирок. Если это отдельно стоящий дом, то ему не составит труда оказаться в открытом пространстве, — в чистом поле, в прямом и переносном смысле. Он не защищен забором, в лучшем случае — низким палисадником. Дверь прозрачна и будто едва держится на петлях, а запор, кажется, поддастся обыкновенной шпильке. Если в кадре городская квартира, то открытые оконные пространства, чуть ли не во всю стену, только подчеркивают уязвимость американского жилища. Сюда легко проникнуть маньякам и грабителям всех мастей. Они и проникают. Оснащенный мудреной сигнализацией, дом не способен больше защитить жильцов от вторжения, будь то злая воля безумного полицейского («Незаконное вторжение», 1982, реж. Д.Каплан) или хитроумный замысел обманутого мужа-злодея, задумавшего совместить месть с получением наследства («Идеальное убийство», 1998, реж. Э. Дэйвис). В большинстве американских картин теорема «дом = опасности» превращается в аксиому.

Разумеется, в стране «самих себя делающих» героев по-прежнему нет недостатка в персонажах, старающихся защитить свой дом от вторжения. Однако приключения маленького мальчика, из серии в серию забываемого родителями («Один дома») и демонстрирующего чудеса ловкости и смекалки в попытках противостоять грабителям, равно как и метаморфоза превращения интеллигента в животное перед лицом насилия («Соломенные псы») продиктованы жанровыми параметрами картин, отчего условность центральных героев уводит их, ох, как далеко от реальности.

Этапам развития мирового кинематографа вторит «архитектурная» история освоения внутреннего пространства помещений. Она сопоставима с бригадным методом, ибо каждое направление, тематика, а то и отдельный мастер вносили свой вклад.

Немецкий экспрессионизм — рисованное пространство с искаженными пропорциями, игрой света и тени, причудливо наклоненными домами, улицами, по которым «мешает» передвигаться закон гравитации, — мир странный, забкий, уклончивый, неспокойный. Потолки, освоенные О. Уэлсом в «Гражданине Кейне», чтобы еще больше подчеркнуть масштаб фигуры заглавного героя, вокруг которого сосредоточено все действие фильма и который выламывается из любого замкнутого пространства. Лестницы, введенные в кинематографический обиход У. Уайлером, а вместе с ними и вертикаль, указывающая, кто в доме хозяин, в «Лисичках», например.

Немилый дом

«Выявить в любом жилище, будь то даже замок, начальный принцип раковины — вот первая задача феноменолога», — призывает Башляр. Что может быть естественнее, чем желание вернуться в гнездо, раковину, утробу, к теплу безопасности. Увы. Привычный сказочный закон, согласно которому расставание с домом вынуждено, стремление вернуться — норма, тоже претерпевает существенные изменения. Дом становится ловушкой, из которой нет выхода, зеркальным отражением тотального лабиринта человеческой души.

Иногда у этой западни вполне логичные социополитические резоны. Она несет в себе простые и четкие координаты времени, места и причин описываемых событий. Привычный и даже навязчивый лейтмотив дома-тюрьмы, каждый обитатель которого предстает олицетворением того или иного понятия, преследует испанский кинематограф. Облаченный в военную или полицейскую форму, отец-диктатор не дает дышать детям («Гнездо», «Дух улья», «Выкорми воронов»), мать-чудовище пестует целую банду террористов («Черная стая»), другая неподвижная гигантская мать, олицетворение застоя франкистской власти, порождает военщину, клерикализм и просто глупость — таковы ее сыновья («Маме исполняется сто лет»). Но даже в герметично политизированный испанский кинематограф проникают иные образы. Лента Аменабара «Другие» представляет анамнез запутанного подсознания героини, утратившей ориентиры и неспособной провести границу между явью и воображением. А фильм Бунюэля «Ангел истребитель» и вовсе воссоздает на экране сновидческий катаклизм, ввергающий спящего в состояние паралича; именно это и происходит с гостями, когда они не могут выйти из комнаты после званого ужина. Наяву, но — без объяснения причин.

