

Надежда Григорьева
Университет Тюбинген, Славянский семинар
nadja.grigorieva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8905-837X>

Nadezda Grigorieva
University of Tübingen, Slavic Seminar
nadja.grigorieva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8905-837X>

«СУБЪЕКТИВНАЯ СУВЕРЕННОСТЬ» И НЕПРОИЗВОДИТЕЛЬНАЯ ТРАТА В КИНЕМАТОГРАФЕ 1940–1970-х ГОДОВ

‘SUBJECTIVE SOVEREIGNTY’ AND UNPRODUCTIVE WASTE IN THE CINEMA OF THE 1940S–1970s

В статье анализируются способы связи суверенности и расточительности в советском, американском и западноевропейском кинематографе 1940–1970-х годов. Роль непроизводительной траты в построении кинонарратива о суверене исследуется на примерах фильмов «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Андреас Шлютер» Герберта Майша, «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Тайны Версаля» Саша Гитри, «Людвиг II» Хельмута Койтнера, «Людвиг» Ханса-Юргена Зиберберга и «Людвиг II» Лукино Висконти. Понятие траты соотносится с понятием пафоса из кинотеории Эйзенштейна.

Ключевые слова: суверенность, трата, роскошь, пафос, советский кинематограф.

The article analyses the ways of connecting sovereignty and wastefulness in Soviet, American and Western European cinema of the 1940s–1970s. The role of unproductive waste in the construction of the film narrative about the sovereign is explored by using the examples of Orson Welles’ “Citizen Kane”, Herbert Maisch’s “Andreas Schlüter”, Sergei Eisenstein’s “Ivan the Terrible”, Sacha Guitry’s “Royal Affairs in Versailles”, Helmut Keutner’s “Ludwig II”, Hans-Jürgen Sieberberg’s “Ludwig”, and Luchino Visconti’s “Ludwig II”. The notion of waste is compared to the concept of pathos from Eisenstein’s film theory.

Keywords: sovereignty, waste, luxury, pathos, Soviet cinema.

В статье «Понятие траты» (1933) французский философ Жорж Батай признает непроизводительную трату признаком суверенной власти человека над обстоятельствами (Батай 2003: 187). К расходам, не рассчитанным

на пользу, согласно Батаю, относятся «роскошь, траур, войны, культы, возведение бесполезных монументов, игры, зрелища, искусства, перверсивная сексуальная активность» (Батай 2003: 188). Пределом непроизводительной траты философ считал создание Версаля по приказу Людовика XIV (Батай 2006: 373). Если обратиться к искусству середины XX века, то один из наиболее ярких примеров тематизации непроизводительной траты и презрения к полезной деятельности дает кинематограф. Начиная с 1940-х годов появляется целый ряд фильмов, ставящих в центр киноповествования расходы, нацеленные как будто лишь на то, чтобы «довести до конца процесс траты ради роскоши» (Батай 2003: 200): «Гражданин Кейн» (1941) Орсона Уэллса, «Андреас Шлютер» (1942) Герберта Майша, комедийная хроника «Тайны Версаля» (1953) Саша Гитри и др. Особое место занимают в этом ряду фильмы о Людвиге Баварском («Людвиг II» (1955) Хельмута Койтнера, «Людвиг» (1972) Ханса-Юргена Зиберберга и «Людвиг II» (1973) Лукино Висконти): выстраиваемая баварским королем копия Версаля (дворец Херренкимзее), непродуктивна вдвойне, ибо не создает ничего нового в сфере искусства¹.

Если отвлечься от суверенности как политической категории и продолжать рассматривать ее в духе Батая как неотъемлемое качество человеческого рода, то придется признать ее «глубинную субъективность» (Батай 2006: 342)². В моей статье я постараюсь показать, что сам медиум фильма претендует на субъективную суверенность, хотя и зависит от разнообразных внешних факторов. Стремление к безрассудной трате заложено в структуру кинонарратива, проявляясь, например, в избытке аффектов³, сериальности, культе звезд, мультiekспозиции и в экстатическом стремлении образа выходить из себя, будь то с помощью монтажа, реверса киноплёнки или искажающей способности объектива.

Как подчеркивал Сергей Эйзенштейн, в кинематографе «исступление» присуще даже неживым предметам: «объектив “28” неизменно помогал предметам... “выходить из себя”, выходить за очертания предписанных им природой объемов и форм» (Эйзенштейн 1964: 80). Основным признаком патетической композиции, рассматриваемый Эйзенштейном в его кинопатетической теории, сравним с выходящей за пределы, эксцессивной тратой в понимании Батая, являя собой «непрестанное «исступление», непрерывный «выход из себя» — непрерывный скачок каждого отдельного элемента или

¹ См. об этом: Григорьева 2021.

² В своей поздней работе *Суверенность* (*La Souveraineté*, 1956) Батай указал на то, что суверенность сродни аффекту: «волнение, обозначаемое словом “суверенность”» (Батай 2006: 346) может проявляться в «порывах толпы при чудесном явлении короля» (там же) и бросает свой отблеск на приближенных к суверену. Исходя из этого определения можно было бы сравнить суверенность со сверхъестественной силой наподобие «маны».

³ Об аффектах в кино писал Жан Эпштейн в статье «Укрупнение» (1921): «...Кинематографическая эмоция исключительно интенсивна. <...> Если кино укрупняет эмоцию, то оно укрупняет ее во всех направлениях. Приятное в нем более чем приятно, но недостаток — более, чем недостаток» (Эпштейн 1988: 120).

