

ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 070(091)

**СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ А.С. ПУШКИНА
КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ***Д.В. Туманов***Аннотация**

В статье исследуется визуализация публицистического образа А.С. Пушкина в драматургии и кинематографе XX века. Автор показывает, как воплощение «личного мифа» в наглядно-зримых образах становится каналом формирования новых ценностей в массовом сознании. Через анализ экранных и сценических воплощений образа А.С. Пушкина прослеживаются пути и формы достижения публицистичности аудиовизуальной идеологемы.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, пушкиниана, эволюция образа, советская драматургия, искусство кино.

Роль, которую играет коммуникация, выстроенная посредством визуальных образов, в современной пушкиниане, заслуживает разностороннего анализа. Образы воздействуют не только на сознание, но и на подсознание, позволяя реализовывать манипуляционные приемы при формировании общественного сознания. Раскрывая методику воздействия на психику человека, Г. Шиллер пишет: «Для достижения успеха манипуляция должна оставаться незаметной. Успех манипуляции гарантирован, когда манипулируемый верит, что все происходящее естественно и неизбежно, и сам факт манипуляции не отражен в памяти субъекта» [1, с. 27].

Последствием технологической революции для искусства стала радикальная смена эстетической парадигмы: не наслаждение аутентичным мастерским воплощением отражения реальности (*memesis*), но захват сознания в плен репрезентацией субъективных интерпретаций «личного мифа» как событий реальности. В то время как для визуальной культуры в целом таковым последствием явилось изменение функции изображения: превращение его из источника визуальной информации и эстетического наслаждения по преимуществу в функциональный элемент индустриального производства и одновременно объект потребительского рынка. Зрительское восприятие, соответственно, также подверглось радикальной трансформации: зритель превратился в единицу массовой аудитории кино, а затем и телевидения, вовлеченную в процесс создания коллективного «личного мифа».

Процесс формирования языка коммуникации современной визуальной культуры во многом обусловлен технологиями, используемыми для создания, воспроизводства и распространения изображений. «Личный миф» как индивидуально-мифологическая картина мира стал воплощаться в наглядно-зримых образах. М.М. Бахтин считал, что переживание, чтобы «эстетически уплотниться», должно быть очищено от «нерастворимых смысловых примесей», от всего того, что «осмысливает переживание не в ценностном контексте определенной личности и завершенной жизни, а в объективном и всегда заданном контексте мира и культуры». Другими словами, из переживания должна быть «выброшена» его свободная открытость будущему и укорененность в реальном мире. А все трансцендентные ему моменты (отдельные от него, как та же цель или смысл) должны быть «имманентизованы переживанию», «собраны в принципиально конечную и законченную душу, стянуты и замкнуты в ней». Только такую душу можно поместить в данный наличный мир художественного произведения, только такая «концентрированная душа» становится эстетически значимым героем, – утверждал М.М. Бахтин [2, с. 138]. Такой «концентрированной душой» русской культуры в визуальном воплощении становится А.С. Пушкин.

Уже к 30-м годам XX века в стране утвердилось мнение, что существование радио как самостоятельного специфического средства информации и пропаганды нецелесообразно, а закрепление редакции радио как структурной части редакционных коллективов печатных изданий ставило под сомнение необходимость развития и так находившихся в зачаточном состоянии сугубо радиальных методов воздействия на аудиторию. Начинаются многочисленные воплощения образа поэта на экране. Знаменитая фраза В.И. Ленина «из всех искусств для нас важнейшим является кино» [3, с. 579] долго определяла ведущее положение кино в идеологической иерархии искусств. Магия экрана рождает новую мифологию, с помощью которой происходит утверждение моделей человеческого поведения в культуре, помещение индивидуального бытия в новую систему социальных и культурных координат. Экранная культура рождает мифы в широком и в узком понимании этого слова; она не только искажает реальность в угоду тем или иным социальным и культурным запросам, но и порождает мифы социальной причастности, деформирующие представление о себе массового зрителя.

Если дореволюционные документалисты к празднованию пушкинских юбилеев проявили полное равнодушие, то в советский период, с 1924 года, пушкинская тема перманентно находит отражение в документальной хронике. Тогда был снят первый документальный фильм о поэте «Столетняя годовщина со дня ссылки Пушкина в село Михайловское». Юбилейные события освещаются кинодокументалистами и в 1927 г., и в 1937 г., и в 1949 г.

