

Nowe kino rosyjskie
wobec tradycji
literackiej i filmowej

UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

WYDZIAŁ NEOFILOLOGII

INSTYTUT FILOLOGII ROSYJSKIEJ I UKRAIŃSKIEJ

**Nowe kino rosyjskie
wobec tradycji
literackiej i filmowej**

Paulina Bogusz-Tessmar
Natalia Kaźmierczak
Natalia Królikiewicz
Anna Przybyś
Beata Waligórska-Olejniczak



Poznań 2017

Recenzent: prof. dr hab. Aurelia Kotkiewicz

© Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM
© Paulina Bogusz-Tessmar, Natalia Kaźmierczak, Natalia Królikiewicz,
Anna Przybysz, Beata Waligórska-Olejniczak

Projekt okładki: Anna Waligórska-Dzik
Skład i łamanie: Adrian Szelejewski

ISBN 978-83-944471-1-3

Wydawca: Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM
61-874 Poznań, al. Niepodległości 4
Druk i oprawa: Zakład Graficzny UAM, ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań

WPROWADZENIE

Proponowane Czytelnikowi interpretacje dzieł filmowych, składające się na monografię *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, powstały w ramach wspólnego projektu, zainicjowanego w Zakładzie Komparatystyki Literacko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM w Poznaniu. Nadrzędnym celem, jaki postawiły sobie autorki książki było pokazanie niejednorodnego obrazu kina rosyjskiego na podstawie modelowych filmów, które powstały w Rosji po roku 2000. Dokonując selekcji dzieł do interpretacji, interesowały nas przede wszystkim teksty filmowe wyraziście wpisujące się w dialog z tradycją literacką i filmową, rozumiany jako poszukiwanie intertekstualnych związków między rosyjskim filmem i literaturą, nieograniczających się jednak wyłącznie do zjawisk funkcjonujących w obszarze kultury rosyjskiej. W rezultacie analizie poddano pięć filmów, z których cztery zostały nakręcone w latach 2002-2004 przez wybitnych współczesnych reżyserów: nieżyjących już Aleksieja Bałabanowa i Menahema Golana (Izraelczyka polskiego pochodzenia) oraz twórców, będących dziś w kwiecie wieku i cieszących się uznaniem na całym świecie, tj. Andrieja Zwiagincewa i Kirilla Sieriebriennikowa. Do zacnego grona filmowców, przez pryzmat dzieł których przyglądamy się tendencjom panującym w kinie rosyjskim należy dołączyć też Renatę Litwinową, reżyserkę, scenarzystkę, aktorkę, postać znaną w świecie mediów i reklamy. Przedstawione w publikacji propozycje interpretacyjne unaocniają po raz kolejny ogromny potencjał klasyki rosyjskiej, ciągle i niezmiennie przekładanej na język obrazów filmowych, co można traktować jako jeden z argumentów, uzasadniających tezę o literaturocentrycznym nachyleniu kultury rosyjskiej.

Aż trzy rozdziały książki dotyczą problemu przekodowania utworu literackiego na język filmu. Jak wiemy, proces ten może zaistnieć dzięki dosłownej i wiernej ekranizacji, przedstawiającej tekst literacki na zasadzie ilustracji, można mówić też o filmie, opartym na motywach książki, eksponując oryginalny wkład reżysera w proces transformacji. Trzecim sposobem przełożenia dzieła jest adaptacja filmowa,

w efekcie której otrzymujemy samodzielny obraz, mogący nawet dopełniać oryginalny tekst pisany. Przemianę tę Wiktor Szklowski nazywa pracą filozoficzno-krytyczną, niemającą nic wspólnego z kopiowaniem czy przetwarzaniem oryginalnej idei.

Rozdział I poświęcony interpretacji filmu *Ragin* (Рагин, 2004) Kirilla Sieriebriennikowa, opartego na utworze Antona Czechowa *Sala nr 6*, stawia w centrum zainteresowania kwestię iluzoryczności granicy między salą szpitalną a światem zewnętrznym. Możliwość płynnego przechodzenia między tymi nakładającymi się w filmie rzeczywistościami pozwala zwrócić uwagę na problem szaleństwa, określający aktualną kondycję współczesnego społeczeństwa. Autorka rozdziału akcentuje fakt nieprzypadkowej popularności Czechowowskiego tekstu w kinie postmodernistycznym, co pozwala mniemać, że ulegający rozpadowi świat stworzony przez autora *Mewy* jest pod pewnymi względami łatwo przekładalny na kolażowe myślenie i grę symbolów, powszechnie kojarzone z nurtem końca wieku. Adaptacja Sieriebriennikowa zapada w pamięć również dzięki, podkreślonemu w tekście, upodobaniu reżysera do estetyki naturalizmu.

Hermeneutyczne spojrzenie na adaptację *Zbrodni i kary* (*Crime & Punishment*, 2002), koprodukcję amerykańsko-polsko-rosyjską w reżyserii Menahema Golana, kieruje uwagę odbiorcy ku strategiom artystycznym, użytym we wspomnianym dziele filmowym w celu aktualizacji powieści Fiodora Dostojewskiego, jej przekodowania na uniwersalny język współczesnego widza. Rozdział ten akcentuje, z jednej strony, autonomiczny i twórczy charakter wizji Golana, z drugiej zaś pokazuje, jak kreatywne podejście reżysera do tekstu rosyjskiego pisarza przyczynia się jednocześnie do poszerzenia i pogłębienia jego sensu, nie tylko dzięki uwzględnieniu dynamicznych zmian, dokonujących się w przestrzeni kulturowej, w którą wpisane jest każde doświadczenie widza. Sferą o szczególnie nośnym potencjale znaczeniowym okazuje się być niejednokrotnie zderzenie tradycji z (po)nowoczesnością.

Jako pesymistyczny w swej wymowie może zostać odebrany film Aleksieja Bałabanowa *Rzeka* (Рeka, 2002), któremu poświęciliśmy jeden z kolejnych rozdziałów, wypełniając w ten sposób, w ograniczonym zakresie, zauważalną lukę w badaniach nad twórczością tego reżysera. To niedokończone dzieło, stanowiące adaptację noweli polskiego pisarza Wacława Sieroszewskiego *Dno ńędzy* (1900), określane przez niektórych mianem najwybitniejszego filmu Bałabanowa,

bardzo często pomijane jest w analizach filmoznawczych. Tymczasem, jak przeczytamy w rozdziale, dokładna rekonstrukcja życia codziennego Jakutów, ich zwyczajów wraz z wykorzystaniem języka jakuckiego i cytatów z dziedzictwa folkloru, pozwalają umieścić *Rzekę* w kontekście tradycji filmu etnograficznego. Nadmiar szczegółów należących do sfery codzienności w warstwie wizualnej dzieła nadaje symboliczny wymiar zaadaptowanym elementom etnograficznym, takim jak koszenie trawy, naprawa sieci etc. Ukierunkowanie obrazu na symbole archetypowe realizuje się w dążeniu artysty do twórczej adaptacji spuścizny kulturowej Narodu Północy oraz dążeniu do uniwersalizacji wartości estetycznych. Reżyser adaptacji filmowej w przestrzeni codzienności osadza konstruowaną fabułą noweli zarys modelu tragiczności. Chwył artystyczny zorientowany na swoistą transformację klasycznego ujęcia wartości tragizmu, oparty jest przede wszystkim na wyłączeniu tragizmu z obszaru wzniosłości oraz całkowitym zniszczeniu patosu przy jednoczesnym wyjawieniu głębi znaczeniowej elementów powszedniości.

Rozważania na temat filmu Andrieja Zwiagincewa *Powrót* (*Возвращение*, 2003) koncentrują się przede wszystkim na rozpracowaniu elementów metody twórczej cenionego rosyjskiego reżysera. Za najważniejsze jej składowe uznano następujące rozwiązania: powtórzenie symetrycznie zbudowanych kadrów, dominację długich, statycznych ujęć, realizujący się w różnych formach chwyt wpisywania figur geometrycznych w filmową przestrzeń, stonowaną kolorystykę, nasycenie obrazów biblijnymi i mityczno-antropologicznymi odniesieniami, ekonomikę słowa, klamry ideowe i kompozycyjne, epatowanie prostotą, czy obsesyjnie wręcz powracające leitmotywy, do których należą z pewnością woda, pętla, składanie ofiary etc. Refleksja nad znaczeniem powyższych elementów, towarzysząca procesowi drobniawego „rozmontowywania” wybranych, niechronologicznie ułożonych, scen filmowych, pozwoliła ustalić także sieć powiązań z innymi produkcjami Zwiagincewa w zakresie modelowych dla tego twórcy schematów kompozycyjnych, wątków i metafor.

W zaproponowanej w niniejszym tomie interpretacji filmu Renaty Litwinowej *Ostatnia bajka Rity* (*Последняя сказка Риты*, 2012) odwołujemy się do rozważań Susan Sontag, opublikowanych w głównej mierze w eseju *Choroba jako metafora*. Analiza pokazuje nie tylko aktualność spostrzeżeń amerykańskiej pisarki w zakresie mitów i wyobrażeń, związanych ze śmiercią, utrwalonych w pamięci zbiorowej,

pozwała także zdiagnozować szereg zbieżności między stosowaną w filmie stylistyką *retro glamour* a filozofią nowej wrażliwości, określaną mianem *campu*. W rezultacie procesu kontekstualizacji zwrócono uwagę na przeprowadzone w obrazie Litwinowej zabiegi estetyzacji i romantyzacji śmierci, odwołania do logiki karnawału oraz sieć intertekstualnych odniesień do poetyki dzieł surrealistycznych i baśni. Refleksję, za cel której obrano przede wszystkim zrozumienie spożytkowanych w tekście filmowym metafor śmierci, ukierunkowano również na próbę odkodowania obecnych w nim lejtmotywów, w tym symboliki lustra, sposobów teatralizacji i rytualizacji zachowań, z uwzględnieniem wybranych rozwiązań montażowych.

Mamy nadzieję, że przedłożone Czytelnikowi teksty staną się źródłem satysfakcjonującej lektury oraz zachętą do skonfrontowania przedstawionych tutaj sądów z własnymi opiniami na temat omówionych filmów.

Paulina Bogusz-Tessmar
Natalia Kaźmierczak
Natalia Królikiewicz
Anna Przybysz
Beata Waligórska-Olejniczak

Poznań, kwiecień 2017 roku

ROZDZIAŁ I

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КИНОПРОЧТЕНИЯ КЛАССИКИ.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛЬМА КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА *РАГИН*

(ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА *ПАЛАТА № 6*)

Уже с первых шагов триумфального шествия кинематографа в России (в 2016 году исполнилось 120 лет со дня первого кинопоказа в России) классические произведения русской литературы всегда были и остаются неиссякаемым источником для развития киноискусства. Однако в первые десятилетия существования кинематографа перевоплощение литературной основы в экранный образ трудно было отнести к экранизациям в классическом понимании этого термина. Если обратиться к истории кинопроизводства в России, то 1908 год был ознаменован рождением первых пяти российских фильмов, среди которых, помимо общеизвестной *Понизовой вольницы*, – *Драма в таборе подмосковных цыган*, *Русская свадьба XVI столетия*, *Свадьба Кречинского* и *Усердный денщик*. А в следующем 1909-м году появляются первые экранизации, в том числе А.С. Пушкина (*Мазепа*), М.Ю. Лермонтова (*Боярин Орша*), Н.В. Гоголя (*Мертвые души*, *Тарас Бульба*), А.К. Толстого (*Смерть Иоанна Грозного*). Как отмечают авторы хрестоматии *История отечественного кино*,

традиции использовать в качестве сюжетов классику отечественной литературы сохранилась и впоследствии. Чаще всего до 1917 года «экранизировались» произведения А.П. Чехова (не менее 43-х раз), А.С. Пушкина (48 раз), Н.В. Гоголя (25) и Л.Н. Толстого (24)¹.

¹ *История отечественного кино*, под ред. А.С. Трошин, Москва 2011, с. 29.

Так, вначале использование словесного творчества ограничивалось иллюстрациями в кино литературных сюжетов известных сочинений, однако, со временем экранизации стали характеризоваться все большей глубиной прочтения первоисточников и эстетической самобытностью. Постепенно и сам термин „экранизация” становится органически присущ не только искусствоведению, но и литературоведению, культурологии, подчеркивая при этом этическую и эстетическую проблематику трактуемого предмета. В связи с вышесказанным любое кинопрочтение классики неизменно находится в центре внимания как критиков, так и зрителей. Так, предметом рассмотрения в данной статье является художественный фильм *Рагин* (по мотивам повести Антона Павловича Чехова *Палата № 6*) Кирилла Серебренникова, одного из немногих российских режиссеров, одинаково успешных как в кино, так и в театре.

Обращаясь к теории экранизации, необходимо прежде всего отметить ее сложность и многозначность, что находит свое отражение в острых спорах между сторонниками „литературоцентризма” и „киноцентристами”. Сторонники первой точки зрения считают, что „целью экранизации автоматически становится раскрытие смысла и значения классического текста, а сам экранизатор, в таком случае, должен превратиться в некую передаточную инстанцию, доносящую до зрителя Толстого или Чехова”². Суждение представителей противоположной позиции можно прокомментировать словами выдающегося киноведа Юрия Александровича Богомолова, придерживающегося мнения, что

[...] литературную классику неверно уподоблять архитектурному памятнику, который должно бережно охранять и тщательно реставрировать время от времени. Классическое произведение – живой организм, оно растет, знает смену времен года, угадывает смену исторических эпох. Оно не просто хранит память о минувших исторических коллизиях, но вбирает в себя и объясняет современную историю. Поэтому не воспроизведение, а постоянное переосмысле-

² А.И. Дмитриев, *От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века*, <http://ebooks.kemguki.ru/public/DMITRIEV3.pdf> (21.02.2017).

ние, переобдумывание классики – норма ее бытования в стремительно меняющемся мире³.

Оставляя в стороне теоретическую и практическую неисчерпаемость предмета дискуссии, существенным, как нам кажется, для целей настоящей работы будет смещение точек зрения с крайних позиций („литературоцентристов” и „киноцентристов”) и обнаружение некоего другого угла зрения, позволяющего взглянуть на кинопроизведение как на явление искусства и культуры в целом.

Среди теоретических построений, касающихся экранизаций, следует еще напомнить о нескольких видах указанной своеобразной *перекодировки* одной художественной системы на язык другой. Первым типом является *прямая экранизация*, что связано с буквальным восстановлением первоисточника, вторым – *фильм „по мотивам”*, основная задача которого представить классическое произведение в новом ракурсе, экспонируя оригинальный режиссерский замысел, и последний вид – это *киноадаптация*, создающая новое, самобытное произведение, которое, тем не менее, взаимосвязано с первоисточником и в некоторой степени дополняет его⁴. При этом особенно важным дополнением к вышесказанному, на наш взгляд, могут послужить слова выдающегося киноведа и режиссера Виктора Борисовича Шкловского, считавшего экранизацию „философско-критической работой, а не работой копировальщика”⁵. В связи с приведенными выше замечаниями и для реализации обозначенной цели в настоящей работе мы стоим на позиции, что „экранизация – это не просто перевод на язык другого искусства, а создание нового, полноценного, художественного произведения, говорящего на языке другого искусства – кино”⁶.

Следовательно, целью данной статьи является попытка „прочтения” нового уникального кинопроизведения *Рагин* (Кирилла Серебренникова) как переосмысление (интерпретация) литературного текста – источника (повесть А.П. Чехова *Палата № 6*).

³ Ю.А. Богомолов, *Краеугольный камень преткновения*, „Искусство кино” 1983, № 8, с. 77.

⁴ О.Ф. Нечай, Г.В. Ратников, *Основы киноискусства*, Минск 1985, с. 130.

⁵ В.Б. Шкловский, *За сорок лет*, Москва 1965, с. 229.

⁶ О.Ф. Нечай, Г.В. Ратников, указ. соч., с. 130.

Вместе с тем ставится задача проанализировать в указанной кинокартине созданное режиссером и сценаристом художественное пространство, „преломленное через личность творца”⁷. Интересны по этому поводу высказывания ученого Виктора Владимировича Знакова, исследовавшего феномен правды, и отмечавшего, что произведения искусства правдиво отражают реалии жизни, но в ином, преобразованном виде, нежели они существуют в действительности. „Любое произведение искусства представляет собой многомерную структуру, в которой находит отражение как внешний мир, так и внутренний мир автора”⁸.

Однако прежде чем перейти к намеченным темам, целесообразным считаем приблизить личность автора вышеуказанного кинополотна, а также упомянуть об общих тенденциях в восприятии Чехова кинематографистами XXI века. Так, в статье критика Ольги Алексеевны Кирилловой замечается, в частности, что в:

большинстве современных фильмов со сквозной чеховской линией (*Чеховские мотивы* Киры Муратовой (2002 г.), *Чайка* Маргариты Тереховой (2004 г.) и *О любви* Сергея Соловьева (2004 г.)) преобладают коллажность, опосредованное цитирование классики, использование культурных явлений и знаковых личностей в качестве игровых символов, постоянное стремление апеллировать к интертексту и другие художественные приемы, характерные для эстетики постмодернизма⁹.

Выводы, представленные в вышеуказанной научной работе, позволяют автору утверждать, что именно эксперименты с литературным материалом автора *Чайки* приведут в дальнейшем к употреблению термина „чеховская парадигма постмодернистского кино”¹⁰.

В свою очередь, в статье ученого Александра Семеновича Брейтмана затрагивается вопрос о малоизученном феномене киноискусства – „новом” кино России, в котором обнаруживается „тенденция понимания творчества как самопознания, подчас бо-

⁷ В.В. Знаков, *Психология понимания правды*, Санкт-Петербург 1999, с. 180.

⁸ Там же, с. 181.

⁹ О.А. Кириллова, *Чехов как „отец постмодернистского киноязыка” в постсоветском кино*, [http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/03_2014/IJCR_03\(16\)_2014_kirillova.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/03_2014/IJCR_03(16)_2014_kirillova.pdf) (10.01.2017).

¹⁰ Там же.

лезненного и горького”¹¹. Представленная в вышеотмеченной научной работе интерпретация (на что указывает и само название) кинокартины Василия Пичулы *Небо в алмазах* истолковывается автором статьи как „развернутая метафора чеховского *Дяди Вани*: «Мы еще увидим небо в алмазах»”, а также обращает на себя внимание своей „постмодернистской цитатностью, пародией, тяготеющей к открытой карикатурности”¹². Стоит добавить, что присутствующие художественные приемы (авторская ирония, русский вариант *pulp fiction*, элементы „стеба”) в фильме направлены на обозначение дистанции от настоящего, что позволяет, в свою очередь, автору названного кинополотна „делать кино о том, что волнует на самом деле, – о России: не умерла ли надежда в этом потерявшем опоры мире?”¹³. В итоге спасением для главных героев, благородного бандита с именем Антон Чехов и красавицы-„вампа” Нины, олицетворяющих лишившуюся основ Россию, является „сохраняющаяся, несмотря ни на что, культурная традиция, без которой „грешнику” никогда не стать «праведником»”¹⁴.

Несколько иначе освещен вопрос о причине интереса (и тем самым художественного воплощения) современных мастеров к творческому наследию Чехова в статье ученых Е.И. Пронина и Е.Е. Прониной. Мысль критиков о том, что и сегодня человек не способен „вынести горечь прозрения, сознание априорной иллюзорности всех убеждений, надежд и жизненных планов”¹⁵, столь характерных положений для чеховского художественного пространства, возможно, приводит к тому, что сегодняшние профессионалы (и в театре, и в кино) „пытаются во чтобы то ни стало смягчить и подкрасить картину мира, представляемую Чеховым, отыскивая «оптимизм» и «свет в конце тоннеля» именно в самых

¹¹ А.С. Брейтман, *Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале „нового” кино России)*, „Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена” 2004, № 4 (7), с. 165-174.

¹² Там же, с. 169.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Е.И. Пронин, Е.Е. Пронина, *Антиномии честного разума, или Самотрансценденция по А. Чехову*, http://ecsocman.hse.ru/data/2012/09/24/1251347023/Pronin_Pronina.pdf (07.03.2017).

безнадежных и трагикомических словах и поступках его героев”¹⁶. Авторы статьи анализируют сценическую версию (относительно новой) пьесы *Иванов* (сезон 2009-2010 г.) в знаменитом МХАТе им. А.П. Чехова (режиссер постановки Юрий Бутусов), отмечая ее „исправленный” вариант, в котором „главный герой не терпит крах и не кончает жизнь самоубийством, как следовало из традиционной последовательности действий, а напротив, начинает новую жизнь!”¹⁷.