признака произведения из качества в качество, по мере того как количественно нарастает все повышающаяся интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом» (Эйзенштейн 1964: 72).

Думается, неслучайно теория «исступленной» композиции привела режиссера в конце концов к созданию образа суверена в фильме «Иван Грозный». Магический пафос, присущий движущимся картинкам, волнующим публику, словно вступает в конкуренцию со сверхъестественной природой суверенности, завораживающей толпу⁴. Встает вопрос, каким образом фильм включает в свое повествование околдовывающую зрителя «патетическую» фигуру суверена и какими функциями ее наделяет?

«Субъективная суверенность» начала 1940-х годов

Как полагает Игорь Павлович Смирнов, одной из черт звукового кинематографа 1930-х — 1940-х годов стал повышенный интерес к поражению героя, наделенного властью (Смирнов 2024). В частности, внимание к краху суверена отразилось в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». Исследователь полагает, что в этом фильме вместе с наделенным властью персонажем терпят поражение звуковая и визуальная составляющие киноискусства: звук дискредитируется в сценах оперного пения⁵, а визуальность обесценивается в финале, когда после гибели Кейна из замка вывозят никому ненужные предметы изобразительного искусства, частью так и оставшиеся нераспакованными.

Можно предположить, что суверен в фильме терпит поражение, будучи побежден объективной реальностью, которая противится всему патетическому: возвышенное отторгается ради полезного и сиюминутного. Первые кадры фильма показывают проволочную ограду, плавно переходящую в изящную решетку с вензелем «К», за которой виднеется замок Ксанаду на вершине живописной горы. Кадры, совмещающие *luxus* и почти тюремный забор, переходят в извещение о смерти миллионера Кейна, заключившего самого себя в роскошном замке.

Кейна называют коммунистом, фашистом и растратчиком колоссальных денежных средств (например, оперный театр, построенный в Чикаго, стоил 3 миллиона долларов). В основе достижений этого миллионера лежит непроизводительная трата: его наставник мистер Тэтчер называет газетную деятельность своего протеже «филантропией» и указывает на ее неразумность: газета «съедает» миллион в год.

⁴ О конкуренции поэтической власти с политической см. работы Михаила Мейлаха (2017).

⁵ Следует отметить, впрочем, технически выдающуюся работу над звуком в «Гражданине Кейне», номинированную на «Оскар». Имевший богатый опыт в аудиосфере, работавший на радио Уэллс стремился к созданию совершенного саундтрека, ангажировав композитора Бернарда Хермана для написания специальных оперных фрагментов для провального оперного дебюта Сьюзан Александер (см. об этом: Schultes 2007: 71–73).

Внешняя роскошь и «объективная» суверенность богача противостоят его внутренним, субъективным ценностям, которые не могут быть транслированы вовне. Расследующие гибель Кейна журналисты пытаются разгадать загадку последних слов медиамагната «бутон розы» (*Rosebud*), о значении которых осведомлены зрители, но не персонажи рассказываемой истории, так и остающиеся в неведении. Розовый бутон — декоративный узор на детских санках — служит символом «субъективной» суверенности главного героя, который уничтожается после смерти Кейна, когда слуги бросают санки вместе с мусором в горящий камин.

Стоит добавить, что биография медиамагната, стремящегося пересечь пределы возможного во властвовании над думами толпы и терпящего в итоге крах, предвосхищает профессиональную ситуацию режиссера, создавшего этот кинотекст о поражении: Уэллс конфронтировал со сложившейся в Голливуде системой, но занимал суверенную позицию в рамках своей студии RKO Radio Pictures (Schultes 2007: 60). Уэллс явился режиссером, соавтором сценария, продюсером и актером, исполняющим главную роль. Тем не менее, «Гражданин Кейн» не обрел коммерческого успеха и не выполнил основную заповедь Голливуда «of producing the maximum pleasure for the maximum number for the maximum profit» (Maltby 1995: 6). Фильм стал своего рода непроизводительной тратой, принеся студии лишь убытки — отчасти из-за усложненной структуры кинонарратива, отчасти из-за бойкота, инициированного прототипом Кейна Вильямом Херстом.

Представляется, что деятельность Кейна в фильме Уэллса сопоставлена с деятельностью режиссера: он ангажирует Сьюзан Александер сыграть роль оперной дивы, выстраивает замок как гигантский кинопавильон, а коллекционируя произведения искусства, словно готовит к съемкам огромное количество реквизита. Таким образом, катастрофу в фильме терпит не только медиамагнат, но и художник.

В начале 1940-х годов катастрофа художника, не желающего считаться с действительностью, становится предметом изображения также в фильме немецкого режиссера Герберта Майша «Андреас Шлютер», снятого в студиях Бабельсберга и в тогда еще не разрушенном Берлинском дворце. Европейская премьера фильма состоялась 5 сентября 1942 года на 10-й Венецианской Биеннале. В отличие от своего американского коллеги, Майш не стремился к тотальному контролю над фильмом, не снимал самого себя, а как основу для сценария использовал роман Адольфа фон Сцибулки *Der Münzturm* (1933), написанный по мотивам реальных исторических событий.