Что же касается художественной интерпретации жизни и творчества Пушкина, то немой кинематограф с первых дней своего существования в России обращается к произведениям классики. Режиссеры Василий Гончаров, Петр Чардынин и Яков Протазанов выпускают в массовый прокат ленты-иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Домик в Коломне», «Цыганы», «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Песнь о вещем Олеге», «Под вечер осенью ненастной», «Черная шаль» и др.

Образ самого поэта на экране появляется уже на третий год существования данного вида искусств. В 1910 г. на московском отделении французской кинокомпании Gaumont снимается фильм «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» – пятиминутная художественная картина режиссера В. Гончарова. Ее сюжет представляет собой последовательность киноиллюстраций к отдельным моментам жизни поэта, пронизанных генеральной мыслью о том, что тот пал жертвой собственной необоснованной ревности, что дуэли были вообще знамением времени, а роковой исход поединка просто случаен.

А.С. Пушкин как верный сторонник монархизма появляется на экране и среди исторических персонажей игрового фильма 1913 г. «300-летие царствующего Дома Романовых».

Такая версия, с точки зрения большевиков, была идеологически не верна. И хотя фильм «Жизнь и смерть А.С. Пушкина» был выпущен в повторный прокат в 1923 г., уже через четыре года, в 1927 г., к 90-летию со дня смерти А.С. Пушкина на экранах была дана новая интерпретация жизни и смерти поэта. «Поэт и царь» – не только первая советская картина о Пушкине, но и первая советская историко-биографическая кинопостановка вообще.

Авторам фильма В. Гардину и Е. Червякову предстояло порвать с традициями буржуазного биографического фильма, насытив сценарий социальными мотивировками, подчеркивая глубокий конфликт, существующий между Пушкиным и царским режимом. Главной в картине стала гражданская, тираноборческая линия в судьбе великого национального поэта. Роль Пушкина в постановке была подчинена единой задаче – передать гнев поэта, его ненависть к царю. Картина, по замыслу ее создателей, должна была служить своеобразным обвинительным актом, пусть даже вопреки всем известным на тот момент историческим свидетельствам.

Несмотря на то что фильм вызвал немало нареканий со стороны критиков за мотивы придворного адюльтера в сценах (откровенно грубая интрига оболъщения Н. Пушкиной царем), отсутствие вкуса и элементарного такта (А.С. Пушкин, осыпaeмый розами на великосветских праздниках) и стремление сравняться в постановочном блеске с монументальными американскими и германскими кинофильмами, он «привлекал зрителя своей темой» и «был одной из наиболее посещаемых картин тех лет» [4, с. 434].

К столетию со дня смерти поэта на экраны выходят сразу две картины, где действует А.С. Пушкин – «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум».

Первый фильм снят в 1937 г. по сценарию известного пушкиниста А. Слонимского начинающим режиссером А. Народицким, которого консультировал Е. Червяков. Здесь поэт снова был поставлен в положение противника существующего монархического строя: его вольнолюбивые убеждения формируются при столкновении с фактами помещичьего произвола (продажа как вещи крепостной актрисы Натальи), распространением в России солдатчины и аракчевских порядков (судьба лицейского сторожа Фомы).

На Всемирной выставке 1937 г. в Париже фильм «Юность поэта» был удостоен золотой медали. Там сочли, что режиссеру удалось исторически точно воссоздать эпоху и передать атмосферу Царскосельского лица.

В другой кинокартине – «Путешествие в Арзрум», поставленной режиссером М. Левиным в 1936 г. по одноименному произведению А.С. Пушкина, была показана попытка поэта бежать из России в Турцию, вымышленная авторами сценария М. Блейманом и И. Зильберштейном для того, чтобы ярче показать непримиримую враждебность А.С. Пушкина николаевскому режиму самовластья.

По сценарию поэт знакомится в Тифлисе со стихами и песнями великого грузинского поэта Шота Руставели, видит останки дипломата и драматурга А.С. Грибоедова, убитого в Тегеране, тайно встречается с разжалованными офицерами-декабристами, читает в салонах грузинской знати и военном лагере вольнолюбивые стихи и начинает писать свое выдающееся произведение «Борис Годунов». Естественно, что тайные агенты полиции ни на минуту не спускают глаз с поэта.

В главной роли здесь снялся один из лучших исполнителей произведений А.С. Пушкина Дмитрий Журавлев. Актер театра имени Е. Вахтангова, он с 1928 г. читает со сцены поэзию А.С. Пушкина, А.А. Блока, В.В. Маяковского, рассказы И.Э. Бабея, М.М. Зощенко, а затем полностью отдается работе художественного чтения. Уже первую его афишную программу составляли произведения А.С. Пушкина. Но об этом фильме он почему-то вспоминать не любил.