О диалоге с Чеховым речь идет и в научном труде литературного критика Надежды Николаевны Гашевой. В своей статье *Кино как актуальный вид искусства в современной российской культуре* автор анализирует, в частности, кинокартину *Палата № 6*, снятую директором концерна „Мосфильм”, Кареном Георгиевичем Шахназаровым. Режиссер, „максимально сближая кино-реальность с подлинной реальностью российской повседневности, полемизирует с Чеховым, не оставляющим читателю утешения”¹⁸. В вышеназванном фильме Господь предоставляет своему главному герою шанс на воскресение, надежду для новой, осмысленной жизни, посылая для этого ангела-хранителя. В итоговых размышлениях вышеуказанный литературовед приходит к выводу, что

авторское кино (представителем которого является и Карен Шахназаров, и Кирилл Серебренников – примечание наше), преодолевая ловушки постмодернизма, обращается к методологии христианского реализма (С. Франк), раскрывающего необходимость ответственности человека за активное проникновение в мир сверхмирной благодатной силы¹⁹.

Таким образом, можно предположить, что некое „обыгрывание”, „дописывание”, „полемика”, цитирование чеховского текста, а также использование определения „мотивы” оказываются ключевыми в рецепции современного кинематографа к автору *Чайки*. Указанная формулировка „по мотивам” присуща и анализирован-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Н.Н. Гашева, *Кино как актуальный вид искусства в современной российской культуре*, http://rfp.psu.ru/archive/philol_2012.pdf (22.01.2017).

¹⁹ Там же.

ной кинокартине, создатели которой таким образом сигнализируют, что их произведение не является прямой экранизацией, определяя тем самым определенные взаимоотношения чеховского текста со сценарием фильма (о чем более подробно речь пойдет ниже).

Режиссер вышеназванного фильма, Кирилл Семенович Серебренников, является одним из самых ярких представителей нового поколения российской режиссуры. За довольно небольшой срок работы в Москве (с 2000 года) не имеющий театрального образования дилетант с провинциальным ростовским прошлым выпустил на столичной сцене огромное количество спектаклей, покориw своей незаурядностью публику не только в России, но и в Европе. Все творчество вышеотмеченного режиссера, своего рода „промоутера” „новой драмы”, являет собой убедительный пример и иллюстрацию становления и тенденций развития данного направления современной драматургии. Шокотерапия, скандальность, провокационность, некий эпатаж театральных высказываний мастера становятся лишь только поверхностным слоем, под которым обнаруживается огромное количество культурных знаков и кодов, аллюзий, цитатных рядов и историсофских смыслов. Серебренников не только захватывает количеством театральных постановок, открытий, замыслов, но и остроумностью, тщательностью исполнения, в центре которого всегда находится человек. Как точно замечает известный театральный критик и музыковед, Дмитрий Ренанский:

Спектакли Серебренникова — средостение Московского театра, без его премьер и сезон не сезон. Он свободно чувствует себя в кино, опере, на телевидении, преподает и тащит общественную нагрузку. Уважает мультидисциплинарность и мобильность, чувствует дух времени. Этот дух явно не велит засиживаться на одном месте, протезизм вообще кажется ключевым свойством режиссера, а его желание работать с чистого листа обезоруживает: Серебренникова невозможно идентифицировать, взята голыми руками, он неуловим, он всегда другой²⁰.

²⁰ Д. Ренанский, *Портрет номера. Кирилл Серебренников*, „Коммерсантъ Weekend” 2009, № 168, с. 24.

Необходимо отметить, что Серебренников – это не только театральный режиссер, поскольку с 1998 года он активно и весьма успешно работает также в кинематографе. На его счету десять художественных фильмов (самые известные – это *Постельные сцены*, *Изображая жертву*, *Измена*, *Юрьев день* и *Ученик*), один документальный и четыре сериала. Последний нашумевший фильм названного художника *Ученик* (демонстрировавшийся также и в Польше во время кинофестиваля российских фильмов *Спутник над Польшей*) является одновременно киноверсией одного из самых громких спектаклей Серебренникова, поставленного по пьесе немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга. Упомянутый фильм, затрагивающий тему религиозного фанатизма, был удостоен приза на фестивале в Каннах в 2016 году, а на российском фестивале „Кинотавр” картина получила награду за лучшую режиссуру. Главный герой картины, Вениамин, в буквальном смысле слова отправляется в крестовый поход, объявляя таким образом войну обществу, полностью погрязшему, по его мнению, в безнравственности, безумии и грешности. Опорой в этой кампании для молодого человека оказывается Священное Писание, цитаты из которого в любой ситуации приводятся юношей и трактуются им буквально и прямолинейно. Прочитывающиеся политические аллюзии, угроза „чумы XXI века” (терроризма), выступающей под знаменем религиозной доктрины, позволяют воспринимать послание фильма как предупреждение, вскрывающее болезненные и актуальные (и не совсем удобные) темы не только для России, но и для всей Европы.

По признанию самого режиссера, работа в кино для него так же интересна и важна, как и работа в театре. Нацеленностью на театр и кино, заинтересованностью в воплощении своих текстов в театральном и кинопространстве Серебренников приравнивается к таким театральным режиссерам, как Иван Вырыпаев, Михаил Угаров и др. Отмеченное сопряжение представителей „новой драмы” с кинопространством может быть отличительным признаком современного кинематографа, а также может свидетельствовать об углублении и изменении зрительских предпочте-

ний, о *перекодировке* на язык кино драматических произведений — текстов, созданных для реализации прежде всего в театре²¹.

Итак, в 2004 году вышеотмеченное чеховское произведение экранизировал знаменитый театральный постановщик, Кирилл Серебренников, однако, автором *Рагина* он себя не считает, называя себя режиссером только съемочного периода и добавляя, что к монтажу, решающего в киноискусстве очень многое, допущен не был (на завершающем этапе процессом руководил кинорежиссер Бахтиер Худойназаров)²². Сценарий к ленте написал драматург Михаил Угаров (уже работавший с мастером на съемках сериала *Дневник убийцы*), а продюсером и одновременно исполнителем главной роли стал Алексей Гуськов, стремление к артистической славе которого и повлияло, по словам Серебренникова, на происшедшее недоразумение, которое сам мастер комментирует таким образом:

[...] Ведь мы с самого начала договорились, что снимается авторское кино. Не для извлечения сверхприбылей. Не для широкой публики. И не как бенефис одного артиста. Но тот монтаж, который мне потом показали – мол, подпишись, – напоминал сериал. Развлекательное кинцо с подзаголовком «Доктор чокнулся»²³.

Вышесказанные замечания, по-нашему мнению, объясняют некоторую незавершенность киновысказывания, поскольку нельзя не согласиться с мыслью, что завершающие и нередко главные акценты фильма расставляются именно при монтаже. Тем более, когда речь идет об авторском кино, в котором обязательно присутствует фигура автора (режиссера). Симптоматична, по-нашему мнению, еще и замена первоначального названия сценария *История одной болезни* на *Рагин*, что может подчеркивать заинтересованность лишь в фигуре главного героя или исполнителя.

²¹ Е. Микешова, *Тексты Ивана Вырыпаева в театре и в кино (на примере пьесы „Танец Дели“)*, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135673/2_NovajaRusistika_9-2016-1_3.pdf?sequence=1 (14.02.2017).

²² А. Федина, *Растворился в бреду*, <http://izvestia.ru/news/298022> (03.03.2017).

²³ М. Давыдова, *Кирилл Серебренников: „У меня украли мою интеллектуальную собственность“*, <http://izvestia.ru/news/298100> (04.03.2017).

Тем не менее, возвращаясь к кинокартине, следует отметить наличие в ней плодотворного и небезытересного начала, отсутствующего в чеховском оригинале: причина столь частых визитов доктора Андрея Ефимыча Рагина в палате № 6 кроется не в его разочаровании в жизни вообще и в медицине в частности – как раз наоборот, доктор страстно увлечен идеей излечения душевнобольных новейшими экспериментальными методами психоанализа (набирающего все большую популярность в то время), что, правда, в конечном счете приводит главного героя к плачевному исходу. К тому же, главный персонаж в фильме, в отличие от своего литературного прототипа, предстает довольно ухоженным, всегда в чистой, свежей рубашке, аккуратно подстрижен, по моде, в то время как в рассказе доктор „одевается не по-докторски. Одну и ту же пару он таскает лет по десяти, а новая одежда, которую он обыкновенно покупает в жидовской лавке, кажется на нем такую же поношенную и помятую, как старая”²⁴. Как и у классика, в фильме Андрей Ефимыч Рагин уже немолод, одинок и по вечерам погружается в чтение. Служит он главным врачом в местной больнице провинциального городка, а все события в фильме разворачиваются в начале прошлого века (в тексте немного ранее под конец XIX века). Думается, что на этом параллели с литературным источником заканчиваются, что, возможно, и соответствует режиссерскому замыслу, отвергающему буквальное перенесение содержания чеховского рассказа.

Обращает на себя внимание уже само начало фильма, когда еще на фоне титров режиссер показывает приготовление венских кондитерских деликатесов, но при этом на каждый кадр накладываются расплывающиеся по экрану „чернильные пятна”, в которых узнаются тесты Роршаха (Rorschach)²⁵ – своеобразные кляк-

²⁴ А.П. Чехов, *Палата № 6*, [в:] Его же, *Повести и рассказы*, Paris 1995, с. 186.

²⁵ Автором методики (проективной диагностики) является Герман Роршах, психиатр, вице-президент Швейцарского психоаналитического общества. Опыты по восприятию чернильных пятен Роршах начал в 1911 году и через 8 лет изложил их результаты в рукописи „Психодиагностика”, опубликованной в Берне на немецком языке. Герман Роршах создал оригинальный метод – метод чернильных пятен, – ставший одним из самых известных в мировой психологии. Из энциклопедии: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/psihologiya_i_pedagogika/RORSHANA_TEST.html (18.07.2017). Более подробно о тесте см. Г. Роршах, *Психодиагностика: методика и результаты диагностического эксперимента по исследованию восприятия (истолкование случайных образов)*, Москва 2003.

сы, описания которых сообщает о человеке нечто важное про него самого. Следует отметить, что популярный в начале прошлого столетия – метод чернильных пятен – ставший одним из самых известных в мировой психологии на сегодняшний день несостоятелен (как, впрочем, и сам психоанализ), что, как кажется, эффектно используется автором кинокартины. Как некий перевертыш (что, собственно, свойственно и эстетике постмодернизма и, в частности, творчеству названного мастера), с одной стороны, эти кинематографические ряды можно прочесть как апологию психоанализа (и тестов Роршаха в том числе), а с другой стороны, как издевательство над упомянутыми теориями.

Более того, вышеуказанные начальные кадры, снятые в нестандартном формате и изображающие целый процесс создания кулинарных деликатесов, стилизованы, как можно полагать, в стиле модерн. Более того, один из таких кадров, в котором кондитер ухоженными руками вьет спирали взбитых сливок в изысканных пирожных „корзиночках”, венчая маковку наливной вишней, может вызывать ассоциации с „линией Орта” или обристовской линией (как основного принципа вышеназванного стиля), становящейся композиционной основой этих кадров. Ссылаясь на замечания искусствоведа Ольги Кирилловой, можно добавить, что такой метод возможно был выбран не случайно режиссером, ибо

стилизация в кинематографе, обращенном к модерну, неизбежно выходит за рамки сугубо визуального, стремясь в синтезе искусств отразить возможно более полное чувственное ощущение пространства модерна – аудиальное, пластическое и практически тактильное²⁶.

Вышепредставленные замечания, в свою очередь, могут способствовать появлению таких ассоциативных рядов, которые в данной кинореальности представляют не только сам процесс приготовления яства, но значительно шире – Вену с ее роскошью дворцов, кафе, вальсов, оперы (фрагмент которой мы вскоре

²⁶ О.А. Кириллова, *Визуальная стилистика и эстетика модерн в российском кино*, „Общество, среда, развитие” 2012, № 4 (25), с. 139-143.

услышим) – историю таким образом можно „попробовать” на вкус, услышать, дотронуться. Такой небезынтесный прием, как кажется, подчеркивает, с одной стороны, совпадение времени появления кинематографа с расцветом стиля модерн в европейской культуре, а с другой стороны, обнаруживает место действия параллельного художественного кинопространства – столицу Австрии. Следовательно, Вена оказывается местом, в котором познаются не только секреты лакомств, но и тайны исцеления человеческой души (как место рождения психоанализа), куда так стремится душа доктора.

Необходимо отметить, что вышеописанными кадрами не только начинается фильм, но и заканчивается. Рагин, решаясь вырваться из заколдованного круга, отправляется в своих грезах именно в Вену, в мечту, в любовь, из чего можно заключить, что спираль (или кольцо) представляет собой композицию анализируемого кинопроизведения (возможно с элементами ризоматической конструкции). Тогда, если продолжить рассуждения, то закольцованная композиция визуально может напоминать ленту Мебиуса (известную как символ бесконечности и безысходности) или „непрерывный объект”, когда структура образует колечко или некую спираль, приходя к одному и тому же, но уже на другом этапе. Возможно, вышесказанное подчеркивает представленную автором кинокартины амбивалентность безумия и нормы, размытость границ между этими довольно условными понятиями. Нельзя не согласиться и с мнением культуролога, Виктора Филимонова, считающего, что предсмертное видение доктора – его поездка в Вену, а в конечном счете, наслаждение кушаньем роскошных пирожных, приготовленных австрийскими мастерами²⁷, в этом прочитывается „образ «освобождения» русского интеллигента Рагина от ловушки палаты № 6”²⁸. Стоит еще дополнить, что упомянутые иллюзорные кадры видений доктора под ирреальную музыку талантливого композитора и скрипача Алексея Айги неким осязаемым способом передают сумасшествие доктора, что, несомненно, относится к ценным находкам кинокартины.

²⁷ В. Филимонов, *Некоторые особенности эволюции толкования прозы А.П. Чехова в отечественном кино в советское и постсоветское время*, <http://www.viktorfilimonov.com/uploads/doc.pdf> (19.02.2017).

²⁸ Там же.

Первые кадры, снятые крупным планом – стакан чаю в под-стаканнике, в котором доктор помешивает ложечкой – легким движением камеры переносит нас в другую художественную реальность – из Вены в Россию – сопоставляя таким образом роскошь венских кондитерских и нищету, грязь и сырость российской действительности. Следует заметить, что, противопоставляя гуманный западный мир и грубое беззаконие России, тем самым в фильме оттеняется еще один конфликт – образ добродетельного старого доктора и рационального молодого врача, ибо в кинопроизведении сделан акцент не столько на отношениях главврача с пациентом палаты № 6, Иваном Громовым (как вытекает из литературного текста), сколько именно на противостоянии Рагина и Хоботова. Таким образом, Андрей Ефимыч с его деликатным подходом к пациентам сражается с его антиподом, Евгением Федорычем Хоботовым, представителем карательной психиатрии, одержимым идеей лечить невроты резким физическим воздействием. На заданный вопрос Рагину: „Каковы же способы возвращения безумного к реальности?“²⁹, сам же Хоботов отвечает: „Медицина утверждает, что к реальности человека заставляют вернуться только острые физические ощущения: боль, голод и сильное половое чувство“³⁰. Вообще, младшего коллегу Рагина причина безумия, как таковая, практически не интересует:

Я вообще не хочу видеть причину. Не мое это лекарское дело – искать причины. Мое дело – лечить. Лечить обыкновенно, на основании того, что помогает. Больному назначается известное средство и, если лечение помогает, значит больной болен какой-то болезнью – проще пареной репы³¹.

Молодой медик, не отвергая „методик чудесного прошлого: обливания холодной водой, тугого связывания и принудительного пеленания, погружения в холодную и горячую воду попеременно“³², старается внедрить дополнительно вращательную (карательную) машину „Рашу“ для излечения сумасшедших, некий

²⁹ К. Серебренников, *Рагин*, Художественный фильм, <https://www.youtube.com/watch?v=w-W5HsNJGNk>. Все цитаты записаны со слуха (13.12.2016).

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Там же.

вариант электрического стула, принцип действия которого довольно прост: пациента быстро вращают вокруг своей оси, пока из носа и ушей не польется кровь. Итак, с большим энтузиазмом Хоботов желает вернуть человека к „истине внешнего мира”, при этом усмиряя, выдавливая неким жестоким образом личность, оглупляя человека. При чем показанные эксперименты нового изобретения представителям „сильных мира сего” (образы которых, как можно заметить, карикатурны по своей сути) в городе встречаются с их одобрением, что может предугадывать исторический момент выбора пути в подавлении инакомыслия в России, в котором абсурд становится нормой. Так, в фильме подсознательно угадывается, что машина уже дожидается своего первого пациента, а пока лишь подопытная обезьянка обреченно повисла, привязанная ремнями.

Вышеупомянутый своеобразный пролог фильма, в котором режиссер вводит нас за кулисы изготовления кулинарных шедевров, требующих мастерства и индивидуального подхода, можно воспринимать как своеобразную метафору к истолкованию фильма. Страстно желанное лакомство, о котором грезит Рагин (и которое так вредно для его здоровья), является, с одной стороны, обретением спокойствия для обеспокоенного духа главного героя, а с другой стороны, венцом его мечтаний, некоей вседозволенностью, соответственно, и свободой. Так, попытки излечения душевнобольных альтернативными методами доктора перекликаются с работой мастера кулинарного дела, требующего также личностного подхода к процессу приготовления яств.

Итак, доктор Рагин, представляющий собой довольно приличного, но совершенно нежизнеспособного человека, заинтересован в излечении больных (к чему был совершенно равнодушен его литературный прототип). Страстно воодушевленный идеями уже известного в то время психиатра Гиммельсдорфа (представитель психоанализа), доктор решает применить эти методы лечения на практике. Так как зарубежный коллега-психиатр (который в последних вспышках гаснущего разума Рагина предстанет еще в образе дирижера в опере) изгоняет из тела молодой женщины воображаемую лягушку, так и Рагин пробует помочь пациентке со „змием” внутри, который заполз к ней в рот, когда она пила воду из бадьи в полдень, а теперь спать не может и все кричит и мучается, объясняя это тем, что „уж в животе ворочается,

кольца вьет, никак не уляжется, спал весь день, а теперь разыгрался, то колечком совьется, то в струнку вытянется"³³. Интересно отметить, что в сцене публичной лекции, проведенной Гиммельсдорфом в университетской аудитории (сделанной в виде амфитеатра или внутреннего устройства венской оперы) и в кадрах исцеления женщины со „змием” проявляется главная особенность творческого метода Серебренникова, основывающаяся на откровенном натурализме, обнажающем физиологические проявления человека. Такое своеобразное фотографическое воспроизведение действительности с ориентацией на натурализм (моментами даже жестокий), кажется, в фильме доведено до некоего абсурда, что производит сильное впечатление на зрителя (особенно запоминаются выбеленные лица и операции тонирования изображения). Как замечает известный литературовед, Лев Аннинский, прочитанный Серебренниковым лозунг о том, что „боли нет, есть лишь ощущение боли” представлен нашим абсурдом:

А именно: баба в психиатрической больнице орет, что у нее в животе лягушка. Бабу сажают на горшок и говорят: «Опорожнись, голубушка, и лягушка из тебя выскочит». Баба тужится, тужится. И задача медиков — вовремя подбросить в таз лягушку, когда баба начнет все из себя извергать. Когда баба закончит испражняться, ей подкинут в таз лягушку и покажут: «Ну вот, видишь, она из тебя вышла». Баба увидит и перестанет думать, будто у нее сидит лягушка в животе³⁴.

Такой же характерной особенностью отличается способ, который предлагает доктор следующему своему пациенту, так называемому „мальчику” сорока шести лет. Рагин, следуя открытиям знаменитого психиатра Зигмунда Фрейда³⁵ (основоположни-

³³ К. Серебренников, *Рагин*, Художественный фильм, ук. соч.

³⁴ Л.А. Аннинский, *По „мотивам” или „по прочтению”?* *Гатчина* 2005, Беседу вела Татьяна Иенсен, <http://kinoart.ru/archive/2005/07/n7-article10> (18.07.2017).

³⁵ Зигмунд Фрейд – знаменитый австрийский психолог и психиатр, основоположник психоанализа. Согласно Фрейду людьми движет психическая энергия – „либидо”, подавление которой ведёт к неврозу. Но природу этой энергии он ошибочно считал исключительно сексуальной. Для Фрейда тело – источник энергии, конечная причина, последнее объяснение всех явлений психики. В психоанализе тело впервые „заговорило”, получив свой язык выражения – язык психических энергий. Фрейд, начинавший с собственно физиологической психологии, постепенно отделяется от жесткого физиологизма во взглядах на психическое, но по-прежнему

ка психоанализа), решается излечить душевнобольного, назначая ему лекарство в форме сексуальной инициации с медсестрой Соней (отсутствующей в чеховском рассказе) – старательно оказывающей помощь всем нуждающимся в „игре в пяточки”, но это вызывает со стороны больного только чисто детскую реакцию, которая, по мысли Фрейда, и служит источником комплекса кастрации у пятилетних мальчиков.