Главный герой фильма — архитектор эпохи барокко Андреас Шлютер (исп. Генрих Георге), оказавший большое влияние на облик Берлина в XVII веке⁶. Шлютер был ректором только что основанной Берлинской академии художеств и некоторое время занимал должность главного архи-

⁶ См. подробно: Kessler 2014.

тектора города, пользуясь особым покровительством прусского короля Фридриха Первого (до коронации курфюрст Фридрих III, исп. Теодор Лоос), конный памятник которому Шлютер установил на мосту через реку Шпрее. В фильме Майша Шлютер выказывает себя как протестная натура: основа его поведения — выход из себя, не приносящий никакой выгоды. Тот же метод исступления Шлютер практикует и в своем творчестве, создавая образы, выходящие за пределы общепринятого. Крах спроектированной им 100-метровой Монетной башни, задумывавшейся как самая высокая точка Берлинского дворца и самая высокая башня в мире, приводит к тому, что архитектора сажают в тюрьму, обвиняя в разбазаривании государственных средств.

Поражение Шлютера интерпретируется в кинонарративе как результат суверенности художника, его стремления доказать себе и окружающим, что «Художник — это тоже король: король собственного мира» (01.08'46'')⁷. Главного героя губит тяга к невозможному: Шлютер одержим суперпроектами и собирается сделать из Берлина новый Рим, предлагая не считаться с тратами и выдвигая лозунг «Все или ничего».

Апология суверена: советский кинематограф 1940-х годов

Если в американском и европейском кинематографе первой половины 1940-х годов суверен, будучи главным героем фильма, в той или иной степени терпит поражение, то советское кино стремится апологетизировать властителя, нейтрализуя трагизм, присущий его судьбе. Даже если диктатор умирал, это событие служило лишь для особо подчеркнутого почитания его «политического тела». Смена верховной власти напоминала теорию двух тел короля Эрнста Канторовича (1957): после смерти Ленина оставалось жить его политическое тело, и это тело было — Сталин.

Как утверждал французский киновед Андре Базен в статье «Миф Сталина в советском кино» (1950), именно медиум фильма с его особо сильным воздействием на реципиентов мог убедительно передать всемогущество Сталина. Исследователь даже связал реальное господство советского вождя с его апофеозом в кино. Победные образы Сталина появляются в фильмах «Великое зарево» (1938) Михаила Чиаурели, «Третий удар» (1948) Игоря Савченко, «Сталинградская битва» (1949) Владимира Петрова и др. В фильмах Чиаурели «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949) Сталин показан не только как победитель в борьбе с мировым злом, но и как вызывающий мистическое поклонение бог (ср. Смирнов 2024).

Апология суверенности оставила след и в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Царь преодолевает трагические перипетии своей биографии (предательство друга, болезнь, гибель любимой жены) и возрождается

⁷ Тайминг фильма дается по записи: Andreas Schlüter // URL: https://vk.com/video-80199384_456240145?ysclid=m4fepbalkj290389871 (дата обращения: 08.12.2024).

из любых катастроф. Одним из приемов возрождения служит непроизводительная трата, наиболее ярко обрисованная в эпизоде смеховой коронации слабоумного князя Владимира Старицкого: Иван Грозный проводит козни заговорщиков против себя и инсценирует шутовское самонизложение, дарит свои царские регалии вассалу, приказав опричникам нарядить в одежду царя князя Владимира Старицкого, который, в результате, отправляется вместо царя в Собор проводить религиозный церемониал и падает от руки убийцы, принявшего его за царя⁸.

Родство фильмического пафоса и безрассудной траты ощущалось уже в фильме Эйзенштейна «Генеральная линия» (1927), героиня которого Марфа Лапкина впадала в экстаз при виде работающего сепаратора: «кажется, что она готова сбросить с себя одежды и в исступлении страсти кататься обнаженной в этих потоках хлынувшего на нее благосостояния, разливающегося вокруг нее струями сливок...» (Эйзенштейн 1964: 75). Согласно Эйзенштейну, кинематографическое изображение молочных струй напоминает роскошное празднество: «Уже струя и брызги монтажно понижают поток восторженных крупных планов каскадом белоснежных потоков молока, серебряным фонтаном безудержных струй, фейерверком неугомонных всплесков»⁹ (Там же: 84). Необходимо подчеркнуть, что «каскады», «фонтаны» и «фейерверки» являются атрибутами Версаля — воплощения *luxus'a*. Но если для создания праздничной феерии в Версале французским королям требовались бессчетные расходы, то в «Генеральной линии» «траты» на роскошь берет на себя авангардистский метод патетической композиции. Однако после попытки «патетизировать предмет сельскохозяйственного оборудования» (Эйзенштейн 1964: 73), превратив бытовую крестьянскую машину в своего рода фонтан Версаля, в 1940-е годы режиссер все же обращает свое внимание на объект заведомо исключительный — на царя, воплощающего собой суверенность и без вмешательства кинематографа.

Существенно, что сцена шутовской коронации Старицкого решена в цвете, который режиссер истолковывает при помощи метафор роскоши и суверенности. В стенограмме лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном» (1947) Эйзенштейн, отвечая на вопрос слушателей, касающийся «золотой темы», поясняет: «Это тема праздничная, царственная. Фрески святых с кругами, золотые кафтаны с красными и оранжевыми оттенками. Царственное облачение, которое надевается на Владимира в порядке из-

⁸ Эйзенштейн опирался на описанный в *Золотой ветви* Джеймса Джорджа Фрэзера (1890) ритуал умерщвления раба, замещающего царя. О влиянии Фрэзера на Эйзенштейна см.: Иванов 1976.