Следующий раз А.С. Пушкин будет выведен на экран только после войны. В 1946 г. на экраны страны вышел фильм режиссера Л. Арнштама «Глинка». В этом фильме композитор находит поддержку своего новаторского творчества у представителей прогрессивной интеллигенции, во главе которой стоит А.С. Пушкин.

Первая встреча А.С. Пушкина и М.И. Глинки в этом фильме происходит на балу, где поэт одновременно ухаживает за Анной Керн и защищает поэму «Руслан и Людмила» от хулителей народных начал в искусстве. Услышав импровизацию на народные темы в исполнении М.И. Глинки, поэт, позабыв о своей возлюбленной, выбегает в бальную залу, переполненную народом, подходит к композитору, сидящему за фортепьяно, и целует его в затылок.

Воодушевление, испытанное поэтом и композитором при первой встрече, инспирирует дальнейшее развитие их взаимоотношений. Их разлучают ссылка Пушкина и отъезд Глинки на учебу в Италию. Связующим звеном между ними остается Анна Керн, от которой композитор получает текст стихотворения «Я помню чудное мгновенье...». Сцена создания романса на эти стихи выстроена как виртуальный диалог родственных душ.

Наконец-то долгожданная встреча А.С. Пушкина и М.И. Глинки происходит на премьере оперы «Иван Сусанин». Единственное, что композитора волнует на премьере, – это реакция А.С. Пушкина, сидящего в ложе напротив. Вся сцена построена на нарастающем напряжении, созданном чередованием крупных планов терзающегося М.И. Глинки, следящего за поэтом в бинокль, и непроницаемого лица А.С. Пушкина, сидящего в ложе в канонической позе гения.

А.С. Пушкин в фильме поражает своей портретностью, но зритель не принял его благодаря курьезному стечению обстоятельств: как только в исполнителе поэта узнавали комедийного актера П. Алейникова, в зале поднимался смех.

Образ Пушкина как воплощение абсолютного и всеобъемлющего синтеза национальной русской культуры станет в дальнейшем одной из центральных тем идеологической интерпретации наследия поэта.

И все же, несмотря на вполне очевидное официальное признание, картина Л. Арнштама оказалась не вполне канонической: не случайно всего через пять лет И.В. Сталин поручил Григорию Александрову создать новый, теперь уже цветной, фильм о композиторе, в котором «русскость» творчества М.И. Глинки опять дополнялась «русскостью» творчества А.С. Пушкина.

Экранная культура, манипулируя мифологическими образами, в том числе симулякр Пушкина как заменой реальной личности поэта, создает ощущение доверия. Основанная на архетипах, система символических образов «подключает» к восприятию происходящего на экране каждого зрителя. Так, кино подавляет и возбуждает одновременно, манипулируя комплексами и бессознательными желаниями. Создавая иллюзию отмены повседневности, экранная культура оказывает специфическое воздействие на внутренний мир человека, адаптируя его к новым идеологическим ценностям.

Появившийся в 1986 г. фильм «Последняя дорога», трагически осмысляющий историю гибели А.С. Пушкина, продолжает драматургический путь, открытый в пьесе «Последние дни» М.А. Булгаковым, предложившим вариант биографического зрелища-исследования. Л. Менакер и Я. Гордин сняли фильм не об А.С. Пушкине – о России, о нас без «нашего всего»: самого поэта на экране практически нет, зрителю представлена не столько личная, биографическая, сколько гораздо более обширная драма – драма нации.

Только через двадцать лет, в 2006 г., появляется очередная визуальная интерпретация образа А.С. Пушкина. Н. Бондарчук создает «личный миф», развивающий булгаковский вариант поиска убийц «нашего всего»: в фильме «Пушкин. Последняя дуэль» она развивает мысль о глобальном международном (масонском) заговоре против России. Поэт как «концентрированная душа» русской культуры – центральная мишень этого заговора. Он – средоточие чистой патриархальной России, со всех сторон окруженной врагами. В прочтении Н. Бондарчук иностранная фамилия – верный знак враждебности. К стандартному набору «врагов России» самым курьезным образом добавились «извращенцы», что превратило А.С. Пушкина в примитивного гомофоба.

Визуализированное отражение сущности бренда, каковым к 90-м годам стал А.С. Пушкин, нашло свое воплощение в системе симулякров, включающих воображение и усиливающих ассоциативный уровень восприятия бренда. Такая айдендика позволяет напомнить о нем без прямого указания названия или знака. Визуальная идентификация образа А.С. Пушкина стала напрямую связываться с нравственной чистотой и национально-патриотическими идеями, вступая в конфликт с идеей толерантности и стирания межнациональных границ.