Нельзя не вспомнить еще об одной пациентке Рагина, в частности, всемирно известной певице Ольге Райской (также отсутствующей в тексте), страдающей агорафобией. Можно по части разделять мнение критика, что „отношение доктора к ней: влечение как результат лечения – происходит строго согласно закономерности трансфера и контр-трансфера в психоанализе Фрейда и Юнга”³⁶. Однако возможным прочтением образа певицы, как нам кажется, будет, с одной стороны, восполнение любовной истории, которая отсутствует в рассказе, а с другой, выявление дополнительных семантических полей. Если принять во внимание основное содержание лирической оперы *Иоланты* Петра Ильича Чайковского (произведение, исполняемое примадонной в Венской опере под управлением дирижера Гиммельсдорфа), в которой „душевный рост героини – это путь от темноты и неведения к радостному познанию красоты бытия”³⁷, то в свете сказанного, палата № 6 – это путь обратный (на основе уже ранее упомянутого перевертыша) от бытия, нормы к темноте, к безумию, что еще раз контрапунктирует тему амбивалентности безумия и нормы.

Что касается очередного пациента (Ивана Дмитрича Громова, который отодвинут на задний план по сравнению с литературным текстом), гонимого манией преследования, граничащей с клаустрофобией, то доктор Рагин решает его попросту отпустить на волю. Все вышеперечисленные методы излечения не находят одобрения со стороны медицинского персонала, с одной

видит необходимость сведения всякого психического явления к его первопричине – телу. С.Н. Мельник, *Психология личности*, <http://window.edu.ru/resource/978/40978/files/dvgu099.pdf> (23.03.2017).

³⁶ О.А. Кириллова, *Чехов как „отец постмодернистского киноязыка” в постсоветском кино...*

³⁷ Ю. Келдыш, *Опера Чайковского „Иоланта”*, <http://www.belcanto.ru/iolanta.html> (11.01.2017).

стороны, выставляя на смех эксперименты Андрея Ефимыча, а с другой, и в книге, и на экране приводят к драматическому финалу, когда несчастный доктор погибает от побоев санитаря Никиты, от отчаяния и от инфаркта. Интересно отметить, что в диалогах Рагина с Громовым в кинопространстве акценты расставлены несколько иначе, чем в первоисточнике. Находясь на одной композиционной линии с другими умалишенными, Иван Дмитрич рассуждает настолько здраво и дерзко, что предлагает своему противнику (в образе Рагина) поменяться местами. Андрей Ефимыч *поднимает перчатку*, подыгрывая и притворяясь сумасшедшим, не предполагая каков будет финал замены.

Отдельно следует сказать, что в их театрально-манерных беседах о человеческих страданиях воодушевленный Громов гуляет по воде (протекающие крыша и стены палаты находятся в плачевном состоянии), а в кульминационном моменте пробивает себе руку гвоздем, торчащим из стены. Тем самым, как кажется, раздвигаются интертекстуальные рамки кинотекста, апеллируя к беседам Понтия Пилата с Иешуя Га-Ноцри из известного романа Булгакова *Мастер и Маргарита*.

Следует особо остановиться на еще одной зрелищной находке режиссера – сцене первого знакомства с обитателями палаты № 6, в которой, благодаря профессиональной операторской работе и общему плану, нельзя не заметить рваные лучи света, ложащиеся на особо важные образы в кадре (в каждом луче представлен пациент). Так, происходящая смена плана на крупный и переход к высокому ракурсу (что создает, собственно, образ беспомощного персонажа) акцентирует наше внимание на первом умалишенном, воображающем себя мертвецом (Рагин старается найти и для него метод, предлагая не кормить пациента, поскольку он мертв, что позволило бы возвратить его к реальности).

После прохода с ручной камерой, крупным планом и в низком ракурсе (чтобы показать задумчивость персонажа, смотрящего вдаль) представлен второй больной – Топтун (крестьянин Потапов), одолеваемый видениями, в которых странствует по неизвестным землям. Особо следует упомянуть, что благодаря этому персонажу создается своеобразный ритм кинопространства, характерное топание Топтуна задает темп, благодаря чему, с одной стороны, образы объединяются в единый сюжет, а с другой, это

содействует тому, что действие то быстро развивается, то останавливается, словно застывая на одном кадре.

Следующий старожил палаты жид Моисейка, помешавшийся после пожара мастерской – снят средним планом и в нейтральном ракурсе. Аналогичным способом показан „Мальчик”, не желающий знать, что ему сорок шесть лет и полагающий, что ему сейчас десять лет.

И последний пациент, представленный крупным планом и в высоком ракурсе, чем подчеркивается его слабость, – это Иван Громов, страдающий манией преследования. Характерной особенностью на протяжении всего кинофильма и в названных сценах будет сбивчивый звуковой ряд (актеры часто бормочут, говоря что-то под носом), напоминающий бред сумасшедшего, что еще ярче передает, как нам кажется, угнетающую атмосферу чеховского произведения. Перечисленные кинематографические приемы, в которых чувствуется рука мастера, способствуют более глубокому проникновению в мир сумасшествия. Важно отметить то, что в вышеприведенных эпизодах кадры смонтированы как с помощью склейки, так и внутрикадровым монтажом, что имеет сильное влияние на ритм и движение времени, которое то убыстряется, то сжимается. Своеобразным штрихом на протяжении всего кинофильма будет сбивчивый звуковой ряд (бормотание, невнятное бубнение), напоминающий бред сумасшедшего, что еще больше подчеркивает удручающую обстановку кинотеатра. Следует отметить еще одну важную деталь в восприятии вышеприведенных сцен, в частности, зритель практически осознает душный, липкий, грязный, засиженный мухами (жужжание которых неоднократно звучит в кадре) мир заключенных палаты № 6, увеличивающейся на экране до размеров уездного города.

В свете вышеизложенного и соотнося с кинореальностью, можно полагать, что проблематика анализируемого фильма – это история сумасшествия не пациента, а целой страны, в которой не чувствуется диссонанса между домом для душевнобольных и приличным обществом. Из изложенного выше материала следует, что палата № 6 становится своего рода спасением (островом) для ее жителей, где можно спрятаться от тотального безумия. В заключение следует указать, что современное общество больно разными болезнями (и экзистенциальными, и социальными).

ми), а в фильме совершена попытка поставить диагноз, назвать корень человеческих бед и в настоящем, и в прошлом.

ROZDZIAŁ II

PRAWDA CZASU, MAGIA EKRANU. O ADAPTACJI FILMOWEJ

ZBRODNI I KARY FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

Proponowane ujęcie tematu zawarte w tytule niniejszego rozdziału, otwierając się na perspektywę współczesną, do której odnosi się zrealizowana w 2002 roku przez Menahema Golana adaptacja filmowa powieści Fiodora Dostojewskiego, z konieczności – chociażby ze względu na wielość interdyscyplinarnych asocjacji, które idąc powieściowym tropem, również przywołuje tekst filmowy – ma charakter powierzchownych i wstępnych uwag. Odniesienia sygnalizowane w tytule–temacie, sugerujące odczytanie filmu jako próbę ukierunkowaną na wygenerowanie sensów strukturujących całość przekazu filmowego, muszą więc ulec uproszczeniu, sprowadzając interpretację filmu do określonych poziomów: funkcji nadawczo-odbiorczej, tematu, treści, obrazu bohaterów, obrazu i funkcji przestrzeni oraz sposobu ich filmowego wyrażenia, zgodnego z wizją reżysera i techniką właściwą specyfice tworzywa filmowego (język filmu). Ponieważ ma się do czynienia z adaptacją, istotne będzie również śledzenie związków tej ekranizacji i ich adekwatności (bądź nie) z pierwowzorem. Z uwagi na to, że każdy film, jak twierdzi m.in. Jurij Łotman³⁸ posiada cechy systemu semiotycznego, uzasadnione dla interpretacyjnego namysłu jest także wyodrębnienie określonych kategorii znaków, ich kontekstualnej konfiguracji i funkcji, które pełnią w relacji: tekst adaptowany a tzw. „realia” rzeczywistości pozafilmowej.

To, że każdy widz przychodzi na film z osobistym nastawieniem, a nawet gotowymi opiniami jest oczywiste, tym bardziej, jeśli film dotyczy ekranizacji powszechnie znanej powieści i powstał jako produkcja

³⁸ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983.

amerykańsko-polsko-rosyjska, a jego reżyserem i scenarzystą jest Amerykanin. „Jak wiadomo”, pisze Ewa Korpała-Kirszak, „adaptacje utworów literackich zdominowały [...] kinematografię rosyjską już w początkowej fazie jej rozwoju, w okresie porewolucyjnym zaś pojawiła się nowela filmowa (kinopowieść) [...] i chociaż – jak twierdził [...] Konrad Eberhard – „literatura, będąc natchnieniem filmu, bywa jego złym duchem”³⁹, to przecież właśnie owe adaptacje do dnia dzisiejszego pozostały mocną stroną kinematografii rosyjskiej”⁴⁰.

Zatem przeciętny widz rosyjski wychowany na tradycji „przyliterackości” filmu może czuć się zawiedziony i oszukany w swych oczekiwaniach, ponieważ film Menahema Golana nie jest wierną adaptacją kopiującą dziewiętnastowieczną powieść Fiodora Dostojewskiego. Stąd też nie budzi zdziwienia fakt, że komentarze rosyjskich internautów są niepochlebne. Wydawałoby się, że zarzuty (pretensje) dotyczą generalnie drobnych zastrzeżeń warsztatowych typu: akcja filmu rozgrywa się w Moskwie, a nie, jak w powieści, w Petersburgu; dzieje się zimą, a nie latem; Raskolnikow nie zakopuje swego łupu pod kamieniem⁴¹, to przecież poszerzone o uwagi w stylu: „Dostojewskim tu nie pachnie” lub „Amerykanie nie powinni ekranizować filmów według Dostojewskiego, bo ich nie rozumieją”⁴² dowodzą, w relacji twórca – adresat, braku przygotowania, czy też niezrozumienia przebiegu procesu twórczego, który dla artysty (reżysera, scenarzysty) streszcza się w porządku: rzeczywistość – intencja – forma, dla odbiorcy z kolei odwrotnie: forma – intencja – rzeczywistość⁴³. W aspekcie „użyteczności” z kolei, adaptacja ta nie tylko jest przeznaczona na użytek „wewnętrzny”, ale także na „eksport”. Świadczy o tym m.in. dobór aktorów (amerykańscy), angielska wersja językowa, tekst artykułu Rodii napisany w języku angielskim, przeniesienie akcji z Petersburga do Moskwy, artystyczny życiorys reżysera.

³⁹ K. Eberhard, *Wszyscy ludzie filmu. Myśli, powiedzenia, cytaty. Wybór J. Szuman*, Wrocław 1998, s. 9, [cyt. za:] E. Korpała-Kirszak, *Poetyka filmu we wczesnej nowelistyce Michała Słonimskiego*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2002, s. 135.

⁴⁰ E. Korpała-Kirszak, op. cit.

⁴¹ Cytaty pochodzą ze strony internetowej <https://www.kinopoisk.ru/film/6484/> (25.03.2017), gdzie każdy może komentować obejrzane filmy [przekład - P. B-T].

⁴² Ibidem.

⁴³ K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, „Twórczość” 1947, nr 9, [cyt. za:] A. Helman, *Co to jest kino*, Warszawa 1978, s. 101.

Film Menahema Golana jest koncepcyjny, chociaż zdecydowanie montażowy, odwołujący się do tego rodzaju nowoczesnej adaptacji, której zrozumienie i interpretacja odnajduje swe uzasadnienie nie w bogactwie stylizacji oddających wiernie klimat ekranizowanej powieści Fiodora Dostojewskiego, lecz w złożoności zjawisk wieku XX / XXI, na których cieniem kładą się zarówno doświadczenia rewolucji bolszewickiej, reżimu stalinowskiego, II Wojny Światowej oraz czasu najbliższe odbiorcy, czyli szereg zjawisk związanych z tzw. nową kapitalizacją (postfordyzm), pieriestrojką i głośnością. Ponieważ doświadczenia te przyczyniły się do przeobrażeń struktury społecznej, gospodarczej, systemów filozoficznych i etyki, to również filmowa rzeczywistość tej adaptacji w swej warstwie znakowo-semiotycznej z konieczności musi odwołać się do takich sposobów filmowego przekazu, które byłyby adekwatne do przeżyć lub wiedzy historycznej odbiorcy współczesnego, czytelne w swej warstwie wizualnej i zgodne z duchem adaptowanego utworu, co nie znaczy, że są jego ilustracją. W odniesieniu do warstwy treściowej filmu, scenarzysta skrępowany, przymuszony wizualnym jego charakterem dokonuje wyboru określonych wątków z adaptowanego utworu, dokonuje sceny, których brak w oryginale, nie burzy jednak sensu powieści, jej uniwersalnej wymowy. Zobligowany własną wizją odczytania powieści, czasem trwania projekcji filmowej oraz zachowaniem struktury dramatycznej filmu, Menahem Golan musi zatem dokonać skrótów i odrzucić to, co jest mniej atrakcyjne z punktu widzenia filmowego „dziania się”⁴⁴. Tak tedy nie mamy rozważań Raskolnikowa, opisów jego stanów psychicznych, snów, wizji, przeczuć, niespójnych myśli, komentarzy powieściowego narratora. Reżyser zostawia jedynie te sceny z wątku fabularnego lub motywy, które najbardziej zapadły w pamięć czytelnikom powieści oraz są zwrotnymi momentami akcji: zabójstwo lichwiarki, związane z tym śledztwo, spotkanie „na progu” z Sonią, zsyłka na Syberię⁴⁵ oraz niektóre z wątków pobocznych, o ile istnieje dla nich podstawa w tekście adaptowanym, np. wątek przyjaźni z Razumichinem, spotkanie Raskolnikowa z matką, konflikt z Łużynem. Wybrany materiał powieściowy, zgodnie z intencją reżysera, którą jest życiowa weryfikacja potrzeby odczytania Fiodora Dostojewskiego w perspektywie schyłku XX wieku, jak stwierdza bowiem Lew Anninski „[...] czas ob-

⁴⁴ K.T. Toeplitz, *Sekrety filmu*, Warszawa 1967, s. 48-50.

⁴⁵ Por. K.T. Toeplitz, *Sekrety filmu*, Warszawa 1967, s. 32.

rócił nas twarzą do Dostojewskiego⁴⁶, zostaje poddany zasadom struktury filmowej. Zasady owe, z uwagi na to, że adaptacja Menahe-
ma Golana, nie tylko jest „przyliteracka”, także stanowi „sztukę auto-
nomiczną⁴⁷, otwartą na aktualia rzeczywistości pozawizualnej, można
przekładać „na ukrytą za obrazem myśl, sugerować w obrazie różne
realności wyższego rzędu [...] tworzyć paraliterackie układy – metafory,
układy – symbole⁴⁸”.

Tak więc np. literacki Rodion Romanowicz popełnia zbrodnię, ponieważ jego umysł zaprzęta idea związana z przywilejami jednostki wybitnej, zdolnej do bycia ponad prawem, w zapleczu której sytuuje się tzw. wątek napoleoński. Świadomość filmowego Raskolnikowa natomiast wiąże go z koncepcją „nadczłowieka” Friedricha Nietzschego – wykadrowanie fotografii filozofa wiszącej na ścianie w mansardzie bohatera, jej zbliżenie do widza, są tego dowodem. Na praktyczną stronę realizacji tej teorii zwrócił uwagę filmowy Razumichin, łącząc ją z ideologią nazizmu i wyrażając słowem i gestem: śpiewa *Deutschland, Deutschland über alles* z uniesioną do góry pięścią. Za pomocą tak skonstruowanej montażowej frazy⁴⁹ osiąga reżyser wieloraki cel: ewokuje w płaszczyźnie filmu „dwugłosowość” prozy Fiodora Dostojewskiego, wychodzi poza tekst utworu adaptowanego w rzeczywistość znaną pokoleniu XX wieku; nadto, jeśli skojarzy się na zasadzie przyległości idei tę frazę z przywołanym w filmie obrazem – „cytatem” pozakadrowej moskiewskiej rzeczywistości – aleją popiersi zasłużonych dla komunizmu wodzów, to całość owej manipulacji tworzy wielopiętrową metaforę. Jej odczytanie prowadzi do refleksji o charakterze ogólnoludzkim: wszyscy wyznawcy idei „nadczłowieka” w pochodzie przez czas i pokolenia są winni rozlewu krwi, nie ma więc odpowiedzialności jednostkowej. W miarę jednak, jak scena rozmowy Porfiriego z Rodionem w otoczeniu owych popiersi początkowo ujętych w planie ogólnym, zwęża się, oscylując wokół problemu winy i kary, konieczności przyznania się do zbrodni, wyrażenia skruchy i żalu, bowiem, jak mówi sędzia śledczy, nikt nie jest ponad prawem, kamera

⁴⁶ L. Anninski, *Lew Tołstoj i my*, [w:] *Prawda czasu, prawda ekranu. Szkice krytyczne*, pod red. I. Rubanowa, tłum. J. Walicka, Warszawa 1975, s. 105.

⁴⁷ A. Jackiewicz, *Powieść współczesna a film. Studium*, [w:] *Idem, Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 169.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 171.

⁴⁹ Według J. Łotmana to połączenie kadrów w sensowny szereg. J. Łotman, *op. cit.*, s. 70. Odpowiada mu w języku filmu także pojęcie ujęcia.

przybliża i jednocześnie zatrzymuje w kadrze obraz popiersia Stalina. Zastosowanie metonimii – typowy zabieg każdej konstrukcji filmowej, nieobojętny wobec treści znaczeniowej do jakiej odsyła – podtrzymuje wcześniejszą myśl wyrażoną metaforą o funkcji „nadczłowieka” w dziejach, ale jednocześnie sprowadza odpowiedzialność za popełnione zbrodnie do określonego czasu, przestrzeni i narodu, wskazując na odpowiedzialność jednostkową i nadaje owej refleksji wymiar etyczny. W sytuacji stanięcia „twarzą w twarz” z wizerunkiem Stalina (Bachtinowskie „cudze słowo”) złączonej z sytuacją spotkania „twarzą w twarz” mordercy i śledczego padają słowa o uzasadnionym znaczeniu, chociaż poniekąd częściowym, dla tematu filmu (tożsamy z główną myślą powieści), ujawniając jednocześnie komfort psychiczny w swobodnym wyrażaniu myśli, jaki przynosi ze sobą czas głośności. Porfiry stwierdza bowiem: „siedemdziesiąt lat temu wypędzono stąd Boga. Stalin nienawidził Boga. Nie przyznał się, nie prosił o łaskę, nie odkupił win. Bóg cię wesprze, cierpienie oczyszcza duszę. Ważne byś się przyznał, poniósł karę i zaakceptował siebie”. Nadzieję wskrzeszenia grzesznika przez żal, skruchę i pokutę przynosi chrześcijaństwo. Niemniej nie jest to wystarczająca prawda w rozumieniu Fiodora Dostojewskiego. Niemożność jej wyrażenia w pełni obrazowym konkretem – rzeczą w tej scenie, zastępuje wewnątrz kadrowy ruch kamery, którego elementy są nacechowane znaczeniem. Ujmuje się więc postać Porfirego przodem do widza, zbliżając jego twarz w chwili wypowiedzianej kwestii, co podkreśla dydaktyczny charakter tej wypowiedzi, jej aktualność, ponadczasowość. Rodiona natomiast ustawia się tyłem, by w ten sposób dać odczuć widzowi, że człowiek ten w dalszym ciągu pozostaje obojętny, zamknięty na słowa Porfirego, na konieczność doświadczenia duchowej przemiany. Moment ich rozstania z kolei wyraża reżyser przez zastosowanie różnych technicznych „chwytów”: wprowadzenie planu perspektywicznego – samotnie stojący w głębi placu między dwiema cerkwiemi Porfiry; nadanie głębi ostrości – idący na widza, wychodzący poza ekran Raskolnikow; nadto wprowadzenie dźwięku bicia dzwonów i melodii piosenki *Będę na ciebie czekała*. Przełamują one dotychczasowe wrażenie linearności przestrzeni, na rzecz jej wielowymiarowości i wymagają jednocześnie od widza elementarnej wiedzy na temat techniki filmowania skojarzonej z funkcjonalnością znaczeń, do jakich ten obraz odsyła.