⁹ Образ фонтана служит Эйзенштейну иллюстрацией его теоретических выкладок: «внутри самого метода сказа-показа происходит <...> скачок из измерения в измерение: от изложения предметного к изложению метафорическому («фонтаны молока»). Но монтаж не задерживается на этом. Он делает новый сдвиг, новый скачок в новый образ — в образ «засверкавшего фейерверка» (Эйзенштейн 1964: 85).

девки» (Эйзенштейн 1964: 601). «Порядок издевки» над цветовыми атрибутами суверена имеет другую медиальную природу, нежели цвет: в фильме золотой цвет дискредитируется музыкой: «разоблачение золота идет не изобразительно, а музыкально» (Там же).

Цвет в эпизоде издевательской коронации обладает качеством роскоши, далеко превосходящей пределы обыденного. Причем речь идет не о сугубо «золотой», но о любой цветовой теме, вторгающейся в черно-белое изображение: «переход из черного в цветное <...> идет прямо, взрывом»; «фейерверком вступает цвет» (Там же: 601). В своем «Первом письме о цвете» (1946) Эйзенштейн описывает творчество, использующее «стихию цвета» как производство роскоши и царственности: «Дело за щедростью творческого размаха. За выразительностью цветовой возгонки раз поразившего вас явления. <...> Не всякая грудная клетка выдержит такой напор. Но сам бы я был несказанно счастлив, если бы <...> золотой нимб, горящий в голубой лазури фрески, зазвучал бы образом одинокой царственности мысли, плывущей в необъятном океане государственной мечты, золотым разливом уходящей ввысь от крови и огня, которыми мечта вынуждена прокладывать себе жизненный путь» (Эйзенштейн 1964: 489).

Проблема цвета как царственной роскоши занимала Эйзенштейна не только в связи с постановкой «Ивана Грозного», но и в связи с замыслом биографического фильма о Пушкине «Любовь поэта», разрабатывавшемся Эйзенштейном в начале 1940-х годов. Фильм о поэте интересовал режиссера не в последнюю очередь возможностью интегрировать туда проблематику «царственности»:

«Вот жирная сочная палитра периода наивысшего расцвета.
Царь Борис в густом золоте и с черной с проседью бородой. <...>
Цветовым кошмаром обрушивается на царя в ураганном пробеге камеры
цветовое многообразие и пестрота хором и теремов Кремлевского дворца.
Лик царя-цареубийцы Александра прочитывал в облике Бориса поэт.
Головешки камина в Михайловском вспыхивают.
Кажется, что из огня на поэта смотрит Николай» (Эйзенштейн 1964: 492–493).

Эйзенштейн сообщает власти такие атрибуты, как «густое золото» и огонь — визуальные феномены, призванные завораживать смотрящего. Так Эйзенштейн включает в свою эстетику размышления об образах суверена, в определенном смысле смыкаясь с Жоржем Батаем, анализировавшим суверенность как аффект, завораживающий толпу.

Версаль как изнанка киноискусства

Таким образом, с приходом цвета в кинематограф мотивы *luxus*'а сопрягаются с искусством фильма. «Царственная» роскошь стихии цвета, восхищавшая Эйзенштейна в 1940-е годы, становится предметом иронии

в цветной франко-итальянской кинокомедии 1954 года «Тайны Версаля» („Si Versailles m’était conté“), с юмором демонстрирующей сходство медиума кино с суверенным расточительством.

Непроизводительная трата тематизируется в фильме и, словно подчеркивая тот факт, что киноискусство наследует архитектурной одержимости королей (а также откликаясь на «Гражданина Кейна»), автор фильма предстает героем-сувереном: режиссер Саша Гитри играет роль Людовика XIV, основателя Версаля. Королю-солнцу уделена большая часть киноповествования, однако в фильме в целом нет главных ролей, поскольку все показываемые здесь суверены так или иначе оказываются пешками истории. Избыточное количество аристократов и знаменитостей, мелькающих на экране, коррелирует с избыточным количеством кинозвезд: например, на роль Бенджамина Франклина, посла Соединенных Штатов во Франции, который появляется в фильме на 3 минуты, приглашен Орсон Уэллс. Известные актеры задействованы и в самых незначительных ролях: так, эпизодическую роль женщины из народа играет Эдит Пиаф.

В центре «Тайн Версаля» — череда суверенов, обладающих государственной властью и возможностью тратить колоссальные суммы денег на создание и покупку предметов роскоши. Видеоряд фильма составляют золото, позолоченные детали архитектуры, предметы обихода, покрытые позолотой, золотые украшения, золотое шитье и т. д., но, в отличие от драматического пафоса, который стремился придать золотому цвету Эйзенштейн, Гитри ставит мотив золота в смеховой контекст. В промежутках между любовными интригами герои обсуждают и/или осмеивают непомерные траты, связанные со строительством, а также с перестройкой уже созданных роскошных апартаментов.

Полихромная киновселенная, обратившись к изображению *luxus’a*, имеет лишь косвенное отношение к исторической правде. Вольное обращение с историей французских королей в «Тайнах Версаля» сигнализирует о пренебрежении монархической суверенностью в пользу киномедиума, который демонстрирует обладание правом на собственную истину. Так, перекраивается страшная история с покушением Робера Франсуа Дамьена на Людовика XV, приобретая сугубо комический характер. В фильме появляется некий Жак Дамьен, добродушный толстяк-лакей (исп. Мишель Оклер), который из любви к монарху (исп. Жан Маре) предлагает устроить на него фиктивное покушение с помощью перочинного ножа для возвращения королю репутации «Возлюбленного».