Популяризации как пушкинских произведений, так и личности самого поэта способствовало и обращение к его жизни и творчеству со стороны театрального искусства. К столетию гибели поэта все театры страны представили спектакли по пьесам А.С. Пушкина и инсценировки его произведений. А газеты подробнейшим образом информировали о постановках.

Образ А.С. Пушкина, рождаемый на глазах у зрителя актером – то ли исполняющим роль, то ли служащим медиатором для воплощения духа поэта – вызывал особое доверие у неискушенного зрительного зала. Как заявляет отечественный исследователь творчества как феномена социальных коммуникаций И. Дубина, «новые технологии изменяют не только средства выражения в культуре, они меняют и способы культуросозидания, и культуру в целом, провоцируют формирование новых историко-культурных феноменов» [5].

Если в дореволюционный период государство рассматривало театры преимущественно как зрелищное предприятие, призванное развлекать, то в советский период театр становится инструментом внедрения в сознание населения господствующих партийно-государственных ценностей. Провинциальные театры оказались включены в общероссийские театральные процессы и стали составной частью партийно-идеологической работы с населением.

Столетие со дня трагической гибели поэта поставило театры Татарстана перед серьезной проблемой соответствия новым интерпретациям пушкинского наследия. Несмотря на то что актерский и режиссерский потенциал Казанского Большого драматического театра к этому времени был достаточно высок, все-таки руководство театра воздерживалось от постановки пушкинских пьес, опасаясь возможной неудачи. Потому театр не рискнул обратиться к творчеству самого А.С. Пушкина и взял для постановки пьесу-трагедию в 14 картинах А. Глобы «Пушкин», рассказывающую историю трагической гибели поэта. Заглавную роль сыграл Григорий Павлович Ардаров.

К спектаклю был выпущен специальный буклет, в который вошли фрагменты пушкинских дневников и писем, официальное сообщение об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти поэта, отклики трудящихся СССР о творчестве А.С. Пушкина, статьи художественного руководителя театра и постановщика спектакля А. Треплева, критика Я. Рыжакина и исполнителя роли поэта Г. Ардарова. Актер, рассказывая о своей работе, подчеркивает: «В первый раз в этой пьесе прозвучит Пушкин – враг самодержавия, друг декабристов, тот Пушкин, который через столетие сохранил для своих потомков всю свежесть, всю народность своего творчества» [6, с. 14].

Спектакль увенчался успехом. Он шел на сцене Казанского Большого драматического театра достаточно долго, имея положительные отзывы прессы. И в 1949 г. даже был возобновлен в связи с празднованием 150-летия поэта.

Откликнулся на столетие смерти поэта и Казанский театр юного зрителя, несмотря на то что в 1937 г. переживал трудное время, оставшись без главного режиссера в разгар сезона. На помощь пришли молодые режиссеры-лаборанты Б. Ниренбург и В. Третьякова, поставившие «Юбилейный спектакль из произведений А.С. Пушкина в трех отделениях». В него вошли концертная программа из стихов и романсов, «Скупой рыцарь» и сцены из «Бориса Годунова»: «Келья Чудова монастыря», «Палаты патриарха», «Корчма на литовской границе» и «Сад. Фонтан». Премьера состоялась в январе, однако в течение всего месяца, пока шел спектакль, это событие деликатно замалчивалось критикой. Неудачи объяснялись объективными причинами, тем не менее следующее обращение этого театра к пушкинскому тексту состоялось лишь в 1978 г., когда

режиссер Л. Верзуб вместе с художником Э. Гельмсом сделали спектакль по сказкам Пушкина «О рыбаке и рыбке» и «О мертвой царевне и семи богатырях».

В 1937 г. впервые к пушкинскому тексту обратился татарский театр. Гумер Исмагилов сделал попытку поставить на сцене Академического театра имени Г. Камала одну из «Маленьких трагедий» – «Каменного гостя». Спектакль не пользовался успехом ни у зрителей, ни у критиков, был дан всего несколько раз и уже с начала следующего сезона был снят с репертуара.

Несколько иначе сложилась судьба оперных постановок на пушкинские сюжеты. Начиная с 1874 года, года основания постоянного оперного театра в Казани, они не сходят с его сцены. За период с 1874 по 1907 гг. было поставлено десять опер на сюжеты пушкинских произведений, в том числе «Русалка» А. Даргомыжского (1874), «Руслан и Людмила» М. Глинки (1875), «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» П. Чайковского (1885, 1891, 1893), «Дубровский» Э. Направника (1896), «Борис Годунов» М. Мусоргского (1899), «Кавказский пленник» Ц. Кюи (1900), «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова (1902) и «Алеко» С. Рахманинова (1907).