Stosując kontrast montażowy w relacji do poprzedniej sceny, funkcjonalnie rozkładając grę światła oraz zmieniając jakość muzyki,

reżyser, wraz z następnym ujęciem, wprowadza odbiorcę w nocne życie stolicy. Pokazuje tylko to, co jest charakterystyczne i przez to typowe dla każdego innego miejsca końca XX wieku: krzykliwe, kolorowe, świetlne reklamy; grupki rozmawiającej, tonącej w czerni nocy, młodzieży zgromadzonej pod jakąś dyskoteką; gwar rozmów, zmieniające się w szybkim tempie efekty świetlne zestrojone z dźwiękami młodzieżowej muzyki; tańczące w jej rytm pary. Zmiana nastroju, zmiana filmowej narracji dostosowanej do rytmu oglądanej sytuacji, zmiana dźwięków, służy reżyserowi do zobrazowania tła spotkania Raskolnikowa z Sanią pracującą w filmie jako *call girl*. Raskolnikow sugeruje Sani, że wie, kto zabił Lizawietę, siostrę Alony, a więc również zmiana wątku, a tym samym zmiana problemu, idzie w ślad za montażem kontrastowym. W relacji do scen związanych ze śledztwem prowadzonym przez Porfirego, scena spotkania Rodii z Sanią w klubie rozbija jedność akcji prowadzonego śledztwa, wzmacnia jednak dramatyzm odnoszący się do rozwikłania „zagadki” zabójstwa, które zacznie się toczyć od tej chwili na innej płaszczyźnie niż strategia zastosowana przez sędziego śledczego. Póki co, idąc w ślad za adaptowaną powieścią, Menahem Golan wykorzystuje powieściowe elementy wątku śledztwa prawie w niezmienionej postaci, a dostosowując je do języka filmowego – obrazowego, nadaje śledztwu formę gry. Metodzie psychologiczno-logicznego dowodzenia swych racji przez Porfirego podporządkowane są w filmie, podobnie jak w powieści, nieprzewidywalne dla Rodiona, ale „wyreżyserowane” przez śledczego zbiegi okoliczności, np. wtargnięcie domniemanego zabójcy – Mikołki do pokoju podczas rozmowy Porfirego z Rodionem, lub przypadkowe przeczytanie przez sędziego artykułu Raskolnikowa. Podobną funkcję pełnią niespodziewane spotkania bohatera ze śledczym. Każda z tych „niespodzianek”, dodając nowe elementy do śledztwa, wyznaczała kolejne etapy jego prowadzenia, łącząc się z kumulowaniem napięć rozkładanym sukcesywnie na poszczególne filmowe ujęcia oraz z szybkim wzrostem tempa akcji i dostosowanym do niej tempem narracji. W ten sposób reżyser, podsycając oczekiwanie widza, wciąga go w tryby swej „zagadki”, przykuwa jego uwagę do obrazowych wydarzeń. Metoda „gry” z odbiorcą adekwatna do gry, jaką prowadzi śledczy z ofiarą, przypomina grę w szachy i tak też jest zobrazowana – filmowym konkretem, rozgrywaną przez Porfirego partią szachów w mieszkaniu Rodii. Wydawałoby się, że sędzia śledczy, który każdy z owych nieprzewidzianych przez Raskolnikowa momentów traktuje

jak kolejny ruch pionka na szachownicy, ma przewagę. To on trzyma w ręku niezbędne atuty zarówno natury psychologicznej, jak i materialnej (zgubiona papierosnica), pozwalając zaszachować przeciwnika. Porfiry jednak nie wygrywa tej partii. Nie może dać mata podejrzanemu, ponieważ na przeszkodzie ostatniego ruchu szachisty stoi po stronie Raskolnikowa figura – królowa. Rodia nie przyznaje się do winy. Gra, w dosłownym i przenośnym znaczeniu, między sędzią śledczym i podejrzanym, przebiega w filmie jedynie na płaszczyźnie behawioralnej. Nie jest uwikłana, tak jak w powieści, w rozważania psychologiczne lub ideowe. Ogranicza się do pokazania działania, słowo natomiast do niezbędnego minimum. Przekazuje informacje, które są konieczne do podtrzymania akcyjnego „dziania się”, obliczone na wywarcie presji wobec podejrzanego – „Tyś zabił”, rzuca w twarz Raskolnikowowi Porfiry, kończąc grę.

Ponieważ efekt gry nie przesądza jednoznacznie o dalszych losach bohatera, reżyser, chcąc podtrzymać uwagę widza, wprowadza do filmu grupę znaków ikonicznych posiadających określony, znaczeniowy nadtekst. Te z nich, które należą do wizualizowanego miejsca, np. kraty w oknach komisariatu, okratowane boksy dla aresztantów, szyba na biurku oddzielająca interesanta od policjanta, nie wymagają do ich odczytania skojarzeń pozawizualnych. Za ich pomocą zostaje przekazana wiedza na temat powszechnie znanej rzeczywistości. Te same jednak znaki, w zależności od kontekstu pokazywanej sceny filmowej, uzyskują wymiar dodatkowy. I tak, kraty w oknie prywatnego mieszkania Porfirego nie tylko wskazują, że mieszka on w sąsiedztwie komisariatu, o czym informuje powieść, także w scenie rozmowy sędziego z Raskolnikowem, toczącej się w tym pomieszczeniu w obecności popiersia Lenina (Bachtinowskie „cudze słowo”) udekorowanego flagami, mogą być interpretowane jako „wspólne miejsce” obu rozmówców. Dla Porfirego oznacza to niemożność wyjścia poza tok postępowania narzucony przez powszechnie obowiązujące, traktowane jak aksjomat, prawo rodem z ideologii marksistowsko-leninowskiej, nakazujące m.in. stosowanie różnorodnych psychologicznych metod, by podejrzanym się przyznał (świadectwem w tym względzie mogą być prace Aleksandra Sołżenicyna lub powieść Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Inny świat*); dla Raskolnikowa zapowiedź przyszłości, ale także niemożność przekroczenia granicy pychy człowieka wyjątkowego – „nadczołwieka”, który broni za wszelką cenę przyjętych przez siebie racji: rozumu, roztropności, ostrożności, by tylko nie dać

się złapać. Natomiast w sytuacji rozmowy bohatera z Razumichinem przez zakratowane drzwi domu, znak krat sugeruje rychłe rozstanie przyjaciół. Odwołuje się zatem do skojarzeń emocjonalnych, ale także do uwięzienia Raskolnikowa, a więc do czasu przyszłego, który w filmie operującym czasem teraźniejszym, jest niemożliwy do pokazania. Do podobnej funkcji semantycznej nawiązuje również czarna przepaska na głowie matki Rodiona. Przestaje być tylko elementem stroju. Zarówno jej kolor, jak kontekst poszczególnych scen, w których pojawia się tak ubrana kobieta, dowodzi niepowodzenia, fiaska nadziei na małżeństwo Duni z Łużynem, na polepszenie losu syna i całej rodziny, i zastępuje przyszłe wydarzenia, o których film nie opowiada, związane z jej chorobą i śmiercią. Z kolei rozmowę Porfirego z Raskolnikowem na komisariacie przez szybę biurka można odczytać jako niemożność porozumienia się, odrębność celów i środków stosowanych przez obu rozmówców. Szyba pojawi się ponownie w zakończeniu filmu: w oknie baraku, przez które wygląda Rodion–zestaniec i w oknie pociągu wiozącego go do domu po odbyciu kary. W jednym i drugim przypadku jej znaczenie jest podobne: zastępuje opis stanów psychicznych skazanego w relacji do sytuacji obozowej, do współwięźniów, w stosunku do Soni. Potwierdza jego izolowanie się, dystans i niepewność, co do przyszłego życia na wolności.

Sceny te i znaki, które im towarzyszą, dokończony w filmie, nie podważają ani jego sensu, ani czytelności, mają bowiem podstawę w adaptowanej powieści, potwierdzają natomiast, że ekranizacja Mehanema Golana mieści się w kategorii sztuki autonomicznej, a nie tylko „przyliterackiej”. Charakterystyczny pod tym względem jest sposób zobrazowania pierwszej wizyty matki Raskolnikowa w mieszkaniu syna. Z tekstu powieści wiemy, że Pulcheria Aleksandrowna całą przyszłość związała z jego edukacją; że jest kobietą słabą, żyjącą marzeniami i rodową przeszłością, niesamodzielną i borykającą się z biedą. W scenie odwiedzin kładzie się na podłodze, przy łóżku chorego Rodiona pod pretekstem opiekowania się nim, podczas gdy Rodion zajmuje miejsce na łóżku, nad nią. Kamera ujmuje postać matki z góry, wskazując tym samym na relację podległości wobec syna, postrzeganie samej siebie odczuwane jako poniżenie, zgnębienie, niepewność przed materialną przyszłością. Syn z kolei ukazany jest z boku, przy ustawieniu kamery z poziomu, czyli o neutralnym kącie widzenia, co może dowodzić obojętności w stosunku do planów matki z nim związanych, niechęci wobec jej troski, braku akceptacji dla ma-

trymonialnych planów Duni. Z kolei miejsce na górze, które zajmuje, jest znakiem jego dominującej postawy podyktowanej przekonaniem o swoich racjach: godności i honorze, wartościach małżeństwa i rodziny, a w perspektywie idei wyrażonych w jego artykule – wobec którego matka jest bezkrytyczna – o możliwościach jednostki wybitnej, której w imię sprawiedliwości zezwala się na przekraczanie prawa. Wyraźne spolaryzowanie takiego ustawienia i sensów, do jakich się odwołuje, może zakłócać system oczekiwań współczesnego widza wychowanego na tradycyjnej adaptacji powieści i nastawionego na odbiór, w którym filmowe sekwencje kadrów układają się schematycznie, oznaczając tylko to, co wizualnie odzwierciedlają. Jednakże w oparciu o wnikliwą lekturę całej powieści, tenże widz jest w stanie odekodować umowność tej sceny i ukryte w niej znaczenia, a przez skojarzenie z obserwacją rzeczywistości schyłku XX wieku zaktualizować jej sens na poziomie szerszym, uniwersalnym, dotyczącym warunków materialnych, relacji rodzinnych, wartości etycznych, trwałości ideałów i względności idei.

Stan fizyczny, psychiczny i duchowy Raskolnikowa przed i po zabiciu lichwiarki również jest w filmie ujmowany za pośrednictwem konfiguracji wielorakich znaków, które zastępują odautorskie opisy tychże stanów, ale w przeciwieństwie do znaków poprzednich, posiadając wymowę symboliczną, przywołują znaczenia z płaszczyzny ustalonych, konwencjonalnych, gotowych sensów, których zrozumienie powinno być powszechnie znane. I tak, do zobrazowania, czyli przeniesienia na wizualny, filmowy konkret tego, co tkwi zmagazynowane w podświadomości Rodiona, a co jest niezgodne z prawem, posłuży reżyserowi znak – symbol cienia. Ujęty w półzblizeniu – bohater siedzi na łóżku, obmyślając strategię, jak po zabiciu Alony uciec przed odpowiedzialnością – cień, jako negatywna kopia ciała, obraz jego grzesznej, niższej części⁵⁰, zyskuje funkcję „dookreślenia” w przeniesieniu na obraz twarzy Raskolnikowa odbijający się w lustrze zawieszonym w pokoju Rodii nad umywalką oraz poszerzenia o element biologicznego przetrwania przez wprowadzenie symbolu ręki. W pierwszym przypadku towarzyszące odbitej w lustrze twarzy Raskolnikowa światło dzieli ją na pół, część pozostawiając w cieniu, część w jasności, co konotuje ambiwalencję, rozdwojenie dokonujące się w duszy bohatera, zawieszając ją między mrokiem (cieniem) –

⁵⁰ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2001, s. 98-99.

zasadą negatywną, a jasnością – zasadą pozytywną, której odpowiednikiem może być sumienie, opowiadające się za zachowaniem moralnego ładu, afirmacją każdego życia. Kontrast między regresywnym charakterem cienia i jego odwrotnością, bądź też w kontekście biegunowości, jego dopełnieniem, bielą – jasnością, prowadzi do konkluzji, iż duchowe centrum, jakim jest serce w człowieku, jego sumienie, nie zostało w Rodii całkowicie zniszczone. Symbol lustra zatem posłużył reżyserowi do ujawnienia dychotomii istniejącej w człowieku i, w związku z tym, tragizmu jego egzystencji. Stosując powszechnie przyjętą w filmie zasadę metonimii za pośrednictwem odbitej w lustrze twarzy, Menahem Golan zobrazował nie tylko duchowe wnętrze bohatera, jego dualistyczne rozdzarcie; jednocześnie zaprosił do rozważań na temat istoty człowieczeństwa w ogóle. Wszak przedzielona na połowę twarz, analogon pękniętego wzdłuż lustra, to fundamentalny symbol wychodzący poza jednostkowe doświadczenia, konotujący rozdźwięk między egzystencją a sferą znaczeń w relacjach: człowiek – Bóg – rzeczywistość społeczno-kulturowa – inny człowiek. Wprowadzenie natomiast znaku ręki zawiesza wcześniejszą interpretację „w głąb”, oddając głos ciała. Abstrahując od funkcji rąk związanych z uzewnętrznieniem stanów emocjonalnych lub fizycznych odczuć bohatera, kiedy ręce stają się obrazową odpowiedzią na określony bodziec: ból – gładzenie głowy ruchami kolistymi; wzburzenie oddane przez gwałtowność gestykulacji z jednoczesnym zbliżeniem na twarz – wykrzywione i otwarte usta, zmarszczone brwi, i swą funkcję ograniczają do kontekstu wizualnego, to w scenach pierwszej i drugiej wizyty Raskolnikowa u lichwiarki filmowe ujęcie rąk i łączące się z tym znaczenie, zmienia się. Zestawiając dwa kolory: czerni i biel, reżyser uzyskuje w ten sposób efekt kontrastu wykorzystuje do stworzenia ekspresywnego obrazu, w którym z czerni klatki schodowej wyłaniają się uderzające swą bielą ręce Raskolnikowa mechanicznie naciskające dzwonek do drzwi. Ręce, oddzielone od reszty ciała nieprzeniknioną ciemnością, otrzymują jakby własne życie. Są sterowane, w przypadku pierwszej wizyty u Alony, koniecznością zaspokojenia elementarnych potrzeb życiowych (oddanie w zastaw zegarka), co zostaje dodatkowo unaocznione przez oświetlenie dolnej części twarzy Rodii; w przypadku drugiej wizyty związanej z zabiciem lichwiarki, rękami i oświetloną, górną częścią twarzy do nasady nosa, będącą odpowiednikiem siedliska myśli, kieruje silna koncentracja umysłu, woli i ostrożności. Nie widzimy zatem całości postaci. Obraz sprowadzają-

cy osobę Raskolnikowa do fragmentów – rzeczy, poddaje go reizacji. W ten sposób, wchodząc w kontekst pozawizualny, reżyser ilustruje istniejącą w Rodionie i górującą nad etyczną świadomością popełnionego niebawem czynu, konieczność przetrwania w aspekcie biologicznym, zachowania „twarzy” w sensie idei: nie popełnić błędu, zrealizować zamiar, udowodnić siłę swych racji i żyć jakby się nic nie stało.

Zestawienie kolorów: czerni i bieli, symbolu dualności i przeciwstawienia jako ekwiwalentu skrywania i utajniania, albo, gdy idzie o biel, naprzemienności, w zależności od zobrazowanych sytuacji, aspektów tego koloru, tj. życia i światła lub śmierci kojarzącej się z trupem, także w sensie duchowym, reżyser przełamuje przez wprowadzenie czerwono-żółtej barwy płomienia „rozdzierającego” mieszkanie Raskolnikowa. Ogień, a tym samym i barwa z nim związana, w kontekście filmowych wydarzeń, dotyczy palenia przez Rodiona w umywalce poplamionych w czasie zabójstwa skrawków odzieży. Powieściowy Raskolnikow, ponieważ nie miał pieniędzy na zapalki, chował oddarte kawałki materiału pod poduszkę. Znakowa funkcja filmowej sceny nie sprowadza się jedynie do wprowadzenia nowych elementów: zapalek, benzyny i umywalki. Czynność spalania, spopielenia – kamera przybliża obraz zniszczenia, zatrzymując uwagę widza na szczegółach: osmolona umywalka, wypalona tapeta, szczątki zwiśających z niej beładnie strzępów – odsyła w kontekst pozawizualny. Nadto płomień obejmujący na moment ukazującą się w lustrze twarz zabójcy, przywołuje Heraklitejską ideę ognia, jako czynnika destrukcji i odnowy. Z tą samą funkcją ognia mamy do czynienia w Apokalipsie św. Jana. Z kolei spalanie, spopielanie może być kojarzone w płaszczyźnie mitologicznej z Feniksem, ptakiem wiecznie odradzającym się z popiołów.

Stąd też płomień „pożerające” twarz Rodiona można odczytać w kategoriach uniwersalnych, jako symbol transcendowania ludzkiej kondycji. W przeniesieniu natomiast na filmową narrację, jako znak będący zapowiedzią jego duchowej odnowy, łączącej się ze zniszczeniem „starego człowieka”, cierpieniem i przebudzeniem do nowego życia. Wzajemne uzupełnianie się owych sensów odnajdzie widz w sytuacji spotkania Raskolnikowa z Sonią. Scenę tę wprowadza reżyser na zasadzie wyraźnego, montażowego cięcia wyrażonego chwilową przerwą i zobrazowanego czernią wypełniającą cały ekran, by z następną minutą, przykuć uwagę widza do powiększonego i zatrzymanego w kadrze obrazu prawosławnego krzyża i ikony – Oblicza

Chrystusa Zbawiciela. Krzyż jest symbolem chrześcijaństwa w ogóle i jego konwencjonalne znaczenie jest ustalone, powszechnie znane. Otwierając tę część „życiorysu” Rodiona na poziomie nadawczo-odbiorczym, może funkcjonować jako reżyserskie przypomnienie współczesnym, że twórczość Fiodora Dostojewskiego wpisuje się w wielką spuściznę europejską o proveniencji antycznej i chrześcijańskiej. Na poziomie narracji filmowej natomiast zapowiada zwrot metod śledczych – tropiony przez Porfirego Rodion staje się tropicielem samego siebie. Przy współdziałaniu Soni i jej wiary w zbawczą i odradzającą moc Chrystusa Zmartwychwstałego. Funkcja krzyża, transcendując rzeczywistość, otwiera serce człowieka na duchową przemianę, daje nadzieję na jego „iscelenije” na drodze dobrowolnie przyjętego cierpienia (żał za grzech, pokuta, wyrzeczenie się pychy).

Znaczenie ikony jest tożsame ze znaczeniem krzyża z tym, że nawiązuje ona bezpośrednio do kultury i religii prawosławnej, stanowiąc element tożsamości narodowej⁵¹. Z ikoną spotyka się widz w dwóch, różnych ujęciach. Pierwsze łączy się z reżyserskim „chwycem” potrojonego, w trzech częściach lustra Soni, odbicia ikony – Oblicza Chrystusa Zbawiciela w sytuacji stanięcia przed takim odbiciem Raskolnikowa. W związku z tym, że „ikona – obraz (greckie *eikon*) przywołuje pojęcie Praobrazu, a więc wszystko, co istnieje w świecie, istnieje dzięki temu, że nosi w sobie Obraz Boży”⁵², ujęcie stojącego „twarzą w twarz” Rodiona nie przed autentyczną ikoną, lecz jej lustrzanym odbiciem, może dowodzić wykorzystania przez reżysera Dostojewowskiego argumentu *a contrario* sugerując, iż bohater utracił prawdziwy obraz dziecka Bożego w sobie. Zabicie lichwiarki – „wszy” i jej siostry Lizawieyty czyni z niego człowieka „brzydkiego” (synonim słowa „biezobrazny”), a więc bez obrazu, „martwego”. Stąd też w odniesieniu do Dostojewowskiej triady, wiążącej się z osobą Chrystusa jako ucieleśnieniem ideałów: dobra, piękna i prawdy, Raskolnikow sytuuje się na przeciwległym biegunie, zastępując owe ideały własną wizją człowieka – boga, który, wydziedziczony z rodzimej kultury, przedkłada własne prawdy i cudze idee ponad wartości uniwer-

⁵¹ O funkcji ikony, jej znaczeniu w tradycji i religii prawosławnej Rosji (Rusi) mówią liczne prace m.in. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002; P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 2003; P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997; I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2007.