Фильм неоднократно сдвигает знаменитостей и высокопоставленных особ в одном помещении и в одном временном промежутке так плотно, что лишает их значимости и как бы отнимает у исторических фигур их суверенность. В одном из эпизодов Гитри собирает в небольшую комнату Версаля Людовика XVI, Марию-Антуанетту, ее подругу принцессу де Ламбаль, химика Антуана Лорана Лавуазье, Максимильена Робеспьера и Андре Шенье, которые в течение эпизода рассуждают о том, что надо бы отме-

нить смертную казнь. Рассуждения героев смешны, но еще более комический эффект возникает в тот момент, когда закадровый голос сообщает, что все шестеро были казнены, и по ходу их перечисления камера медленно перемещается с одного безмятежного лица на другое.

Беспрецедентная дороговизна Версаля становится в фильме главной причиной народного восстания. Как суверены-расточители, так и атакующая их масса черни показаны в фильме со смеховой точки зрения. В финале над историей торжествует современность, отмеченная всепримирением: народные массы по-прежнему штурмуют дворец, но уже в форме мирных экскурсий, а заключительные кадры фильма демонстрируют бесконечное театрализованное шествие персонажей разных эпох и сословий по знаменитой лестнице ста ступеней. Следуя мысли Жан-Жака Руссо, промелькнувшего на пару минут в фильме, можно было бы заключить, что сувереном в фильме оказывается народ. Однако над народом возвышается кинемедиум, который выступает нейтрализатором исторических конфликтов, тем самым выгадывая для себя роль абсолютного суверена, расточающего немалые средства — на создание киноизнанки Версаля.

Апория суверена: Фильмы о Людвиге Баварском

Фильмы о Людвиге Баварском смыкают мотивы королевского *luxus'a* и субъективной суверенности, готовой к саморазрушению в своих порывах к невозможному. В 1864 году Людвиг в 18 лет вззошел на трон, в том же году начал финансировать дорогостоящие проекты Рихарда Вагнера, с 1869 года, игнорируя войну, посвятил себя сооружению замков, а в 1886-м был лишен королевского сана за непомерные денежные расходы и на следующий день погиб при загадочных обстоятельствах вместе со своим психиатром фон Гудденом. Расходы Людвиг Баварского были непомерны, но помимо денежного расточительства, он обвинялся в профанации искусства — в „Kunstverderbnis» (Evers 1939: 200) из-за того, что строил копии прославившихся сооружений. Если Нойшванштайн симулировал внутреннее убранство замка Вартбург¹⁰, то на острове Херренкимзее создавалась точная копия Версальского дворца.

История короля, одержимого созданием симулятивных замков подвергается вторичной симуляции в кинематографе, подвергающем исторические факты весьма вольной трактовке. Фильмы о Людвиге Баварском, каждый по-своему, трансформировали его биографию с тем, чтобы утвердить свою суверенную кинореальность.

В 1955 году немецкий режиссер Хельмут Койтнер снимает фильм «Людвиг», который, согласно первоначальному замыслу, должен был строиться как череда воспоминаний, наподобие «Гражданина Кейна». От этого замысла осталось немного. Во-первых, фильм Койтнера, как и «Гражданин

¹⁰ Зал певцов в Вартбурге уже был стилизацией: баварский король имитировал имитат.

Кейн», начинался со смерти главного героя. Во-вторых, связь «Людвига» с биографией медиамагната подчеркивалась интертекстуальным сигналом: бутон розы открывает фильм и сопровождает действие на всем протяжении киноповествования, маркируя своим появлением моменты повышенной аффектации. В фильме Койтнера розовый бутон перестает быть символом субъективной суверенности, каковым он служил в «Гражданине Кейне», превращаясь в знак неразрывной связи между Людвигом и Елизаветой Австрийской.

Как и в «Тайнах Версаля», в фильме Койтнера немало фиктивных исторических подробностей. Так, целиком выдуманы обстоятельства встречи короля с Отто Бисмарком: Людвиг читает Бисмарку пацифистскую речь, и прусский политический деятель просит у баварского суверена разрешения поставить на своем столе портрет «настоящего короля». Людвиг и Бисмарк действительно встречались лично, но совершенно при других обстоятельствах: в Нимфенбурге 17-летний кронпринц сидел за столом рядом с прусским министром, но беседе с ним предпочитал шампанское (Bismarck 1898: 351). В дальнейшем их контакты ограничивались перепиской, которая длилась до конца жизни монарха.

Исторические события претерпевают в фильме сгущение: оперы Вагнера в фильме пишутся все одновременно, и в самом начале правления королю почему-то приходят счета за «Парсифаль», премьеры которого состоялась в Байройте в 1882 году.

Можно заключить, что суверенность Людвига занимает промежуточную позицию между суверенностью короля и суверенностью художника: рассматриваемый исторический персонаж выступает своего рода медиатором между двумя областями — если художники и композиторы создавали мир искусства, то он в этом мире жил, выстраивая свои замки как декорации к непрерывно длящейся театральной постановке.