Эти произведения украшают репертуар Казанского оперного театра вплоть до 20-х годов XX в. После возрождения оперного театра в 1939 г., теперь уже как национального, они вновь появляются на афишах. Среди постановщиков и исполнителей дирижер И. Шерман, режиссеры В. Бебутов и Н. Даутов (который был одновременно и блестящим исполнителем ряда партий в пушкинских операх), художники П. Сперанский и Э. Гельмс.

Пушкинские спектакли всегда были действенными аргументами в той идеологической борьбе, которая шла в театре на всех этапах его развития. Полемизируя о принципах искусства революционной эпохи, к А.С. Пушкину апеллируют в начале 20-х годов К. Станиславский, Е. Вахтангов и В. Мейерхольд. Последний, отвергавший всяческие каноны и веками освященные принципы, «единственно надежным компасом» признал театральные взгляды Пушкина [7, с. 30].

В середине 30-х годов проблема «Пушкин и театр» оказалась в центре внимания мастеров и теоретиков сцены: интерес к художественному и критическому наследию поэта обострила подготовка к юбилейной дате. В произведениях А.С. Пушкина их привлекала прежде всего острота социальных и нравственных конфликтов, соотносенных с историческими закономерностями жизни. В этом же ключе интерпретируется и судьба самого А.С. Пушкина.

Публицистичность аудиовизуального образа А.С. Пушкина в советской драматургии первой половины XX века достигалась техникой создания образа (сценография, режиссерская интерпретация, актерское поведение, грим, приемы киноискусства и прочее), его локализацией (место презентации – театр, радио, кино; публичное пространство – театральная сцена, киноэкран, домашняя радиоточка; способ донесения – аудиотехника, видеотехника, живое воплощение), функциональным наполнением (экспрессивное/эстетическое, документальное/художественное, пропагандистское/информативное).

Образ А.С. Пушкина в этот период рассматривается как инструмент идеологической пропаганды, посредством которого наиболее полно и направленно происходило воздействие на формирование новых ценностей в массовом сознании. И если до 1927 года, когда отмечалось 90-летие со дня смерти поэта,

в первую очередь решалась задача популяризации творчества А.С. Пушкина, то дальше началось наполнение его образа новым содержанием, соответствующим духу времени – сначала как борца с самодержавием, а затем и как воплощенного национального русского самосознания.

Визуальные образы оказывают огромное влияние на разные компоненты сознания человека и его поведение, однако главным остается их воздействие на индивидуальную систему ценностей личности, превращение убеждающей информации в составную часть этой системы. Это влияние приобретает особое значение в современных условиях, когда в обществе идет процесс коренного пересмотра сложившихся ценностей, и от визуального воплощения идеологических установок в значительной степени зависит формирование нового видения социальной действительности. Литературная репутация А.С. Пушкина в сценическом и экранном воплощении как раз и стала каналом для визуализации идеологических ценностей новой эпохи.

Summary

D.V. Tumanov. Dramatic Image of A. Pushkin as a Visualization of Ideological Values.

The article investigates the visualization of A. Pushkin's publicistic image in drama and cinema of the 20th century. The author shows how the embodiment of "personal myth" in a clearly-visual image becomes a channel for the formation of new values in mass consciousness. Through the analysis of screen and stage incarnations of A. Pushkin the ways and forms of achieving publicity of audiovisual ideologeme are traced.

Key words: A. Pushkin, Pushkiniana (the scope of works of different genres dedicated to A. Pushkin), image evolution, Soviet drama, art of cinema.

Литература

1. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. – М.: Мысль, 1980. – 326 с.
2. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
3. Беседа В.И. Ленина с А.В. Луначарским о кино // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: в 55 т. – М.: Изд-во полит. лит., 1977. – Т. 44. – С. 578–579.
4. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. – М.: Искусство, 1965. – 584 с.
5. Дубина И.Н. Современное телекоммуникационное искусство: становление новой парадигмы творчества // Изв. Алтайск. гос. ун-та. – 1999. – № 4 (14).– URL: <http://www.philosophy.ru/library/dubina/paradigm.html>.
6. Ардаров Г.П. Правда о великом поэте // Пушкин. – Казань: Таткнигоиздат, 1937. – 16 с.
7. «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Материалы к постановке под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. – Пб., 1919. – 40 с.

Поступила в редакцию
22.04.10

Туманов Дмитрий Валерьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: dvt1964@yandex.ru