Оппозиция пребывания в доме и ухода из него исторически носит гендерный характер: мужчины отправлялись на охоту, работу, в крестовые походы или просто на поиски приключений, женщины — сохраняли домашний очаг. Вторая мировая война внесла существенные коррективы в эту иерархию, слабый пол не только принимал участие в военных действиях, но и заместил на освободившихся рабочих местах ушедших воевать мужей. На американском экране такое смещение ролей отозвалось как обретением женщинами мужских профессий, так и мужских имен, в 40-годы они стали зваться Сэм, Билл, Дон и т.д. Домашний очаг утратил былую ценность. И хотя некоторые штаты вплоть до 70-х годов пытались бороться с откровенным проявлением феминизма (в школах под запретом оказалась и книга, и экранизация «Волшебника из страны Оз», поскольку ее героиня, девочка Элли, покидает родной дом — между прочим, не по своей воле, ее уносит ураган вместе с этим самым домиком, но для пуританского сознания приключения Элли все равно оставались сомнительными), остановить процесс было уже невозможно. И вот уже лента «Война в семействе Роз», начавшаяся вопреки всем законам кинематографа со счастливой свадьбы, показывает распад брака, семьи и настоящую войну за дом, не менее безжалостную, чем война Алой и Белой роз.

«Образы дома и дороги являются базовыми, фундаментальными для многих человеческих культур. Обретение, построение и утрата, потеря собственного дома, уход из родного дома и возвращение домой, дом неподвижный, как бы въехавший в дорогое место, и дом кочевой, передвижной, дом в дороге — вот наиболее известные архетипические оппозиции, порождающие устойчивое и расширяющееся пространство все новых смыслов, символов, мифов и образов», — пишет Д. Замятин, подробно анализируя понятия дома и дороги в фильме А. Тарковского «Зеркало». В этом точном и тонком анализе темы утраты дома и его вечных поисков, одной из центральных тем творчества художника, не упомянут столь важный для взгляда на образ дома лейтмотив блудного сына. И это не случайно. Замятин избегает конкретных реминисценций, наблюдая за тем, как Тарковский вводит в пространство дома внешнюю стихию: огонь (пожар), воздух (левитация), вода (дождь), обращаясь таким образом к философским, мировоззренческим ориентирам автора и, следуя за Башлярмом, вступает в пространство человеческой души.

Однако есть примеры в кинематографе, когда стихии оказываются в иных взаимоотношениях с образом дома. И дело не только в обстоятельствах, подсказанных жанром фильма ката-

строф, когда дом может сгореть («Ад в поднебесье»), взлететь на воздух («Башня»), уйти под землю («Землетрясение»). Дело в том, что стихия, становясь фундаментом дома, высвечивает исторические и национальные особенности мировоззрения его обитателей. Казалось бы, что может сравниться с уязвимостью и непрочностью водного пространства. Но именно баржи, на которых поселили своих героев Ж. Эпштейн в «Прекрасной Нивернезке» и Ж. Виго в «Аталанте», становятся знаками заповедного счастья. Здесь многое проясняет дата выпуска фильмов — 1923 и 1934 годы соответственно — и страна, в которой они были сняты, Франция: импрессионистическая традиция романтизации воды и воздуха, безмятежность и беззаботность, овеявшая период между двумя войнами... Герои фильмов счастливы, несмотря на трудности быта, шаткого, непрочного, подвижного, исполненного ежедневной рутины. Их плавучий мир залит солнцем, оно проникает сквозь щели палубы, рассекает утлые комнатки-каюты, отражается от водной глади, причудливо украшая и лица персонажей и примитивную утварь, ведра, швабры, даже тряпки под воздействием света обретают магию и символику уюта. Антитезой этого счастливого мира предстает сумрачный, окутанный туманом город, в котором все вроде бы прочно, нормально и дома твердо стоят на земле, однако, счастьем тут места нет. Как нет и места любви.

Совсем иной дом-на-воде предстает в картине «Нож в воде», даром что снята она уже в 1962 году режиссером Р. Полански. Крошечное пространство яхты, которое должно бы предстать заповедным уголком счастья для ее владельцев, превращается в опасное поле социального сражения между обеспеченными хозяевами и деклассированным элементом, бог весть зачем приглашенным ими в свой уютных мир. Клаустрофобия, страх, внутренние конфликты персонажей, все то, что впоследствии Полански перенесет в «Отвращение», «Ребенка Розмари», «Жильца», поселилось уже в этом первом его полнометражном фильме, служа точным отражением атмосферы внутренней и внешней несвободы, царившей на его родине Польше. Что до механизма чужака, взрывающего привычные домашние устои, то этот характерный литературный прием мировой кинематограф адаптирует для самых разных жанров, не случайно же Ханеке в «Запрещенных играх» прерывает кровавую бойню, устроенную двумя аккуратными пришельцами в загородной вилле, классическим стоп-кадром, отматывает события назад, чтобы проиграть все события вновь, подтверждая цикличность происходящего на экране и в жизни.

Жестокая садомазохистская реальность, в одночасье вытес-

нившая из кадра призрачную красоту туристической обители озера, «застроенного» домиками-плотами в «Острове» Кима Ки Дука, демонстрирует исследование уже восточной души, под воздействием западной цивилизации вышедшей из состояния привычного созерцательного покоя и оказавшейся в растерянности перед вопросами жизни и смерти, веками трактовавшимися с иных, буддистских традиций.