⁵² I. Jazykowa, op. cit., s. 11.

salne i łączące się z nimi wartości określające tożsamość w jej aspekcie jednostkowym. Drugie ujęcie, można powiedzieć autonomiczne, wykadrowanego i powiększonego obrazu ikony, przypomina widzowi, zgodnie z duchem odczytania twórczości pisarza, o konieczności powrotu do „gleby”, odbudowania narodowej tożsamości, zwłaszcza jeśli idzie o rosyjską inteligencję, oparcia jej na wartościach trwałych, które spajają naród; jego tradycji, religii, obyczaju. Na poziomie treści powieści przedmiotów tych nie ma w mieszkaniu Soni. Menahem Golan wprowadza je nie tylko ze względu na wizualny konkretny, zastępując nimi ewangeliczne słowo czytanej przez powieściową Sonię powieści o Łazarzu. Także, jak się wydaje, dlatego, by łatwiej dotrzeć do świadomości widza współczesnego, zwłaszcza młodego, dla którego prawdy o konieczności odrodzenia wartości rudymenatarnych w ich aspekcie jednostkowym i w zbiorowości mogły ulec zatarciu lub wypaczeniu. Temu samemu celowi służy filmowa kreacja Soni. Oprócz tego, że jest uosobieniem wyobrażeń wyrażonych przez Fiodora Dostojewskiego w kategorii tzw. „cichych Soń”⁵³ i tak też jest ujmowana przez kamerę, albo w głębi kadru, albo z boku, co daje wrażenie osoby skromnej, nie rzucającej się w oczy. Filmowa Sonia powierzchownością nie przypomina Soni z powieści. Umalowana, ubrana modnie, zgrabna i bynajmniej nie wychudzona, to obraz typowej, współczesnej dziewczyny wykonującej swój zawód, by, jak stwierdza w filmie: „jakoś żyć” i utrzymać rodzinę. Także Razumichin i Łużyn odbiegają swym wyglądem od literackich pierwowzorów. Dymitr Prokopowicz to, najczęściej ubrany w dżinsy i podkoszulek, mężczyzna z wyraźnym zarostem na twarzy, z kolczykiem w uchu; Piotr Piotrowicz z kolei nosi okulary. Według pisarza obraz zewnętrzny postaci winien odpowiadać sferze duchowej, tworząc z nią spójną całość, natomiast w koncepcji reżysera ważna staje się tzw. „życiowość” w filmie, która potrafi wywołać u widza złudzenie bezpośredniego obserwowania rzeczywistości. Stąd też elementy stroju (wygląd) można przyjąć za nieartystyczne kody epoki dyktowane współczesnością. Wygląd postaci nie świadczy jednak o wnętrzu bohaterów. Aktualne pozostają wartości wyrażane przez nich. I tak, podobnie jak w tekście adaptowanym, filmowa Sonia jest wierna Bogu i tradycji – nakazuje Rodii wyrzucić swój grzech światu, uwierzyć w zbawczą moc Chrystusa, przyznać się do popełnionego zła, przyjmując karę i pokutować. Kierując się sercem, bierze na

⁵³ D. Jewdokimow, *Człowiek przemieniony*, Poznań 2009, s. 95-99.

siebie jego krzyż (wyjedzie na zesłanie z Raskolnikowem), zapewniając o nadziei na odkupienie. Zdolność Soni do współodczuwania i współcierpienia z grzesznikiem nadaje jej wymiar żywej ikony. W relacji natomiast do głównego problemu powieści (tematu filmu) dopełnia myśl wyrażoną wcześniej przez Porfirego w formie pouczenia o znaczenie miłości Chrystusowej doświadczanej za pośrednictwem miłości człowieka do człowieka. Zatem miłość czynna (*agape*), a nie mentorskie pouczenie, leży u podstaw duchowej przemiany, o czym stara się przekonać, idąc śladem Dostojewskiego, reżyser filmu. Ekranizacja obrazuje tę myśl w sposób dla siebie typowy poprzez: gesty – bohaterowie obejmują się, Sonia ofiarowuje Rodionowi swój krzyżyk; słowa – Sonia dosłownie cytuje słowa z powieści: „Coś sobie uczynił”; funkcję płynącej zza ekranu na nutę walca melodii *Będę na ciebie czekała*.

Konstrukcję bohaterów Fiodora Dostojewskiego wyrażającą określone typy ludzkie, uniwersalne ze względu na swe cechy charakteru i system przekonań, wykorzystuje Menahem Golan również do kreacji pozostałych postaci filmowych, przefiltrowując ich powieściowy obraz przez wymagania epoki stawiane człowiekowi współczesnemu. Tak tedy Razumichin pozostaje tym samym odpowiedzialnym człowiekiem, kierującym się w życiu rozsądkiem, obrotnością, praktycyzmem, co w dobie nowej kapitalizacji Rosji koresponduje z wymaganiami stawianymi przez epokę ponowoczesności (postfordyzm) rozumianymi jako mobilność zawodowa, terytorialna i intelektualna⁵⁴. To jemu, podobnie jak w powieści, powierza Raskolnikow opiekę nad Dunią. Z kreacji powieściowej postaci Łużyna z kolei przenosi reżyser do tekstu filmu takie cechy jak: karierowiczostwo, chciwość, obłudę i konformizm. Zmianie nie ulegają również motywy jego małżeństwa z Dunią i stosunek do rodziny Raskolnikowa. Stąd też, z uwagi na możliwości, jakie otwiera wprowadzona *en block* kapitalizacja kraju przed takimi osobnikami jak Łużyn, zdolnymi wykorzystać każdą nadarzającą się koniunkturę, by zgromadzić majątek – Łużyn jest milionerem, jednym z najbogatszych ludzi w Moskwie – w filmie urasta on na zwolennika i realizatora tego nowego porządku. „Trwa rewolucja kulturalna i ekonomiczna”, stwierdza już jako dyrektor (?), prezes (?) – reżyser nie określa jego stanowiska – jakiejś spółki rosyjsko-amerykańskiej. „Trwa demokracja. Kapitalizacja zbliży Rosję do Ame-

⁵⁴ A. Szachaj, *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Bydgoszcz 2001, s. 12 – nn.

ryki. Należy odciąć się od przeszłości w literaturze. Społeczeństwo rozwija się, inflacja szaleje. Brakuje pieniędzy i jedzenia. Czasy są ciężkie. Wystawnego ślubu z Dunią nie będzie, by nie drażnić opinii publicznej”. Prawdy te, wygłoszone w filmowej scenie wręczenia Raszkolnikowowi 100 tysięcy rubli, by zjednać sobie jego przychylność i akceptację na małżeństwo z Dunią, po tym jak żegna odwiedzającą go w jego biurze prostytutkę, określają go jako człowieka i wskazują kierunek dokonujących się przemian. W miejsce pielęgnowania wartości pryncypialnych dla jednostki i zbiorowości jako analogonu Dostojewowskiej koncepcji życia ufundowanego na „być”, czyli na wartościach transcendentnych, a nie na „mieć”, przemijających i zmiennych, obraz pozaekranowej rzeczywistości wynikającej z wypowiedzi Łużyna, dostarcza na tyle ważkich argumentów, by widz mógł wyciągnąć wnioski: w relacji do tego, co trwale określa duchowość, „nowe” i „postępowe” dostarcza jedynie umiejętności adaptacji, tworzenia osobowości skarłatej (w filmie wyraża ją metafora pana – Łużyn i jego sługi – karzeł sekretarz), obliczonej na posiadanie i *par excellence* konsumpcjonizm. W relacji do obserwowanej przez Fiodora Dostojewskiego rzeczywistości XIX wieku, której źródłem kryzysu upatruje pisarz w pierwszej „europeizacji” dokonanej za sprawą reform Piotra I, „rozdarcie”, które wówczas, zdaniem pisarza, nastąpiło, rozumiane przez niego jako „dramatyczne” oderwanie się od rodzinnych korzeni⁵⁵, druga „europeizacja” jedynie ów proces pogłębia, tym bardziej, że poprzedzona była syndromem kulturowej nieciągłości obserwowanej w okresie komunistycznego reżimu. Tak więc znakowa warstwa mowy Łużyna ma swoje antecedencje w Dostojewowskiej interpretacji czasów mu współczesnych i swoje reminiscencje w obecnych realiach życia w Rosji.

W każdym filmie ważną rolę odgrywa przestrzeń, ponieważ pozwala odczuć widzowi, że obcuje z realnością pozaekranową. Zasady tej sprzyja montaż posługujący się długimi ujęciami i montażem wewnątrzkadrowym⁵⁶. Przestrzeń w filmie jest przestrzenią znaczeniową⁵⁷, tzn. posiada znaki (zestaw znaków), które są elementami

⁵⁵ K. Chojnacka, *Osoba i dzieło Piotra Wielkiego w dziewiętnastowiecznych sporach doktrynalnych o miejsce i przyszłość Rosji w Europie*, Kraków 1988, s. 201, [cyt. za:] A. Kościółek, *Dziennik pisarza Fiodora Dostojewskiego. Próba monografii*, Tarnów 2000, s. 125.

⁵⁶ K.T. Toeplitz, op. cit., s. 183.

⁵⁷ A. Helman, op. cit., s. 81.

znaczącymi w tej przestrzeni, a jednocześnie są zdolne transcendo-
wać filmową rzeczywistość, sięgając do jej głębszego sensu. Filmowa
adaptacja Menahema Golana rozwiązuje kwestię przestrzeni, sięgając
po sprawdzone w praktyce i istniejące jako potencjalna możliwość
w każdej konstrukcji filmowej rozwiązania: synekdochę (*pars pro toto*),
metaforę, symbol i kolor. Ponieważ akcja poszczególnych scen roz-
grywa się głównie w pomieszczeniach zamkniętych, stąd też reżyser
zwraca uwagę przede wszystkim na charakter tej przestrzeni, ograni-
czonej do wnętrza mieszkań. Do jej zobrazowania nie stosuje, gene-
ralnie, planu ogólnego, lecz za pośrednictwem synekdochy i kątowych
lub bocznych ujęć przedmiotów zawęża jej obraz, sprowadzając go do
wykadrowania i zbliżania poszczególnych jej elementów – rzeczy
znaczących w określonych scenach, np. zagracone pudełkami i karto-
nami mieszkanie lichwiarki wskazuje zarówno na jej profesję, jak i na
kłopoty związane z przeszukaniem mieszkania przez Rodiona po
popelnieniu zbrodni. Metodę przybliżania i selekcji, ograniczającej
przestrzeń do znaczącego szczegółu, reżyser stosuje również wtedy,
gdy posługuje się kolorem. Mniej istotne staje się wówczas to, że
wszystkie pomieszczenia, które odwiedza Raskolnikow mają, podob-
nie jak w powieści, żółty kolor tapet na ścianach. Ważniejsze jest to,
że dzięki zastosowaniu synekdochy widz ogląda liczne zacieki, brud,
plamy i rozrastający się na ścianach grzyb. W ten sposób zobrazowa-
na przestrzeń otwiera go na refleksję nad warunkami życia i nędzną
egzystencją szarego człowieka, którego omijają wszelkie gospodarcze
lub kulturalne przewroty. Należałoby jeszcze zwrócić uwagę na „zago-
spodarowanie” przestrzeni w mieszkaniu dozorczy, ze względu na nie-
banalne w tym obrazie zestawienie przedmiotów zajmujących główną
ścianę domu, konotujących znaczenia z odległych poziomów se-
miosfery. Siekiera wisząca na ścianie i stojący pod nią telewizor, trak-
towane oddzielnie, wskazują na praktyczne ich zastosowanie i tak też
pewnie zostaną odebrane przez przeciętnego widza. Interpretowane
jednak jako reżyserski „chwyt” i ujmowane łącznie jako para, wymaga-
ją dekodowania za pomocą ukrytych sensów kulturowych. Siekiera,
którą zabił Raskolnikow Alonę i jej siostrę, ma w tradycji rosyjskiej
swoją semantyczny odpowiednik – topór⁵⁸. Topór z kolei w Rosji car-
skiej pozostawał żywym symbolem oporu, a w latach pięćdziesiątych

⁵⁸ J.H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, tłum. J. Hunia, Kraków 2008, przypis 44, s. 591.

„niezbędnym narzędziem porządkującym rzeczywistość”⁵⁹. Telewizor natomiast, symbol współczesności, wszechobecne „okno na świat”, kształtujące życie w jego wymiarze horyzontalnym w zestawieniu z toporem (siekierą), w kontekście symboliki topora i obyczajowości religijnej dawnych Rosjan wprowadza, zamierzony przez reżysera, „zgrzyt”, uświadamiając linearność nowoczesnego życia, marazm w życiu społecznym oraz istniejący rozryw postaw i oczekiwań ludzi czasów obecnych i przeszłych; wszak na honorowym miejscu w izbie obok topora (siekiery) wieszano ikonę, jednocząc w ten sposób życie w jego wymiarze materialnym z życiem duchowym.

W kontekście przestrzeni wewnętrznej pomieszczeń, nieodzownym jest wspomnieć o przestrzeni zewnętrznej – pejzażu Moskwy i Syberii. Sposób ujęcia miejskiej przestrzeni jest prezentowany w kilku filmowych planach i zależy od funkcji, którą ma spełniać. Na początku filmu, spełniając funkcję informacyjną, reżyser zapoznaje widza z panoramą stolicy ujmowaną poziomo. W tym celu stosuje plan szeroki, wykorzystując naturalny ruch kamery z montażem wewnątrz-kadrowym i płynnie przechodzi od jednego do drugiego ujęcia: rzeki Moskwy, nadrzecznych bulwarów i kamienic, Kremla, cerkwi, podziemnego wejścia do metra. Towarzyszy tym ujęciom płynąca zza ekranu melodia piosenki *Będę na ciebie czekała*, wprowadzając nastrój liryczny i rytmizując częstotliwość pojawiających się obrazów. Następne kadry przybliżają widzowi miasto „od wewnątrz”, ukazując np. fragment placu Czerwonego w momencie zmiany warty przed mauzoleum Lenina. Dźwięk kroków żołnierzy pogłębia realizm, materialność tego, co widzimy. W toku opowieści filmowej plany zmieniają się wraz ze zmianami funkcji, którą przestrzeń ma pełnić w danej scenie, np. w scenie rozmowy Porfirego z Rodionem kamera, ujmując postacie w półzbliżeniu, fragment murów Kremla z aleją popiersi sprowadza do funkcji tła, które prezentuje w planie średnim. W kulminacyjnym momencie rozmowy natomiast przybliży widzowi popiersie Stalina konotując tym samym znaczenie płaszczyzny ideowej, a nie tylko *stricte* wizualnej. Syberię z kolei widz ogląda na tyle, na ile pozwala mu kąt widzenia uchwyconego obrazu przez okno łagrowego baraku Rodiona. W planie średnim więc, z kamerą ustawioną nieruchomo, pojawia się w kadrze skrawek ośnieżonej ziemi z pracującymi na niej zesłańcami. Generalnie, w filmie nie ma ujęć pejzażu „z lotu

⁵⁹ Ibidem, s. 24-27.

ptaka”; plany szerokie zdarzają się bardzo rzadko; ujęcie przestrzeni najczęściej dotyczy tych jej fragmentów, które „grają” określoną rolę w danej sytuacji fabularnej, dając w bardzo wąskim zakresie ogólny wygląd miejsca. Ponieważ ważną cechą każdego obrazu filmowego jest jego wartość interpretacyjna, w ten sposób skonstruowany obraz przestrzeni, nadto „wzbogacony” jedną porą roku – zimą z deszczem, brakiem światła słonecznego i brakiem zieleni (natury, przyrody) z jednoczesnym występowaniem różnych odcieni szarości, może nasycać refleksję, iż widz ma do czynienia z metaforycznym jej ujęciem. W tym aspekcie odczytanie obu przestrzeni: stolicy i Syberii wskazuje na pewien rodzaj uwięzienia, zamknięcia, korespondujący z problematyką filmu i przeżywanymi przez bohaterów dylematami, a odsyłając w kontekst pozawizualny, na ograniczoność egzystencji prowadzącej życie do walki o przetrwanie. Taki wniosek byłby jednak uproszczeniem, ponieważ ostatnim akordem kończącego się filmu są słowa płynącej zza ekranu piosenki śpiewanej po rosyjsku: *Będę na ciebie czekała*. Słowa te, dźwięcząc w uszach odbiorcy jako podkład muzyczny do przesuwających się przed oczami widza ostatnich sekwencji panoramy miasta, otwierają przestrzeń na nadzieję, której ośrodkiem jest ciepłowość, wiara i miłość – cnoty zdolne przeobrazić człowieka i otaczającą go rzeczywistość.

Można dyskutować, czy adaptacja filmowa *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego w reżyserii Menahema Golana z punktu widzenia sposobów wykorzystania przez twórcę elementów struktury filmu, jest dziełem sztuki. Wyraźne cięcia montażowe, od których odchodzi już kino współczesne na rzecz płynności przechodzenia jednego kadru w drugi; stosowanie planów najczęściej średnich lub w półzbliżeniu; mało ujęć długich, mało zbliżeń, rzadko pojawiający się plan ogólny, mogą dawać wrażenie monotonii i znużenia. Nadto, operowanie tymi samymi zestawieniami kolorystycznymi: szarości, czerni i bieli, różnych odcieni żółci; słabo oświetlonymi wnętrzami pomieszczeń, jedynie pogłębia to odczucie. O znaczeniu i randze filmu nie decyduje jednak oryginalność wykorzystania środków strukturujących film – pod tym względem dzieło Menahema Golana można uznać jedynie za przykład poprawnego ich zastosowania. O wartości tego filmu decyduje stopień, na ile tworzywo filmowe zezwala na uzyskanie maksymalnej przyległości ekranizowanej adaptacji z jej powieściowym pierwowzorem w zakresie wyrażenia głównej myśli powieści; adekwatności podyktowanej założoną przez reżysera intencją – potrzebą odczytania

przekazu pisarza z perspektywy obserwowanych przez widza współczesnego przeobrażeń kulturowych i społecznych. Ponieważ Menahem Golan jest artystą, jak wynika z percepcji filmu, szczególnie wyczulonym na znakowo-symboliczną warstwę filmu, za pośrednictwem wprowadzenia do tekstu filmowego symboli uniwersalnych, różnorodnej konfiguracji znaków ikonicznych funkcjonujących jako filmowe środki: metonimii, synekdochy, metafory, konotujących konteksty pozawizualne przekazu, stara się zrealizować cele: dydaktyczny, informacyjny i umoralniający, tym bardziej, że adaptacja ta jest stworzona, zaprojektowana z myślą o odbiorcy nie tylko rosyjskim i przeznaczona dla młodzieży – powieść „Zbrodnia i kara” jest lekturą szkolną. Film Menahema Golana jest próbą określenia, przywrócenia i utrwalenia tych prawd o człowieku, o ludzkich losach, o wartościach pryncypialnych, których uniwersalny zakres jest zawsze aktualny. Właśnie tego typu filmy składają się na dorobek kultury⁶⁰.

⁶⁰ Por. K.T. Toeplitz, op. cit., s. 195.

ROZDZIAŁ III

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ОБЫДЕННОГО В ФИЛЬМЕ

АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА *РЕКА*

Художественный фильм Алексея Балабанова *Река* представляет собой незавершенную кинокартину, снятую по повести Вацлава Серошевского *Предел скорби*. Созданию полнометражного фильма помешала гибель якутской актрисы Туйары Свинобоевой, исполнявшей главную роль. Отснятый материал был смонтирован режиссером, а пробелы в сюжетно-образной линии восполнены закадровым комментарием. Несмотря на неосуществленное в полной мере режиссерское прочтение названной повести, перед зрителем произведение целостное и логически завершенное. Кинокритики справедливо определяют кинокартину как наиболее значимую в фильмографии Балабанова, дающую основание считать его „выдающимся режиссером мирового уровня“⁶¹, а сам фильм „кровоточащим случаем неосуществленного классического шедевра“⁶². Следует подчеркнуть, что рассматриваемое произведение, бесспорно художественно ценное, не дождалось еще подробного научного анализа. Киноведа и критики главным образом упоминают *Реку* в перечне иных кинокартин как

⁶¹ См.: М. Трофименков, *В „Реке“ брода нет*, „Коммерсантъ“ 2002, № 111, с. 13, <http://www.kommersant.ru/doc/330154> (24.11.2016); М. Романова, *Якутский мир Алексея Балабанова*, „Сеанс“ 2014, http://seance.ru/blog/esse/yakutia_balabanov/ (24.11.2016).

⁶² „*Река*“ от истока до устья. О фильме рассказывают: Владимир Дмитриев, Эверт Паязатян, Сергей Сельянов, Алексей Балабанов, Сергей Астахов, Павел Пархоменко, Максим Беловолов, Тамара Фрид, Надежда Васильева, Андрей Чертков, подготовила Т. Сергеева, „Киноведческие записки“ 2003, № 63, с. 346.

нечто обещающее, но неосуществленное⁶³, не уделяя исследованию этого фильма особого внимания.