Через поражения суверена, балансирующего на границе между искусством и единовластием, стартует с самого начала фильма Койтнера: несчастная любовь к Елизавете, недостаток средств для выполнения дорогих музыкальных и архитектурных проектов, утрата Баварией суверенитета, душевная болезнь брата Отто, лишение королевского сана и, в итоге, смерть. Через потерь (со)противопоставлена в фильме роскоши произведений искусства и негласно ставит на место королевской суверенности полихромный киномедиум, вовлекающий все объекты в тотальное художественное произведение.

* * *

Действие поздних кинолент Лукино Висконти протекает в декоративном пространстве предметов, построенном по принципу *luxus'a* не только в смысле Жоржа Батая, но и в смысле Роже Кайуа, который указал на принцип роскоши в работе о мимикрии. Сливающиеся с пространством персо-

нажи Висконти оказываются сопоставимы с деталями великолепных интерьеров. Фильм Висконти «Людвиг» — третья часть немецкой трилогии режиссера — наиболее яркий пример этой тенденции. Субъективная суверенность персонажа, прославившегося непроизводительными тратами, оказывается растворена в великолепии интерьеров. Растратчику королю, выстраивающему роскошные кулисы для Gesamtkunstwerk, (co)противопоставлен его «подельник» — растратчик композитор Рихард Вагнер, не считающийся с расходами в деле искусства.

Как писал сам Висконти, «Людвиг — это величайшее поражение. Я люблю рассказывать истории поражений» (Висконти 1990: 158). Описывая крах суверена, Висконти пытается создать совершенный фильм, соревнующийся в роскоши с произведениями искусства, чьим куратором выступал его герой. Кроме того, Висконти словно пытается превзойти «Людвига» Койтнера, используя те же источники, но разрабатывая их с большей интенсивностью: например, итальянский режиссер реализует оставшуюся не воплощенной идею Койтнера построить фильм о Людвиге в форме воспоминаний, наподобие «Гражданина Кейна». «Людвиг» Висконти структурирован чередой признаний министров и лакеев баварского короля, свидетельствующих против своего монарха и рассуждающих о его гибели. Формальное подобие «Гражданину Кейну» соседствует с содержательными перекличками: к невесте Кейна восходит у Висконти образ невесты Людвиг-принцессы Софи, которая увлекается операми Вагнера, но плохо играет его музыку на фортепьяно и страшно фальшивит при исполнении арии Изольды.

В отличие от Койтнера, сгущавшего исторические факты ради упрощения нарратива, Висконти изменяет историю в угоду собственным страстям: Киссинген, где 18-летний король встречался с австрийским и русским императорскими домами, превращается у итальянского режиссера в Бад Ишль, где Людвиг никогда не был, но где зато родился интимный партнер Висконти австриец Хельмут Бергер, исполняющий роль Людвиг.

В фильме Висконти присутствуют многочисленные параллели к «Ивану Грозному» Эйзенштейна. Эти аллюзии выстроены так, что баварский король терпит поражение в тех ситуациях, в которых русский царь выступал победителем¹¹. Например, коронация Людвиг-отсылает к сцене венчания на царство в «Иване Грозном», но если царь у Эйзенштейна абсолютно спокоен и его руки уверенно берут шапку Мономаха, то Людвиг заметно нервничает и едва может удержать в руках бокал шампанского.

Бессмысленная трата смыкается в фильме Висконти с мотивом «дара», но не просто подарка, а решенного в духе потлача саморазрушительного акта отдачи статусной собственности. Подробно разработан исторический эпизод об отдаче Людвигом Баварским своего королевства в распоряжение Бисмарка. Образование Второго рейха было окончательно утверждено

¹¹ Сравнение «Людвига» с «Иваном Грозным» см. также в: Schifano 1988: 435.

в Версальском дворце 18 января 1871 года на церемонии в Зеркальной галерее: прусский кронпринц Фридрих был провозглашен кайзером Вильгельмом. Для этого было необходимо, чтобы баварский король подписал т. н. «Kaiserbrief», вручая Баварию в дар германскому союзу, однако Людвиг отказался ехать в Версаль. К королю, страдающему зубной болью и лежащему с перевязанной щекой под парами хлороформа, приехал из Версаля граф Хольнштайн с письмом от Бисмарка. В фильме входящий в спальню Хольнштайн вынужден закрыть нос платком от паров хлороформа, которые символизируют в этом эпизоде уход в мир иллюзий.

В сооруженном по заказу Людвиг полупустом замке Херренкимзее, являющемся снаружи почти полной копией Версальского дворца, была создана Зеркальная галерея — думается, Людвиг планировал ее не только как святилище Людовика XIV, но и как компенсацию потери Баварией статуса суверенного государства. Король игнорирует историю, выстраивая свой собственный Версаль, правда, лишенный придворных. В фильме Висконти этот гигантский симулякр, в котором отсутствуют люди, вызывает непонимание у современников: посетившая замок Елизавета (исп. Роми Шнайдер) громко хохочет, вступив в галерею.

Висконти отчасти заимствует у Уэллса его метод, основанный на самоутверждении режиссера в роли суверена, и сопрягается со своими героями, Людвигом и Вагнером, в том, что касается непроизводительной траты: расходы на фильм сильно превысили бюджет, составив 12 миллионов немецких марок, а съемки на натуре привели к повреждениям исторических памятников (на острове Роз и в Зеркальной Галерее).