До сих пор речь шла о патриархальном доме, принадлежащем одной семье. Однако городская традиция XX века предполагает иной принцип сосуществования. Аренднованное ли, собственное ли, но это — жилище в многоквартирном доме. Муравейнике. Если в основе жизни дома собственного оказывается семья, то дом многоквартирный предполагает одиночество среди себе подобных. В отличие от муравьев. Кто только ни селился в таких домах — рабочие и опустившиеся писатели, брошенные жены и наркоманы, частные детективы и школьные учительницы. Их глазами видят авторы окружающий мир. Уже в недрах немецкого экспрессионизма зарождается мотив жизни на виду (в «Последнем человеке» трагедия героя, утратившего социальный рабочий статус, подчеркнута его страхом утратить этот статус в глазах соседей); мотив иерархического строения общественной жизни (в «Метрополисе» благополучие элиты в небоскребах обеспечивает конвейерный труд рабочих, обитающих в подземелье). «Жилец» Полански трансформирует ряд этих тем в надломленное сюрреализмом сознание одного героя, поселившегося в странном доме, среди странных соседей, в комнате, толкающей жильцов на самоубийство. Мастерски стирая грань между реальностью и воображением, Полански демонстрирует искаженный мир, заселенный монстрами, и проецирует его в воображение зрителя.

Поляк Полански снял «Жильца» в 1976 году, в Париже. В 1991, спустя 15 лет, два французских режиссера, Марк Каро и Жан Пьер Жене, отвечают ему с экрана, как это и положено в рамках постмодернизма, доводя свой ответ до абсурда. Дом в «Деликатесах» — все что угодно, но не дом. В нем присутствуют все привычные составляющие: стены, пол, потолок, лестницы, комнаты, да к тому же меблированные. В антиутопии Каро и Жене дом, построенный ими на экране, — последний сохранившийся после некой оставшейся за кадром катастрофы, целый дом. Ноев ковчег. Пространство его не прочно, того и гляди развалится на глазах зрителя. Оно и разваливается — в финале. Живут в нем монстры, питающиеся человечиною, а человечина эта представляется новыми постояльцами — старых по правилам есть не положено, только уж если они слишком зажились на этом свете. В

этом оплоте привычного убежища сохранились лишь сомнительные человеческие ценности. Здесь все и всё — на продажу: можно торговать собственным телом в прямом и переносном смысле. Один из жильцов ради пропитания продает кусок собственной ноги, а его соседка удовлетворяет аппетит владельца дома — в постели. Этим последним домом во Вселенной режиссеры, как будто, ставят точку во многих традициях мирового кино, французского, в частности. Стихия воды, породившая «Прекрасную нивернезку» и «Аталанту», оборачивается потоком, сносящим и уайльдовскую лестницу, и уэллсовскую крышу, и социальную иерархию, выстроенную Лангом в «Метрополисе».

Жене и Каро даже «оркеструют» происходящие события, причем не только звуками, но и — монтажно. Приоритет изобразительного и звукового ряда в данном случае неопределим. Здесь солирует виолончель — реальное исполнение дочери хозяина зловещего апокалиптического дома каннибалов, ей вторит кровать, пружины которой под тяжестью хозяина и его любовницы издают звуки, близкие к губной гармошке, пила-скрипка (виртуозное исполнение фокусника-жильца, намеченного в очередные гастрономические жертвы, и какому еще инструменту, как не пиле-скрипке, по силам так отобразить печаль), выбивание ковра на лестничной клетке заменяет ударные. Движения актеров синхронны предполагаемым и реальным инструментам, звучание — подтверждается музыкальной композицией. Эпизод этот — вставной номер, клип. И одновременно — дань уже иной традиции, телевизионной. Антология всевозможных направлений и течений в «Деликатесах» предстает в полном объеме.

Как бы ни стремились Каро и Жене изобразить на экране апокалипсис мировой, а, возможно, и кинематографический, им это не удалось. Если история не терпит сослагательного наклонения, то искусство — точек. И каждое новое произведение лишь порождает многоточие, за которым — очередное исследование души его автора. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Мифологии. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 2000.
2. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. — М.: РОССПЭН, 2004.
3. Чеснов Я.В. Лекции по исторической этнологии. — М.: «Гардарика», 1998.
4. Флоренский П. Анализ пространственности и временности в художественно-изобразительных произведениях. — Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М.: «Мысль», 2000.
5. Hedges I. *Breaking the Frame. Film Language and the Experience of Limits*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.