Наиболее существенной работой, посвященной анализу рассматриваемого фильма считаем статью Нипы Маджумдар⁶⁴. Река, по мнению киноведа, благодаря своим реминисценциям из кинематографа раннего периода, приближается к сфере дискурса эстетики авангарда и „примитивного” кино⁶⁵. В выстраиваемом исследователем теоретическом контексте совершенно справедливо обращение к рассуждениям Андре Базена, относительно психологических основ фотографического образа. Рассматриваемый ученым „комплекс мумии”⁶⁶ более чем уместен при взгляде на кинематограф Балабанова как новое *медиаискусство*, которое благодаря воздействию на зрителя единства диегетического (смерть Мергеня) и недиегетического (гибель Т. Свинобоевой), в некотором смысле преодолевает смерть и время. Достоинно внимания также то, что Н. Маджумдар прочитывает этнографический слой кинопроизведения в ключе предыдущих режиссерских решений⁶⁷, подчеркивая диалог авторского (закадровый голос на русском языке) и подлинного (предметы быта, обряды, якутский язык диалогов). Завершая свои размышления, киновед выделяет значимость возможного прочтения текста фильма в мифологическом ракурсе⁶⁸.

В заключении краткого обзора критических и киноведческих работ, нельзя не вспомнить содержащие немаловажные замечания статьи: Тамары Сергеевой, рассматривающей кинематограф

⁶³ См.: В. Филимонов, *Алесь Балабанов*, [в:] *Кино России. Режиссерская энциклопедия*, ред. сост. Л. Рошаль, Москва 2009, Т.1 (электронная версия статьи также на сайте автора: http://viktorfilimonov.com/Featured_Articles.html (24.11.2016)); Ю. Сапрыкин, *Русский рок в лицах. Памяти Алексея Балабанова*, <https://lenta.ru/columns/2013/05/20/balabanov/> (24.11.2016).

⁶⁴ N. Majumdar, *Aleksei Balabanov: The River*, „Kinokultura. New Russian Cinema” 2005, № 7, <http://www.kinokultura.com/reviews/R1-05reka.html> (24.11.2016).

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ А. Базен, *Онтология фотографического образа*, [в:] Его же, *Что такое кино. Сборник статей*, перевод В. Божовича, Москва 1972, с. 40-47.

⁶⁷ Имеются в виду фильмы: *Нанук с Севера*, реж. Р. Флаэрти, (R. Flaherty, *Nanook of the North, USA 1922*) и *В краю охотников за головами*, реж. Э.С. Кертис (E.S. Curtis, *In the Land of the Head Hunters, USA, Canada 1914*).

⁶⁸ N. Majumdar, ук. соч.

Балабанова как единый текст о глубинных проблемах человека⁶⁹ и Елены Стишовой, указывающей на метафизический пласт в многоуровневом построении кинокартины⁷⁰.

Ставя перед собой цель анализа поэтики фильма *Река* А. Балабанова с точки зрения филолога необходимо учесть иные тексты образующие структуру этого произведения. Имеем в виду литературный первоисточник⁷¹; сценарий⁷²; авторский комментарий (восполняющий недоснятые фрагменты), а также обрядовые и фольклорные реминисценции культурного наследия якутов. Сжатая, но в то же время чрезвычайно информативно насыщенная форма киноповествования требует неограниченного достижениями лишь одной научной области исследовательского подхода, что несомненно, в значительной мере осложняет нашу задачу.

Настоящая попытка анализа базируется на преднамеренной трактовке указанных текстов как единого целого, т.е. повесть, сценарий и художественный фильм рассматриваются как своеобразные суб-тексты одного произведения⁷³. Такой подход к исследуемому материалу обосновывает, с одной стороны — „незавершенность” художественного фильма, требующая от зрителя предельной сосредоточенности и вникающего восприятия сгущенного художественного материала и, с другой стороны, расширяющее поле возможных толкований взаимодействие литературы и кино.

⁶⁹ Т. Сергеева, *В плену у собственной судьбы. К портрету режиссера*, „Киноведческие записки” 2002, № 57, с. 24-35, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/474/> (24.11.2016).

⁷⁰ Е. Стишова, *Части речи. „Река”, режиссер Алексей Балабанов*, „Искусство кино” 2002, № 6, <http://www.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article14> (24.11.2016).

⁷¹ В настоящей статье обращаемся к русскоязычной версии повести, поскольку именно этот вариант послужил основой для написания сценария, см.: В.Л. Серошевский, *Предел скорби*, [в:] Его же, *Якутские рассказы. Рассказы, повести, воспоминания*, Москва 1997, с. 245-318.

⁷² А.О. Балабанов, *„Река”. Сценарий*, [в:] Его же, *Брат, Брат-2 и другие фильмы*, Москва – Санкт-Петербург 2005, <http://coollib.com/b/304010> (24.11.2016).

⁷³ Обоснованный анализ сценария и фильма как единого художественного произведения предложен в статье А.Н. Яркого, см.: А.Н. Яркий, *Сценарий и фильм как единое произведение (на материале сценария и фильма „Трофимъ” А.О. Балабанова)*, [в:] *Литература — театр — кино: проблемы диалога*, под ред. Л.Г. Тютеловой, Г.В. Заломкиной, Т.В. Журчевой, Ю.П. Гарбузинской, Самара 2014, с. 147-157.

Термин „экранизация” в энциклопедических словарях определяется как процесс интерпретации произведения другого искусства (литературы, балета, оперы и др.) средствами кино и, как результат этого процесса, то есть фильм, созданный на основании произведения иного искусства⁷⁴. Наиболее ценным и плодотворным для развития кинематографа стало творческое взаимодействие с художественной литературой, поскольку становление кино как искусства осуществлялось не только через заимствование из литературы тем или сюжетов, но и требовало усилий в поиске новых художественных решений. Способы экранизаций в настоящее время охватывают всю сферу возможностей от „буквального перевода” — предельно близкого следования литературному тексту и использования аудиовизуальных средств максимально соответствующих литературному стилю, до совершенно свободного прочтения текста, так называемого „по мотивам”⁷⁵. Благодаря развитию все большей независимости фильма от источника, возрастает и усложняется его смысловая структура, поэтому особенно значимой для дальнейшей эволюции экранизации как жанра стала не эквиваленция фильма тексту, а проблема сотворчества как диалога⁷⁶. Можно констатировать, что ценность киноинтерпретации определяется объемом имманентно кодируемой культурной информации и, в то же время, значимость интерпретирующей экранизации выражается в силе ее культуротворческой потенции.

В семиотическом осмыслении экранизация является переводом слова (лингвистического знака) на язык иной семиотической

⁷⁴ См. к примеру: *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2000, с. 1515.

⁷⁵ В процессе теоретического осмысления кино как вида искусства кинематографисты предлагали свои модельные стратегии отражения взаимодействия фильма и литературы. Экранизация осуществлялась и как попытка точного переноса текста на экран и, как режиссерский комментарий к тексту и, как совершенно независимое произведение, см.: М. Chocaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, № 16, с. 12-13.

⁷⁶ О необходимости исследования экранизации и литературного источника как единого текста см.: А. Helman, *Wstęp*, [в:] Ее же, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, с. 7-18.

системы⁷⁷. Поскольку для литературы характерна однородность материала, используемого в процессе ее создания, а для фильма характерна полифония различных средств выражения, то экранизация требует специфического подхода, заключающегося в поиске смысловых узлов и значимых элементов, находящихся на стыке обеих систем. Процесс „перевода”, в таком осмыслении, становится стремлением к тому, чтобы его результат (экранизация) вызывал те же ассоциации, которые вызывал литературный источник. Поэтому перевод практически неосуществимый на уровне материала (системы знаков), реализуется на уровне культурных значений⁷⁸.

Следовательно, анализируя данный фильм, как результат экранизации, представляющей собой качественно иное решение художественных проблем, необходимо обратиться к общим для литературы и кино эстетическим категориям. В сфере эстетического восприятия эти виды искусства подчинены условности, художественности, принципу единства компонентов и темпоральности⁷⁹. Взаимопроникающимися категориями, отражающими действие упомянутых принципов являются художественное время и художественный образ.

Анализ каждой экранизации требует изучения проблемы преобразования категории художественного времени⁸⁰ в получаемом фильме. Своеобразный перевод литературного сюжета, понимаемого как динамическая и многомерная система, на язык кино неразрывно связан с переносом структуры художественного времени в иные эстетические условия⁸¹. Под многомерностью

⁷⁷ Интерсемиотический перевод (т.е. способ интерпретации лингвистического знака через нелингвистические знаковые системы) как отдельный вид перевода анализировал Р. Якобсон, за И.В. Коваленко, *Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы*, „Известия Волгоградского Государственного Педагогического Университета” 2011, № 2, с. 50.

⁷⁸ W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, с. 33.

⁷⁹ О темпоральности эстетического, см.: Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод. Основы философской герменевтики*, пер. Б.Н. Бессонова, Москва 1988, с. 167-173.

⁸⁰ Художественное время понимаем за П.А. Флоренским как форму организации развития („развертывания”) эстетической действительности в определенной последовательности, см.: Священник Павел Флоренский, *Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, Москва 2000, с. 218-220.

⁸¹ Н.Е. Мариевская, *Время в кино*, Москва 2015, с. 266-283.

системы сюжета и времени понимается особая художественная структура, поддающаяся рассмотрению в горизонтальном и вертикальном измерениях. Анализ горизонтального измерения художественного времени литературного текста и кино опирается на изучении последовательно развертываемого повествования. Вертикальное измерение, в свою очередь, нуждается в своеобразной „остановке” и взгляде „внутрь” образа или кадра, с целью исследования многоуровневой структуры прошлого или будущего, указанных в моменте настоящего⁸².

Художественные стратегии построения смысловых и пространственно-временных соотношений в повести *Предел Скорби* и фильме *Река* указывают различные авторские мировоззрения. Вацлав Серошевский в ткани повести близок воссозданию ценности трагического⁸³. В композиции литературного текста заложено последовательное развитие модели трагического конфликта ведущего к роковой развязке, которая вызывает чувство грусти и сострадания. Катарсическое воздействие произведения осуществляется на „пепелище” ценностей, а также благодаря своеобразной изоляции героев, выстраивающей для читателя перспективу „взгляда со стороны”. Вследствие очищающего сострадания, вызываемого у читателя, финальная мысль о вечности страданий сопряжена с чувством примирения с так устроенным миропорядком. Кольцевая композиция повести служит выражению идеи вечно повторяющихся космических перевоплощений. Конституируемая таким образом цикличность художественного времени, воплощающая идею постепенного упорядочения хаотичного начала открывает возможность преодоления подавляющего „предела скорби”.

Реализация режиссерского замысла в работе с сюжетной линией повести повлекла за собой преобразование цикличной структуры художественного времени. В рассматриваемом фильме Балабанов конструирует при помощи, между прочим, деформации границ и функций хронотопа, иной характер потока событий и ситуаций, чем значительно нарушает структуру литературного источника. Изменения в сюжетной линии фундаментально

⁸² Там же.

⁸³ В традиционном понимании этой эстетической категории, см.: M. Janion, *Romanizm. Rewolucja. Marksizm*, Gdańsk 1972, с. 13-34.

связаны с модификацией горизонтального времени экранизируемого произведения. В фильме появляется новый герой — сын Анчик, которому в литературном источнике не суждено родиться.

Разворачивающееся по горизонтали действие ограничено прежде всего до времени и пространства микрокосмоса прокаженных, иной мир, мир здоровых якутов перенесен в закадровое пространство. Прошлое, связанное с тем миром (миром здоровых) проявляется в форме воспоминаний, а будущее перенесено в сферу мечты. Подчеркнем, что лингвистический потенциал *Реки* реализуется, прежде всего на линии повествования — обращения к прошлому и будущему в горизонтальном измерении выражено словом. В то время как, глубинный смысловой уровень фильма, выстраиваемый визуальным рядом при помощи предельного насыщения отдельных кадров, планов, сцен символическим содержанием, образует настоящее. Такой художественный прием вовлекает зрителя в „сегодняшнюю” реальность прокаженных и усиливает впечатление своеобразной отрезанности от „настоящего” прошлого и „невозможного” будущего. Впечатление временной изоляции от иного мира и обреченности больных заостряет образ сети, растянутой в юрте, прочитываемый как очевидное указание на ловушку и неизбежность роковой развязки. Таким образом, творчески адаптируя зарисованную в повести концепцию кольцевой композиции, Балабанов выстраивает сложную, многоуровневую структуру художественного времени. При этом цикличность в *Реке* реализуется единственно в сфере настоящего⁸⁴.

Цикличное время в ограниченном настоящем визуально формируется режиссером при помощи повторяющихся бытовых жестов и ритуальных действий жителей юрты. Благодаря этому возможен взгляд на художественное время сквозь призму вертикального измерения. В образе настоящего выстраивается много-

⁸⁴ Конструкция настоящего в интересующем нас фильме отличается необычайной сложностью и полное исследование этого вопроса в значной мере выходит за рамки предложенной темы. Плодотворным для будущих работ может послужить проблема перцепции фильма как своеобразной художественной попытки останова процесса энтропии. Выходящий за пределы диегетического пространства модус времени в таком прочтении понимается одновременно и как образное запечатление уходящего момента и как его вечное воспроизведение в настоящем воспринимающего сознания.

слоиная временная конструкция, основой уходящая в прошлое. Наиболее отчетливо эта структура времени видна в последнем эпизоде, озаглавленном *Бытерхай*. Роль девочки в кинокартине заключается в своеобразном примирении и объединении двух противоборствующих женских начал — Анчик и Мергень. Такое восприятие образа Бытерхай обосновывается тем фактом, что заботясь о найденном ребенке, девочка повторяет действия Мергень⁸⁵ (прикладывает мальчика к груди) и Анчик (омывает его, поливая изо рта водой). Слияние бытовых и ритуальных жестов в одном образе, а также их воспроизведение направлены, прежде всего на попытку преодоления наставшего после разрешения конфликта хаоса. Следовательно цикличность (обращение к ритуалу в данном случае), восстанавливающая связь с утраченным прошлым и выстраивающая его заново в настоящем, не только упорядочивает время, но и обеспечивает единство группы во времени.

Вертикальный способ конституирования цикличности художественного времени отсылает к мифу и восстанавливая архетипическое, воздействует на эмоциональном уровне воспринимающего сознания. Вовлеченность зрителя в происходящее, в свою очередь, создает необходимые эстетические условия его (зрителя) причастности ритуальному действию. Таким образом, обращаясь к ритуалу режиссер художественно осваивает феномен культурной памяти.

Самобытным носителем культурной памяти в искусстве является художественный образ. Эта эстетическая категория, понимаемая как „способ бытия и воспроизведения особой, художественной реальности”⁸⁶ в форме, выражающей сущность предмета, осуществляется в конструировании нарративного, образа мира, персонажей и др. В таком понимании *взаимопереводимость* этой категории при экранизации, осуществима, несмотря на то, что для конструирования художественного образа и в фильме и в литературном произведении используются свои специфические средства выражения. Рассматриваемая эстетическая кате-

⁸⁵ В данном месте обращаемся к сценарию, поскольку сцены с ребенком Мергень не были сняты, см.: А.О. Балабанов, *Река*, [в:] *Его же, Брат, Брат-2 и другие фильмы*, Москва – Санкт-Петербург 2005, <http://coollib.com/b/304010> (24.11.2016).

⁸⁶ В.И. Толстых, *Образ художественный*, [в:] *Новая философская энциклопедия в 4-х томах*, под ред. В.С. Степина, Т. 3, Москва 2010, с. 129-130.

гория является такой сложной структурой, которая в созданной автором системе получает новое значение, не сводимое к сумме его составляющих. Пояснить это положение можно на примере принципа монтажа, как его понимал Сергей Эйзенштейн — монтаж, пронизывающий все уровни кинопроизведения „начиная с основного кинофеномена, через «собственно монтаж» до композиционной цельности кинопроизведения в целом»⁸⁷ представляет собой слияние или же столкновение кадров, свойство которого заключается в порождении нового качества, нового представления⁸⁸.

Благодаря общей эстетической категории зритель не вынужден постоянно сопоставлять литературное произведение и фильм. Процесс восприятия экранизации направлен на конструирование в сознании воспринимающего виртуального произведения, являющегося результатом своеобразного синтеза повести и фильма⁸⁹. Поэтому восприятие экранизации зрителем, знающим литературный текст, всегда будет более полным и глубоким⁹⁰.

Экранизируемая повесть В. Серошевского переполнена физическим и духовным страданием. Больные все время проводят в „затхлой” юрте и у них нет „других впечатлений, кроме голода и мучений проказы, которая, точно многоголовый червь, ползала в их внутренностях, въедалась в мышцы, обвивалась кругом костей. Стоны, более или менее громкие и ужасные, все время носились в темном, отравленном воздухе юрты”⁹¹.

Угнетающее настроение безнадежности и „беспредельной печали” усиливают образы окружающей природы:

воды здешние больше всего трогают своим видом в обычные, серые, слегка ветренные дни, когда, разбитые на мелкую рябь, они с мягким шумом ласкают окружающие их противные болота. Нет у них красивых берегов, нет утесов, обрывов, нет скал и гранитов. [...] И они жмутся к болотам, вбирая их муть, плещутся в грязных

⁸⁷ С. Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах*, Т. 2, Москва 1964, с. 393.

⁸⁸ Там же, с. 157.

⁸⁹ А. Helman, ук. соч., с. 17.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ В.Л. Серошевский, ук. соч., с. 256.

измятых мхах. Мертвенно-серая гладь вод ничего тогда не отражает. Сеть некрасивых морщин и ржавой пены плывет по ним с ветром, и только в говоре волн слышится безутешная грусть. [...] Зимой все умирает, все исчезает под толстыми покровами льда и снега; все превращается в молчаливую, беломраморную усыпальницу, накрытую студеным небом⁹².

Уныние и непосредственное образное соотношение со смертью, производимое литературным образом, в фильме реализуется выполняющая функцию лейтмотива панорама местности, изредка поросшей деревьями с небольшой юртой в центре и тремя могильными крестами на первом плане. Именно эта панорама на фоне зимнего пасмурного неба является единственной иллюстрацией экспозиции, предвещающей роковую неизбежность конфликта и неминуемый поворот действия к худшему.

Творческая ассимиляция сюжетного уровня повести в фильме ведет к конституированию своеобразной модели трагического конфликта. Ценность трагического связана прежде всего с женскими персонажами — именно женское воплощает дихотомическое взаимодействие созидającego и разрушающего начал. Динамика действия кинокартины зиждется на конфронтации влюбленных в одного мужчину женщин — кроткой Анчик и страстной Мергень. Безграничное чувство, руководящее действиями героинь и предельная пассивность Кыргелея (объекта любви) возносят „любовный конфликт” до уровня неразрешимой трагической коллизии. Болезнь, связывающая и замыкающая жителей небольшого селения, не касается названных женщин, благодаря чему в конструкции конфликта осуществляется своеобразная свобода выбора. Мергень, не в силах вынести потерю любимого, убивает его и Анчик и, осознав совершенное, бросается в пылающую юрту.

Эта фабульная зарисовка трагического конфликта встраивается режиссером в пространство повседневного и прозаичного. Зритель имеет возможность детально ознакомиться с избранными обрядами и образом жизни якутов. В фильме отсутствуют типичные кинематографические решения, указывающие характеры и эмоции, а именно — крупный план, выделяющий глаза и мими-

⁹² Там же, с. 245-246.

ку. В сценах, отражающих взаимоотношения персонажей доминирует средний план. Камера, как правило „следит” за движениями актеров и „интересуется” преимущественно жизнеобеспечивающими действиями. Акты приготовления еды, чинка сетей, прижигание ран, потребление пищи и др. занимают в диегетическом пространстве кинокартины главенствующее место и именно эти действия показаны крупным планом. Отметим, что такая предельная установка на подлинность бытовой детали и нивелирование эстетической ценности лица снижает уровень воздействия категорий поэтичности и возвышенности в восприятии упомянутой модели трагического конфликта.

Таким образом в фильме выстраиваются два взаимодействующих смысловых пласта: событийный⁹³ и образный⁹⁴. Функция образного пласта заключается не только в иллюстрации и дополнении рассказываемой истории, но и деконструкции смысла передаваемого событийным рядом. Наглядным примером такого приема служат сцены с участием пожилой супружеской пары. Их деформированные болезнью, гниющие и распадающиеся тела вызывают ассоциации с безграничным физическим страданием. Однако сцены с их участием визуально не отражают чувства боли, причем боль здесь не преодолевается мужественно героем, а, если можно так выразиться, „опускается” режиссером, выносится за рамки кадра. На такой прием, преднамеренного нарушения системы ожиданий реципиента (зрителя) в киноискусстве, указывал м. пр. Юрий Михайлович Лотман. Неожиданность и внутренняя парадоксальность образа ведет, по словам ученого, к выявлению семантических узлов и придает значимость элементам структуры произведения⁹⁵. Конечно страдание не исключается из логики художественного мира, изменяется лишь его качество. Физическое страдание теряет свою исключительность и не выполняет возвышающей⁹⁶ функции, а предстает как при-

⁹³ Имеем в виду сюжетную линию (перипетии и отношения между героями).