* * *

В том же году, что и Висконти, немецкий режиссер Ханс-Юрген Зиберберг создает целых два фильма о Людвиге Баварском: почти трехчасовую ленту «Людвиг. Реквием по королю-девственнику» («Ludwig — Requiem für einen jungfräulichen König»), снятую в течение 11 дней всего лишь за 300 000 марок, и псевдодокументальное интервью королевского повара, проводящего экскурсию по замкам Людвиг. Премьера «Людвиг», ставшего первым фильмом «Немецкой трилогии» Зиберберга¹², состоялась на полгода раньше, чем премьера «Людвиг» Висконти, отложенная из-за болезни режиссера. В отличие от Висконти, Зиберберг не растратил средств на непомерный шик — фильм, замысливавшийся как Gesamtkunstwerk, объединяющий музыку Вагнера, документальные воспоминания современников Людвиг, брехтианскую драматургию, порнографию, видео-арт и реди-мейд, снят в «дешевых» (Сонтаг 2019, 115) квазиоперных декорациях. На съемочной площадке наряду с Людвигом, Вагнером и их

¹² За «Людвигом» последовали «Карл Май» (1974, в роли Карла Мая Хельмут Койтнер), и «Гитлер» (1978).

современниками присутствуют Гитлер, Рём, Карл Май и Виннету¹³: подобная фантасмагория напоминает театральные эксперименты обэриутов¹⁴, отмеченные абсурдными сочетаниями предметов и стилей. Особенно типологически близка «Людвигу» Зиберберга «Комедия города Петербурга» Даниила Хармса, где сталкиваются исторические личности разных времен, так что Николай Второй беседует то с Петром Первым, то с комсомольцем.

Формально фильм Зиберберга похож на заснятую на пленку театральную пьесу, в которую вставлены фрагменты кинохроники, иногда замещающие театральное действие, а иногда сопровождающие его на заднем плане. Выстраивая особую, фантасмагорическую кинореальность, требующую расшифровки, фильм наделяет своих персонажей репликами, обогащенными философией XX века: так, простые баварцы по воле режиссера почти цитируют Жоржа Батая, оправдывая своего короля, обвиненного в расточительстве: “Unser Luxus ist er. Er ist eben anders. Er ist unser Kini” (1.40’14’’) ¹⁵.

В отличие от Койтнера и Висконти, Зиберберг предложил суверенный, сугубо авторский фильм, снятый с упором на сверхэкономичное использование времени, актеров и реквизита. О непроизводительной трате здесь нет и речи: предметы реквизита отвечают «эстетике многократного пользования» (Сонтаг 2019: 117). «Дешевизна» становится нарочитой там, где Зиберберг имитирует раннее кино, небрежно привнося в его несовершенные, страдающие помехами монохромные образы элементы будущей кинотехники: звук и цвет.

Заключение

Фильмы о непродуктивной трате как атрибуте «субъективной суверенности» демонстрируют катастрофу расточительных суверенов двояко: с одной стороны, медиум фильма может симулировать роскошь и как бы конкурировать с «реальным» *luxus*’ом, изображая крах суверенов. С другой стороны, фильм может иронизировать над люксом, как в случае неоавангардистских лент Зиберберга, предлагая зрителю изображение, словно сотканное из отходов кинопроизводства. Во всех описанных случаях

¹³ Если Койтнер и Висконти искажали историю, выдавая подделку под нее за реальность, то неоавангардист Зиберберг выстраивает кино вселенную, с реальностью в принципе не связуемую. Сьюзен Зонтаг писала о «синтетической драме» Зиберберга, что «в рамках его убежденно антиреалистичной эстетики историческая реальность неповторима по определению. Ее можно осмыслить лишь косвенно, <...> на подмостках умственного театра» (Сонтаг 2019: 114).

¹⁴ Как отмечает Михаил Мейлах, театральные постановки «Радикса» и ОБЭРИУ были «конгломератом различных искусств — театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным искусствам весьма велик был элемент пародирования, остранения» (Мейлах 1987: 165).

¹⁵ Тайминг фильма дается по записи: Людвиг — Реквием по королю-девственнику // URL: https://vk.com/video-186459445_456239103?ref_domain=yastatic.net (дата обращения: 09.12.2024)

кинопроизводство утверждает свою собственную суверенность и строит свои собственные замки — кинопавильоны, представляющие собой своего рода киноизнанку Версаля и при этом старающиеся превзойти симулятивные замки Людвига Баварского. Неслучайно Дисней сделал символ Нойшванштайн эмблемой своей кинокомпании.

ЛИТЕРАТУРА

- Батай Жорж. «Понятие траты». Батай Жорж. *Проклятая доля*. Б. Скуратов, П. Хицкий (пер. с фр.). Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2003: 183–205.
- Батай Жорж. «Суверенность». Батай Жорж. *«Проклятая часть»: Сакральная социология*. Т. А. Левина, О. Е. Иванова (пер. с фр.). Москва: Ладомир, 2006: 313–487.
- Висконти Лукино. *Висконти о Висконти*. Москва: Радуга, 1990.
- Григорьева Надежда. «Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф. М. Достоевский)». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Язык и литература. 2021, 18 (3): 444–459.
- Иванов Вячеслав. *Очерки по истории семиотики в СССР*. Москва: Наука, 1976.
- Мейлах Михаил. «О “Елизавете Бам” Даниила Хармса (предыстория, история постановки пьесы, текст)». *Stanford Slavic Studies* 1 (1987): 163–246.
- Мейлах Михаил. «Поэзия и власть». Мейлах Михаил. *Поэзия и миф*. Москва: Языки славянской культуры, 2017: 71–95.
- Смирнов Игорь. «От спасения героя к суверенной власти: медиальная политика кино 1900–1940-х». *Неприкосновенный запас* 155/3 (2024): 117–140.
- Сонтаг Сьюзен. «Гитлер Зиберберга». Сонтаг Сьюзен. *Под знаком Сатурна*. Москва: Ad Marginem, 2019: 111–138.
- Эйзенштейн Сергей. *Собрание сочинений*. В 6 томах. Т. 3. Москва: Искусство, 1964.
- Эпштейн Жан. «Укрупнение». Юткевич Сергей (ред.). *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг.* Москва: Искусство, 1988: 113–119.
- Bazin André. “Le cinéma soviétique et le mythe de Staline”. *Esprit*. Nouvelle série 170/8 (1950): 210–235.
- Bismarck Otto von. *Gedanken und Erinnerungen*. Band 1. Stuttgart: Cotta, 1898.
- Evers Hans Gerhard. *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. Studien zur Architekturgeschichte*. München: Neuer Filser Verlag 1939.
- Kessler Hans-Ulrich (Ed.). *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*. München: Hirmer, 2014.
- Maltby Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Schifano Laurence. *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 1988.
- Schultes Stephan. *Faszination des Bösen: Orson Welles' Filme in Hollywood*. Remscheid: Gardez!-Verl., 2007.

REFERENCES

- Bataj Zhorzh. «Ponjatije traty». Bataj Zhorzh. *Prokljataja dolja*. B. Skuratov, P. Hickij (per. s fr.). Moskva: Izdatel'stvo «Gnozis», Izdatel'stvo «Logos», 2003: 183–205.
- Bataj Zhorzh. «Suverenost'». Bataj Zhorzh. *«Prokljataja chast'»: Sakral'naja sociologija*. T. A. Levina, O. E. Ivanova (per. s fr.). Moskva: Ladomir, 2006: 313–487.
- Bazin André. “Le cinéma soviétique et le mythe de Staline”. *Esprit*. Nouvelle série 170/8 (1950): 210–235.
- Bismarck Otto von. *Gedanken und Erinnerungen*. Band 1. Stuttgart: Cotta, 1898.
- Ejzenshtejn Sergej. *Sobranie sochinenij*. V 6 tomah. T. 3. Moskva: Iskusstvo, 1964.
- Epshtejn Zhan. «Ukrupnenie». Jutkevich Sergej (red.). *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino 1911–1933 gg.* Moskva: Iskusstvo, 1988: 113–119.

- Evers Hans Gerhard. *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. Studien zur Architekturgeschichte*. München: Neuer Filser Verlag 1939.
- Grigor'eva Nadezhda. «Kritika novogo geroja v kino (L. Viskonti) i literature (F. M. Dostoevskij)». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Jazyk i literatura* 18/3 (2021): 444–459.
- Ivanov Vjacheslav. *Očerki po istorii semiotiki SSSR*. Moskva: Nauka, 1976.
- Kessler Hans-Ulrich (Ed.). *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*. München: Hirmer, 2014.
- Maltby Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Mejlah Mihail. «O "Elizavete Bam" Daniila Harmsa (predystorija, istorija postanovki p'esy, tekst)». *Stanford Slavic Studies* 1 (1987): 163–246.
- Mejlah Mihail. «Pojezija i vlast'». Mejlach M. *Pojezija i mif*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2017: 71–95.
- Schifano Laurence. *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 1988.
- Schultes Stephan. *Faszination des Bösen: Orson Welles' Filme in Hollywood*. Remscheid: Gardez!-Verl., 2007.
- Smirnov Igor'. «Ot spasenija geroja k suverennoj vlasti: medial'naja politika kino 1900–1940-h». *Neprikosnovennyj zapis* 155/3 (2024): 117–140.
- Sontag S'juzen. «Gitler Ziberberga». Sontag S'juzen. *Pod znakom Saturna*. Moskva: Ad Marginem, 2019: 111–138.
- Viskonti Lukino. *Viskonti o Viskonti*. Moskva: Raduga, 1990.

Надежда Григорјева

„СУБЈЕКТИВНА СУВЕРЕНОСТ“ И НЕПРОИЗВОДНИ ТРОШКОВИ У КИНЕМАТОГРАФИЈИ 1940–1970-ИХ ГОДИНА

Резиме

У раду се анализирају начини на које су сувереност и расипништво били повезани у совјетској, америчкој и западноевропској кинематографији у периоду између 1940-их и 1970-их година. Улога непроизводних трошкова у конструисању кинематографског наратива о суверену истражује се на примерима филмова „Грађанин Кејн“ Орсона Велса, „Андреас Шлутер“ Херберта Мајша, „Ивана Грозни“ Сергеја Ејзенштејна, „Тајне Версаја“ Саше Гитрија, „Лудвиг II“ Хелмута Којтнера, „Лудвиг“ Ханса-Јиргена Зибербегера и „Лудвиг II“ Лукина Висконтија. Појам трошка повезан је са појмом патоса из Ејзенштејнове филмске теорије.

Кључне речи: сувереност, трошак, раскош, патос, совјетска кинематографија.