⁹⁴ Подразумеваем визуальное „содержимое” кадра.

⁹⁵ Ю. Лотман, *Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления*, Санкт-Петербург 2005, с. 312-316.

⁹⁶ В противовес художественному миру повести Серошевского, в котором герои „умеют страдать”, см.: В.Л. Серошевский, ук. соч., с. 318.

вычное, повседневное и очевидное явление в жизни небольшого селения изгоев.

Иным примером приема, разрушающего драматизм действия, является монтажное столкновение возвышенного, сакрального с низменным, профанным. Перед зрителем сцена небольшого застолья. Анчик и Киргелей живут отдельно, Джанга и Бытерхай их навещают. Беременная Анчик угощает гостей молоком, в то же время в другой юрте Мергень надевает якутские украшения, а на втором плане — лежит умирающая Кутуяхсыт. Сцена с участием украшающей нагое тело Мергень насыщена символическим смыслом. Очаг здесь является значимым центром микрокосмоса — юрты, связующим началом в дихотомичной конструкции фильма, а переодевающаяся в украшения женщина, ассоциируется с архетипом сакрального — сбрасывая все земное обыденное и надевая праздничное, она, в некотором смысле, священнодействует. Подчеркнем, что напряжение, выстраиваемое в этой сцене не продолжает расти в следующей, а совершенно уничтожается натурализмом наступающего после кадра⁹⁷. Душевные страдания героини, возвышенные ассоциациями с божественным началом, принимают форму обыденного и прозаичного. Такая направленность на художественную искренность, „показать одну правду“⁹⁸ ведет к сознательному вытеснению страдания, присущего классической модели трагического, из сферы возвышенного.

В финале повести *Предел скорби* все обитатели селения прокаженных погибают. Смерть, в этом произведении означает освобождение от безграничных страданий и представляет собой завершающий момент бытия живого создания, что дополнительно подчеркивается сожжением юрты и словами повествователя:

На том месте, где жили прокаженные, остались только две обгорелые площадки, куча пожарного мусора и немного скотских и человеческих костей. Окрестности надолго остались пустыми. Никто сюда не заглядывал и не селился. Даже ягод собирать, ловить рыбу, пре-

⁹⁷ На первом плане которого испражняется корова.

⁹⁸ Об искренности в искусстве разрушающим трагедийное, см.: О. Хаксли, *Искренность в искусстве*, пер. А. Власовой и С. Нещеретова, „Иностранная литература“ 2004, № 1, <http://magazines.russ.ru/inostran/2004/1> (24.11.2016).

следовать зверей не смели промышленники там, где ступила нога прокаженных...⁹⁹

Заключение повести творчески перестроено режиссером *Реки* и в художественной конструкции фильма нет однозначной сюжетной развязки. Русло, уносящей лодку с ребенком реки, постепенно расширяется и переходит в панораму безграничного водного пространства. В визуальном плане заключительные кадры преобразуют структуру всего фильма. Ограниченное внутреннее бытовое пространство переходит во внешнее необъятное бытийное¹⁰⁰. Последние кадры заканчиваются, как в предыдущих частях, характерным затемнением, а прерывается финальными титрами. Смерть, таким образом, в видении Балабанова переносится в сферу неопределенности как еще несостоявшееся, но ожидаемое явление. Зритель, вынужденный принять тяжесть выстраивания сюжетно-композиционной развязки, лишается с одной стороны, сострадательного созерцания разрушенного и, уверенности в счастливом исходе, с другой. Очевидно, что присутствие ценности трагического катарсического потрясение в таком построении невозможно. Особая роль функции финальной сцены в художественном пространстве фильма заключается не в мгновенном очищающем воздействии, а в пробуждении в зрителе усилия преодоления пессимизма картины посредством осмысления процессуальности бытия и примирения с так конституируемым миропорядком¹⁰¹.

На основании вышесказанного можно сделать предположение, что в данном произведении киноискусства посредством своеобразной деконструкции модели трагического в классическом понимании¹⁰² Балабанов намечает исходный пункт для поиска

⁹⁹ В.Л. Серошевский, ук. соч., с. 318.

¹⁰⁰ Интерпретационно ценным, но далеко выходящим за рамки настоящей статьи представляется анализ интересующего нас фильма в перспективе теории *метакода* и *метаметафоры* А.К. Кедрова, см. К.А. Кедров, *Поэтическое познание. Метакод. Метаметафора*, [в:] *Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века. Материалы Международной научно-общественной конференции*, под ред. В.В. Фролова, Е.Н. Черноземовой, Л.В. Шапошниковой, Москва 2003, с. 58-60.

¹⁰¹ Воздействие так конструируемого „катарсиса” становится более устойчивым и длительным, в сравнении с мгновенным потрясением характерным для классической модели трагического.

¹⁰² M. Janion, ук. соч., с. 13-34.

новой художественной парадигмы трагического. Монтажное столкновение праздничного с будничным нивелирует антиномичность этих категорий, и дает возможность созидания особой ценности „обыденного трагического”, которое следует понимать не как противопоставление трагическому, а как его своеобразное модифицирование. Трансформация этой ценности зиждется прежде всего на приеме исключения трагического из сферы возвышенного и разрушения пафоса при одновременном выявлении глубинного смысла бытовой детали¹⁰³.

Последовательно воплощаемые режиссером принципы: детальной реконструкции быта якутов, их образа жизни, а также использование якутского языка, цитат из фольклорного наследия создают впечатление своего рода документальности картины и позволяют поместить интересующий нас фильм в традиции этнографического кино.

Использование кинематографа как исследовательского инструмента, рассматривающего образ жизни человека, восходит к истокам технического освоения, фиксации и воспроизведения на экране феномена движения. Кирилл Эмильевич Разлогов пишет, что

именно укорененность кинематографии в научной практике для изучения движения живой природы, а в дальнейшем человеческих обществ, обусловило фундаментальную близость между кино и этнографией — исследованием нравов, обычаев и традиций самых разных народов, населяющих земной шар¹⁰⁴.

Основными направлениями развития такого кинематографа было или максимально точное воспроизведение нравов рассматриваемого этноса, или же создание самостоятельного произведения искусства (на основании хроникальных записей). Именно поэтому этнографическое кино почти с начала своего существования и на протяжении всего процесса становления как самосто-

¹⁰³ Следовательно, используемое в настоящей статье определение „обыденный трагизм”, не следует отождествлять с „трагизмом будничного” в экзистенциальном измерении, в свете которого трагическое рассматривается как общая трагическая философия бытия и не воплощается в конкретном произведении искусства.

¹⁰⁴ К.Э. Разлогов, *Кино-Этнография-Антропология*, „Философские науки” 2010, № 7, с. 80.

ятельного жанра вызывало споры кинематографистов и исследователей, касающиеся своей сущности и отражающие общие идеологические и художественные дискуссии¹⁰⁵. В современном кинематографе своеобразное слияние этих направлений можно проследить в творчестве якутского киноантрополога — Алексея Романова¹⁰⁶. Специфический синтез детального отображения избранных обычаев и бытовые подробности жизни северного народа, создающие „документальный” слой произведения и творческих решений художественного кинематографа, приближает фильм Балабанова к традиции „игрового” этнографического кино.

В намечаемой исследовательской перспективе немаловажную роль играет также языковая структура фильма. Автор настоящей статьи лишь обозначит возможное направление дальнейших исследований, поскольку затрагиваемые вопросы, заслуживают отдельного рассмотрения. Фабульный слой фильма содержит элементы непосредственно указывающие не только на влияние русской культуры на культуру северных народов, но и своеобразный синтез этих культур в мировоззрении якутов¹⁰⁷. Такая направленность сознания северного этноса на ассимиляцию иной культуры открывает возможность анализа кинокартины сквозь призму смыслопорождающей взаимосвязи *периферия-центр*¹⁰⁸. Кроме того, конструкция повествования и способ построения своего рода нарративной языковой иерархии также вносит дополнительные интерпретационные возможности и позволяет рассматривать фильм в контексте постколониального дискурса¹⁰⁹. *Река* имеет двуязычную структуру: якутский язык (диалоги) и русский

¹⁰⁵ Там же, с. 82.

¹⁰⁶ Там же, с. 88.

¹⁰⁷ Примерами такого влияния может послужить обилие православных мотивов в поведении и высказываниях героев.

¹⁰⁸ Инспирацией для такого анализа может послужить исследовательски ценная статья Х. Халацинско-Вертеляк, см.: Н. Chałacińska-Wiertelak, *Духовная периферия Обломова. „Большой роман” И.А. Гончарова*, [в:] Ее же, *Культурный код в литературном произведении. Интерпретации художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, Poznań 2002, с. 57-65.

¹⁰⁹ Указанная исследовательская перспектива поверхностно затронута в статье посвященной анализу повести В.Л. Серошевского, К. Такасаевой и А. Шепе, см.: К. Такасаева, А. Шепе, *„Дно нищеты” Вацлава Серошевского в перспективе постколониального дискурса*, [в:] *Debaty Artes Liberales. Пограничья Евро-Азии*, под ред. З. Морохоевой, Warszawa 2013, Т. VII, с. 304-319.

(перевод диалогов и восполнение пробелов в содержании), наложенный непосредственно на звуковую дорожку. Отсутствие субтитров и введение на первое место в звуковом ряде русского языка выстраивает иерархические отношения подчинения и лишает *Иного* своей идентичности.

Культурную выразительность *Иного* сохраняет и подчеркивает визуальный слой кинопроизведения. Образ в этом фильме представляет собой не только точное воспроизведение повседневности, но и все показываемое подчинено эстетической функции, то есть режиссер творчески осваивает обыденную реальность этноса, чтобы приблизиться к сущности художественно познаваемых явлений.

Среди эстетически значимых элементов обыденного главенствующее место занимают образы приготовления пищи. Архетип приготовления еды, связанный с женским началом, отсылает к пониманию этого действия в космогоническом смысле. Наиболее семантически содержательной деталью в так выстраиваемой перспективе анализа является потребление прокаженными молока.

Мотив молока зритель непосредственно ассоциирует с материнством и заботой, шире — рождением, истоком. Молоко в символическом слое кинопроизведения наполняется также дополнительной семантикой — оно становится всепроникающей и объединяющей основой. Сцену вкушения молока — „эликсира жизни”¹¹⁰ сменяет сцена смерти¹¹¹, дающей начало новой жизни — Анчик, умирая в пожаре родит ребенка. В начале фильма прокаженные устраивают праздник по случаю масленицы — праздника молока¹¹². В последовательности праздничной трапезы и наступившего после голода прослеживается параллель диегетического пространства с реальным: согласно православной традиции — масленица предшествует Великому посту. Символика молока, таким образом восходит к сфере празднично-сакрального смыслового пространства.

¹¹⁰ Г.П. Козубовская, *Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика*, Барнаул 2011, с. 73.

¹¹¹ Мергенъ поджигает юрту Анчика и Кыргелея.

¹¹² Л.В. Борисова, *Базисные архетипы и стереотипы национальной культуры в языковой картине мира*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2013, № 16 (307), с. 22.

Молоко в Картине Балабанова также образно связано с землей — перед юртой якутов находится яма, наполненная до краев молоком. Образ выкармливающей прокаженных коровы можно понимать как олицетворение Матери-Земли¹¹³. При этом для последовательного осуществления художественной модели дихотомического синтеза, организующей смысловые уровни фильма и моделирующей его структуру, режиссер наделяет это животное двойственной семантикой. Корова-кормилица во время пожара загорается своим телом выход из юрты, а потом разрушает ее, лишая жителей возможности спастись.

Художественный текст *Реки* Балабанова позволяет также читать мотив молока в сопоставлении с мотивом воды, как символическое единство духовного и материального¹¹⁴. Доказательством такого предположения является творческое освоение режиссером якутского обряда омовения новорожденного. Бытерхай обмывает ребенка, поливая его изо рта водой. В этнологическом труде В.Л. Серошевского, *Якуты. Опыт этнографического исследования* читаем следующее описание этого обычая: „Бабка, получив новорожденного (нирей ого), несет его сейчас же перед пылающий огонь и там, поливая изо рта водою, иногда подогретой, а иногда холодной, моет его наскоро”¹¹⁵. Образная метафора воплощения духовно-материальной целостности природы показана в финальной сцене фильма: сын Анчик плывет в лодке по реке и сосет молоко.

Символическим содержанием насыщен также сам акт потребления пищи. Как констатирует О.М. Фрейденберг, „еда, — центральный акт в жизни общества — осмысливается космогонически; в акте еды космос (тотем, общество) исчезает и появляется. [...] Тотемистический характер такой еды сказывается в том, что акт разрывания и разгрызания представляется актом бессмертия, слияния человека и тотема, человека и космоса”¹¹⁶. Метафоры,

¹¹³ Д. Трессидер, *Словарь символов*, Москва 1999, <http://slovo.yaxy.ru/67.html> (24.11.2016).

¹¹⁴ Г.П. Козубовская, обращаясь к работе Д. Трессидера, отмечает, что мотивы молока и воды, анализируемые вместе, означают дух и материю, см.: Г.П. Козубовская, *ук. соч.*, с. 73.

¹¹⁵ См.: В.Л. Серошевский, *Якуты. Опыт этнографического исследования*, Москва 1993, с. 510.

¹¹⁶ Цит. по Г.П. Козубовская, *ук. соч.*, с. 72.

связанные с едой, отчетливо прочитываются м. пр. в части, озаглавленной *Праздник*. Прокаженные устраивают „пиршество” из остатков своих запасов. Трапезное веселье (песня и якутский танец вокруг стола) заглушается закадровым голосом, информирующем о рождении ребенка, голоде и смерти старого Салбана и новорожденного. Вследствие особого художественного восприятия одного из важнейших элементов повседневного, принятие пищи прочитывается как метафорическое воплощение постоянного кругового перехода от уничтожения-поедания-разрывания еды к восстановлению-рождению и снова к смерти. Разрывание рыбы переходит в разрывание мертвого полугнилого тела Салбана, которое Мергень выносит на съедение волкам¹¹⁷. Ее тело, как и тела Анчика, Киргелея и Джанги, погибших в пожаре в конце фильма, поедает медведь. Бытерхай перекусывает пуповину ребенка Анчика. Так конституируемое монтажным столкновением смысловое поле кадров потребления еды, разрывания и поглощения, соотнесенных с постоянным превращением раздробленного в целое, целого в раздельное и снова в целое и живого в мертвое и мертвого в живое актуализирует мифологическое представление о мироздании.

В том же контексте художественного приема — пробуждения архетипического в сознании — воспринимаем сцену кошения травы. Впечатление, которое производит данная сцена приводит на мысль литературный прием остранения, разработанный Виктором Шкловским¹¹⁸. Автоматизм восприятия нарушают непривычные движения косящего Кыргелея, представляющие собой подобие круга, совершающегося согласно вертикальной оси. Сбор урожая включается таким образом в пространственную оппозицию верха и низа, неба и земли. Сила и усердие, которое вкладывает якут в сам процесс, приводят на мысль ассоциацию с борьбой, это ощущение усиливают летящие вверх стебли травы. Жатва-борьба с порождающим началом — Землей становится особенно значимым (поскольку наделяет дополнительной семантикой оппозицию посева-жатвы в контексте рождения и смер-

¹¹⁷ Сцена вынесения тела Салбана осталась недоснятой. В статье обращаемся к тексту последней редакции сценария. См.: Балабанов А.О., *Река*, [в:] Его же, ук. соч.

¹¹⁸ В. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1983.

ти постоянного кругового перехода из одного в другое) событием в перспективе того факта, что именно он (Кыргелей) станет отцом выжившего ребенка.

Заглавная река — основополагающий мифологический символ фильма, прочитывается как ось мироздания объединяющая верхний (духовное начало), средний (царство живых созданий) и нижний (ассоциируемый со смертью) миры. Нельзя не согласиться с положениями Елены Стишовой, которая подчеркивает, что именно „река, визуально структурирует пространство фильма — горизонтальное и вертикальное, то есть метафизическое”¹¹⁹. Рожденное в огне и переданное воде дитя, воплощение необыкновенной жизненной силы в безмерно хрупком сосуде, воспринимается как метафора вечной динамики бытия.

Обобщая сказанное можно констатировать, что творческое освоение Балабановым культурного наследия северного этноса как материала для построения художественной ценности переносит обыденное в сферу символического и ведет к активации и актуализации архетипического. Созидаемое таким образом Балабановым эстетическое измерение повседневного путем использования бытовой детали в качестве особого культурного кода предельно расширяет смысловое поле прочтения фильма. Также следует особо выделить факт мифопоэтической ориентировки рассматриваемого кинофильма. Направленность на мифологизацию¹²⁰ в художественном мире фильма *Река* и одновременное стремление к натурализму перестраивают зарисовывающуюся трагедийную модель сюжета и тем самым указывают путь поиска новой парадигмы трагического на смыслообразующем стыке динамичного взаимодействия поэтического и прозаического. Так намечаемая в кинокартине будущая парадигма направлена на своеобразное возвращение человека миру, на отказ от идеи антропоцентризма и воплощение ценности экологического гуманизма.

¹¹⁹ Е. Стишова, ук. соч.

¹²⁰ Понимаемая как мифотворчество, своеобразная установка на создание нового космогонического мифа.

ROZDZIAŁ IV

FILM *POWRÓT* ANDRIEJA ZWIAGINCEWA W ŚWIETLE METODY TWÓRCZEJ REŻYSERA

Twórczość Andrieja Zwiagincewa od momentu wejścia na ekrany w 2003 roku pierwszego pełnometrażowego filmu jego autorstwa – *Powrotu*, nieustannie budzi ambiwalentne odczucia wśród jej odbiorców oraz wywołuje burzliwe dyskusje. Część widzów postrzega dzieła rosyjskiego reżysera (przede wszystkim dwa ostatnie – *Elenę* (2011) i *Lewiatana* (2014)) – jako gorzki komentarz do aktualnej sytuacji panującej w Rosji. Chodzi tu o dobitne wyeksponowanie kondycji społeczno-ekonomicznej w państwie, ale także o postępujące zanikanie zasad moralno-etycznych oraz utratę wartości duchowych, przejawiającą się między innymi w odwróceniu od prawosławnej wiary (w tym aspekcie reżyser nie oszczędził ani przeciętnego Rosjanina, symbolicznie ukazanego w postaci Eleny, usiłującej zapalić świeczkę, ani samych krzewicieli wiary – jeden z duchownych w *Lewiatanie*), czy też atrofii relacji międzyludzkich¹²¹. Dla części odbiorców obrazy Zwiagincewa to dzieła antyrosyjskie – o ostatnim jak dotąd filmie reżysera mówiono, że to rusofobiczne kino realizowane na zlecenie Zachodu. Obraz określano mianem nieudanego, antychrześcijańskiego dzieła nie dla prawdziwych Rosjan¹²². Są jednak i tacy, dla których perspektywa obrona przez twórcę jest o wiele szersza, a same obrazy stanowią paraboliczną diagnozę kondycji ludzkiej w ogóle. Nie ulega wątpliwości jednak, iż we wspomnianych produkcjach można dostrzec

¹²¹ M. Kempna-Pieniążek, *Rzeczywistość jako misterium*, [w:] Eadem, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 93.

¹²² Ю. Сапрыкин, *Почему „Левиафан” нравится на Западе и раздражает в России*, <http://www.az-film.com/ru/Publications/238-Pochemu-emLeviafanem-nravitsja-a-na-Zapade-i-razdrazhaet-v-Rossii.html> (17.02.2017).

zdecydowanie więcej niżli tylko wiarygodne ukazanie realiów życia w Rosji. Reżyser stawia swych bohaterów przed niełatwym wyborem, często o moralno-etycznym podłożu. Choć działania podejmowane przez filmowe postaci mogą wzbudzać w widzach sprzeczne uczucia, trudno odmówić im choćby odrobiny racji. W ten sposób twórca usiłuje oddać trudną do uchwycenia ambiwalencję ludzkiego życia. Ponadto, ponad wyartykułowaną wprost realistyczną warstwą obrazu wyraźnie dostrzegalny jest także wyższy – symboliczny poziom, który nie tylko wzmacnia wypowiedzianą wprost myśl (np. w dialogach bohaterów), ale i otwiera dzieło na możliwość innej interpretacji. Oszczędność słów (niekiedy wręcz znaczące milczenie), specyfika określonych kadrów, inwariantowe powtarzanie gestów w zespoleniu z bogatą sferą symboliki, nie tylko, jak już wspomniałam, „otwiera dzieło”, tak jak chciałby to widzieć Umberto Eco, ale i pozwala na jego odczytanie przez pryzmat symboliczno-mityczno-religijnych kodów „nadbudowanych” nad warstwą fabularną. Umiejętne wykadrowanie tła oraz postaci, ukazanie bohaterów oraz otaczającej ich przestrzeni w odpowiedniej perspektywie (m.in. z wyraźnie akcentowaną proksemiką) „nadaje” tej warstwie tekstu artystycznego status niemalże samodzielnego głosu, a rola i tak już przecież nielicznych dialogów sprowadzałyby się w przyjętej optyce do funkcji komentarza dla mniej wprawnego odbiorcy¹²³. Powyższej konstatacji nie należy bezpośrednio łączyć z faktem degradacji statusu słowa w filmach Zwiagincewa. Przeciwnie, redukcję werbalnych treści można postrzegać jako jeszcze jeden z wielu semiotycznych węzłów, który każdy może próbować rozsupłać po swojemu.

Jak zauważa Anton Dolin, pełnometrażowy debiut rosyjskiego twórcy, pomimo iż pozbawiony jest skandalicznej tematyki, śmiałych scen, a w obsadzie aktorskiej trudno byłoby doszukać się gwiazd – a więc odrzuca te chwytły, które stanowią przynętę dla widza¹²⁴ –, potrafił zdobyć sobie uznanie krytyki. Fabularna oś filmu rezonuje wokół skomplikowanych relacji dzieci i rodziców, a wątek ten (w mniej lub bardziej wyekspozowanej formie) pojawia się także w trzech po-

¹²³ Podobnie postrzega *Elenę* np. Beata Waligórska-Olejniczak, zob. B. Waligórska-Olejniczak, *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена” (Часть I)*, [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji: idee – problemy – tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015, s. 210.

¹²⁴ А. Долин, *Зеркало: Звягинцев*, [w:] *Идем, Уловка XXI: очерки кино нового века*, Москва 2010, s. 269.

zostałych dziełach reżysera. Wydaje się zresztą, że z łatwością można wymienić te składowe, które Zwiagincew umieszcza w swojej pod ręcznej palecie, by przy ich pomocy malować przed oczami widza sugestywne obrazy: epatowanie prostotą, oszczędnością słów i gestów; długie, statyczne ujęcia w planie ogólnym, ukazujące bohatera w korelacji z otaczającą przestrzenią. Za kolejny wyznacznik metody twórczej reżysera można także uznać ekspresyjne zestawianie tejże przestrzeni z filmowymi postaciami – chodzi o zabieg, w którym bohater zajmuje niewielką część kadru, a ten jest zdominowany przez otoczenie: naturalne (rozległe połacie łąk, pola, akweny wodne itd.) lub zindustrializowane/zurbanizowane (budynki fabryk, elektrownie, gęstą zabudowę mieszkalną itd.). W dziełach rosyjskiego twórcy brak także wartkiej akcji, długie, zastygłe w bezruchu ujęcia wiążą się z powolnym rozwojem sytuacji, co z jednej strony buduje napięcie i oczekiwanie na kulminacyjny moment, z drugiej zaś skupia uwagę widza na symbolicznej warstwie tekstu. Tę wstrzemięźliwość w stosowaniu obfitych środków wyrazu można także połączyć z faktem, iż obecność postaci drugoplanowych została ograniczona do niezbędnego minimum (szczególnie w dwóch pierwszych filmach). Oszczędność w bezpośrednio wyartykułowane treści (odwrotnie do zagęszczenia sfery metaforycznych odniesień), niekiedy wręcz drażniąca widza (co wynika z poczucia niedosytu, wręcz dojmującego braku), może być postrzegana jako zabieg (minus-chwył) zorientowany na wykreowanie aury transcendencji, w której wspomniany brak staje się wartością¹²⁵. Co ciekawe, ta powściągliwość sprawia między innymi, że filmową twórczość Zwiagincewa (zwłaszcza *Powrót*) warto interpretować poczynając od najmniejszych jednostek kompozycyjnych, pojedynczych ujęć – już bowiem na tym poziomie pojawiają się zabiegi stylizacyjne¹²⁶.

Ważny element w dziełach rosyjskiego reżysera stanowią także kompozycyjne bądź ideowe klamry – otwierające i zamykające film ujęcia, kluczowe dla odczytania całości filmu sceny. W *Wygnanii* jest to ujęcie przedstawiające stojące nieopodal drogi samotne drzewo, obok którego przejeżdża samochód (choć w końcowych zdjęciach wyeksponowana zostaje również obecność kobiet pracujących przy żniwach). W *Elenie* będzie to motyw gałązek drzewa, z tym że – tym

¹²⁵ M. Kempna-Pieniążek, *Rzeczywistość...*, s. 83.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 84.

razem początkowe kadry – zostały wzbogacone o obecność wron i ich złowieszczygo krakania, zaś nie ma ich w ujęciach zamykających, co część badaczy interpretuje jako oznakę przyszłego osamotnienia tytułowej bohaterki, bądź szerzej – dojmującej pustki w życiu współczesnego człowieka¹²⁷. W *Lewiatanie* zaś – wzburzone morskie fale. W *Powrocie* można dostrzec dwie ramy: kompozycyjną oraz ideową. Ta pierwsza związana jest z motywem wody, przy czym niewątpliwie wiąże się także z tą drugą. Obecność wspomnianego żywiołu¹²⁸ wielokrotnie zostaje wpisana w filmowe dzieło, stanowiąc nie tylko osobliwy lejtmotyw, ale i ukierunkowując oraz dając szansę na pogłębienie recepcji widza. Co ciekawe, pomimo eksponowania częstej obecności tafla jeziora w filmowej przestrzeni, w swym pierwszym pełnometrażowym filmie *Zwiagincew* nie wykorzystuje szerokiego spektrum nośności znaczeniowej zwierciadła, po który tak chętnie sięga w późniejszej twórczości.

Jako jawną wskazówkę dotyczącą znaczenia wody w procesie interpretacji wspomnianego dzieła można potraktować fakt, iż jeszcze zanim pojawi się tytuł, widz widzi jej falujące lustro, które po chwili, wraz z pojawianiem się wyłaniających się z jego głębi liter, w znacznej części zostaje zastąpione przez czarne tło, pozostając jedynie jako wypełnienie słowa *Возвращение*, widniejącego na ekranie. Zamknięcie wody w granicach zdefiniowanych przez kontury liter już od samego początku sugeruje, że tytułowy powrót nierozzerwalnie związany będzie z danym żywiołem, jego symboliką. Na taką analizę wyprowadza też kolejne ujęcie – teleologicznie zorientowana prolegomena. Sytuująca się poza filmowym ujęciem czasu odmierzonym dniami tygodnia scena przedstawia głębie wód. Oko kamery sunie w jej odmętach, by dotrzeć do pustej, zatopionej łódki. Dopiero obejrawszy film widz dowie się, że jest to łódka, którą Andriej i Iwan wraz z ojcem przyплыли na tajemniczą wyspę. Kolejna scena (tym razem już wpisująca się w konkretny chronotop filmowych wydarzeń, albowiem rozgrywająca się w niedzielę) rozpoczyna się od kadru przedstawiającego skoki do wody. Przez chwilę widz obserwuje gwałtowne zanurzenie ciała, a następnie bardzo statyczne, wręcz leniwe ujęcie zatoki z plat-

¹²⁷ B. Waligórska-Olejniczak, *Метафоры...*, s. 212.

¹²⁸ Beata Waligórska-Olejniczak nazwie to swoistą obsesją na punkcie motywu wody, zob. B. Waligórska-Olejniczak, *Neomitologizm w filmie „Lewiatan” Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Meandry słowiańskiej kultury. Księga jubileuszowa poświęcona profesorowi Tadeuszowi Bogdanowiczowi*, red. L. Kalita, Gdańsk 2016, s. 136.

formą, z której skakali chłopcy. Podobny kadr kończy filmowe dzieło, choć tym razem jest to widok przedstawiający tafłę jeziora z porośniętym brzegiem. Kamera powoli zaczyna się od niego oddalać, a po chwili na ekranie pojawia się sekwencja zdjęć, którym towarzyszy krótki grom oraz odgłosy padającego deszczu. Tym razem motyw wody w postaci szumu opadów atmosferycznych staje się dźwiękowym komentarzem, ale i spoiwem z projekcją czarno-białych fotografii, pojawiających się na ekranie.

Część wspomnianych kadrów widz bez problemu jest w stanie odnieść do konkretnych momentów ojcowsko-synowskiej podróży, choć nie bez znaczenia jest fakt, że w trakcie wyprawy rodziciel ani razu nie został uwieczniony na kliszy. Obrazy te z jednej strony stanowią jawne odwołanie do wcześniejszych fragmentów fabuły, z drugiej zaś eksponują nośność znaczeniową fotografii w filmowym dziele¹²⁹. Warto w tym kontekście przypomnieć chociażby reakcją chłopców, którzy dowiedziawszy się o powrocie ojca pobiegli na strych, aby wydobyć z kufra jedną ze starych, zakurzonych ksiąg i odnaleźć jego zdjęcie. Podobną fotografię, w jednej z ostatnich filmowych scen, odnajduje Iwan. Czarno-biały kartonik (złożony na pół i przechowywany za osłoną przeciwsłoneczną w samochodzie) przedstawia matkę trzymającą w objęciach młodszego z chłopców, podczas gdy starszy siedzi na motocyklu. Centralny punkt zdjęcia (dodatkowo wyeksponowany za sprawą linii załamania), a więc miejsce domyślnie przeznaczone dla ojca – pozostaje pusty. Ta znacząca nieobecność mężczyzny na fotografii koresponduje z jego brakiem w sekwencji zdjęć z podróży. Co więcej, za symbolicznym „zniknięciem” rodziciela przemawiać może wspomniana opuszczona (centralna!) przestrzeń, ideowo nawiązująca do pustej łódki z początkowych kadrów. Na taką

¹²⁹ Również w pozostałych filmach reżysera obecność fotografii w filmowej przestrzeni będzie stale eksponowana. Dla przykładu w *Wygnaniu* Wiera uważnie będzie przyglądać się fotografii stojącej na półce. W retrospekcji dowiemy się także, że zaproponowała ona Robertowi, aby obejrzał z nią stare zdjęcia. W *Elenie* oko kamery na dłuższą chwilę zatrzyma się na jednym ze zdjęć tytułowej bohaterki, tuż po tym jak kobieta po raz ostatni zamieni kilka zdawkowych zdań z Władimirem i będzie czekała na jego śmierć. W *Lewiatanie* zaś Kola pokaże przyjacielowi oprawione w ramę zdjęcie panoramy terenu, na którym wychowywał się dziadek i ojciec mężczyzny. Motyw fotografii pojawia się w każdym z pełnometrażowych filmów Zwiagincewa. Anton Dolin zastanawia się nawet, czy reżyser nie jest fetyszystą starych zdjęć, zob. A. Долин, *Имя собственное. „Елена”, режиссер Андрей Звягинцев*, „ИСКУССТВО КИНО” 2011, nr 6, <http://kinoart.ru/archive/2011/06/n6-article13> (5.09.2016).

interpretację wyprowadza także fakt, iż jako ostatnie w diaporamie kończącej filmowe dzieło pojawiają się fotografie z dzieciństwa chłopców, na których ponownie został uwieczniony ich ojciec. Mamy tu więc do czynienia z wielopoziomą klamrą kompozycyjną, w którą wpisany został także chwyt pętli. Odnalezienie zdjęcia w początkowych fragmentach filmu oraz na jego końcu, a także zamknięcie dzieła projekcją obrazów z podróży, a następnie wczesnego dzieciństwa chłopców – podobnie jak antycypacyjna mini-etuda z łódką – nawiązuje do idei cykliczności, swoistego zapętlenia, także w sensie temporalnym ze względu na wyeksponowanie zatarcia granic czasowych¹³⁰. Jak zauważa Beata Waligórska-Olejniczak:

Percepcja [...] przestrzeni ekranowej, w której ważnym elementem jest również cykliczność i rytualizacja wydarzeń, rodzi w widzu wrażenie, że uczestniczy on niemalże w tworzeniu nowego mitu o apokalipsie, o świecie, który zdaje się znajdować zawsze gdzieś w środku, pomiędzy chaosem a kosmosem, mierzalny czas świecki wpisany jest zaś w odnawialny czas sakralny¹³¹.

Wspomniane ujęcia legitymizowałyby więc także totalizującą narrację, uniwersalistyczny przekaz tytułu filmowego dzieła. A zatem rama kompozycyjna nierozdzielnie wiąże się z ideowym, tytułowym motywem, który w kadrach otwierających filmowe dzieło zdefiniowany został w mikroskali jako powtórne przybycie męża i ojca na łono rodziny, do opuszczonych przez niego bliskich, zaś w scenach zamykających (częściowo wykraczając poza nakreśloną fabułę) otwiera szereg możliwych interpretacji: od swoistego powrotu syna marnotrawnego – Iwana, który po raz pierwszy zwróci się do, martwego już, ojca: „Tato!”; przez (domyślnie) stale odnawiający się porządek następujących po sobie dni tygodnia z wpisaną weń ideą cykliczności.

Konkretne filmowe wydarzenia przyporządkowane zostają do określonych dni, przy czym warto zaznaczyć, że akcja rozpoczyna się w niedzielę, kończy zaś w sobotę. Fakt ten łatwo daje się odczytać

¹³⁰ W znacznie prostszej formie zabieg ten został zastosowany np. w *Wygnanium*, kiedy Aleks udaje się do Roberta, a w mieszkaniu rozbrzmiewa dźwięk telefonu – bohater podnosi słuchawkę, po czym udaje się do Wiery, dzięki czemu widz wie, że akcja przeniosła się w czasie. Trzeba jednak podkreślić, że w tym obrazie retrospekcja zorientowana jest przede wszystkim na udzielenie choćby częściowych odpowiedzi na pytania pojawiające się w trakcie oglądania filmu.

¹³¹ B. Waligórska-Olejniczak, *Neomitologizm...*, s. 137.

zarówno w biblijnym, jak i, szerzej, mityczno-kosmogonicznym kluczu, a obydwaj ujęcia, wzajemnie się umacniając, intensyfikują metaforykę przekazu. Wszakże niedziela to według chrześcijan pierwszy dzień tygodnia¹³², dzień Pański, dzień zmartwychwstania. W piątek z kolei, postrzegany jako dzień Męki Pańskiej, bohater umiera. Próba skorelowania takiego postrzegania czasu z faktem, iż akcja filmu kończy się w sobotę, kiedy to ciało tonie w odmętach wody, wyprowadza na możliwość szerszego zinterpretowania tytułowego powrotu. Z jednej strony można go pojmować jako symboliczną zapowiedź zmartwychwstania, które (już poza filmowym kadrem) „wydarzy się” w niedzielę. Taką narrację umacnia fakt, iż rozgrywające się w tym dniu wydarzenia można potraktować jako fabularną kontynuację dnia poprzedniego – soboty, kiedy to kończy się akcja filmu. Z drugiej zaś strony, tytułowy motyw może być postrzegany jako realizacja idei kosmogonicznego powrotu do początku, do prawód, do tego, co pierwotne i przedkształtne, ale też będące gwarantem oczyszczenia i odrodzenia, w czym dostrzegalna jest idea cykliczności – na podobieństwo motywu uroborosa.

Na ten szerszy kontekst akcentowanej odnawialności, a więc ponownego docierania do początku, wskazuje także wspomniana zapowiedź – ujęcie z zatopioną łódką. Kadry otwierające filmowe dzieło (także w metaforycznym sensie), pozostawiają końcową scenę „niedopowiedzianą”, „niedomkniętą”. W prostej linii odniesień do fabuły widz może oczekiwać na to, co jeszcze się wydarzy poza okiem kamery (np. powrót chłopców do domu, reakcja matki itd.), zaś w pogłębionym widzeniu chodziłoby o oczekiwanie na ponowny powrót ojca – z jednej strony znów nastanie poniedziałek, a więc dzień, kiedy zjawił się mężczyzna, z drugiej zaś we wspomnianej prolegomenie wyraźnie widać, że w łódce nie było ciała (odległa analogia do pustego grobu Chrystusa). Tak więc różne chwytły artystyczne: wykorzystanie idei powtarzalności dni tygodnia, klamra kompozycyjna w postaci motywu wody, fotografii, czy swoiście pojmowany prolog oraz epilog filmowego dzieła pracują na wspólne umocowanie interpretacji w kluczu metaforycznego odrodzenia.

¹³² Chodzi o oparty na Biblii podział roku, zgodnie z którym niedziela postrzegana jest jako pierwszy dzień tygodnia, sobota zaś jako siódmy. Podział ten różni się od normy ISO-8601, w której niedziela jest siódmym dniem tygodnia.

Nośność znaczeniowa żywiołów, zwłaszcza ognia (w każdym z filmowych dzieł pojawia się kominek bądź ognisko) i wody (w postaci rzek, jezior, mórz, ale i obfitych deszczów czy burz) bardzo chętnie wykorzystywana jest przez Zwiagincewa w jego tekstach artystycznych¹³³. Zarówno w *Powrocie*, jak i w *Lewiatanie* śmierć głównych bohaterów ma miejsce na zewnątrz, ciało zostaje zabrane przez wodę (choć w tym drugim obrazie jedynie na pewien czas), symbol odnowy, oczyszczenia i jednocześnie holizmu. Wyjątek w tym kontekście stanowi wspomniana już *Elena*. W tym filmie basen, w którym bohatera dopada zawał, nie wpisuje się w symbolikę wody i deszczu znaną z dotychczasowych dzieł reżysera, w których obfite opady i burze wywoływały asocjacje z oczyszczeniem atmosfery i nowym początkiem¹³⁴. W *Elenie* woda sygnalizuje śmierć¹³⁵. Władimir umiera wewnątrz swojego luksusowego mieszkania, niemalże odgradzony od świata przyrody, która w tym obrazie zdaje się pełnić rolę surowego obserwatora, wręcz sędziego. Z kolei obecność i sfera metaforycznych odniesień wody w *Powrocie* zdecydowanie wykracza poza narysowany powyżej związek z tytułowym motywem. Najbardziej bodaj czytelną sceną jest fragment, kiedy rozżłoszczony decyzją ojca Iwan nieustannie skarży się w trakcie podróży autem, że ojciec (nie licząc się ze zdaniem synów) nakazał przerwanie wędkowania. Wyprowadzony z równowagi mężczyzna tuż przed wjazdem na most zatrzymuje samochód i każe swemu młodszemu synowi opuścić pojazd, a na-

¹³³ Ze względu na ograniczone ramy objętościowe w niniejszym artykule skupiamy się jedynie na metaforycznej sferze odniesień wody.

¹³⁴ Podobnie jest z symboliką ognia, która także nie wpisuje się w ujęcie tego żywiołu znane z pozostałych obrazów reżysera. Wydaje się, że sfera metaforycznych odniesień została tu zminimalizowana ze względu na defetystyczną wizję świata przedstawionego w filmowym dziele. W *Elenie* jedynie czterokrotnie (w znaczący sposób) zaakcentowana zostaje obecność ognia. Po raz pierwszy widzimy go w postaci płomieni świeczek, kiedy bohaterka przychodzi do cerkwi – w tym wypadku trudno jednak odwoływać się do waloryzującej symboliki (oczyszczającej mocy, dającej nadzieję na regenerację). Chodziłoby tu raczej o wyekspozowanie destrukcyjnej siły tego żywiołu, co znalazłoby potwierdzenie w kadrach, kiedy bohaterka tuż po śmierci swego męża pali dokumenty. Po raz trzeci płomień świecy pojawia się kiedy Sieroża idzie włączyć korki. Ostatni raz widzimy ogień w końcowych fragmentach filmu, kiedy Aleksander uczestniczy w bójce nieopodal ogniska. Obecność żywiołu w tej scenie, któremu towarzyszą głuche odgłosy kopniaków i ciosów wymierzanych pięściami, podobnie jak w dwóch wymienionych powyżej epizodach, eksponuje niszczycielską siłę amoralnego postępowania, a także daje się odczytać jako zapowiedź proliferacji duchowej pozoگی.

¹³⁵ B. Waligórska-Olejniczak, *Метафоры...*, s. 220.

stępnie odjeżdża. Co ciekawe, brat Andrieja wbrew uprzednio deklarowanej chęci, nie decyduje się na zejście do rzeki, lecz zdecydowanym krokiem wkracza na most i obserwuje jadącą w oddali ciężarówkę. Najbardziej wymowna w tej scenie jest zaciętość malująca się na twarzy Iwana, kurczowo zaciskane zęby i wyraźnie przełykana ślina, potęgujące wrażenie podjęcia przez niego nieodwołalnej decyzji. Kompozycja następujących po sobie kadrów może sugerować, że wściekły na ojca młodszy z braci wsiądzie do samochodu ciężarowego, jednak ostatnie ujęcie przedstawia zbliżający się pojazd, który przejeżdżając obok chłopca, spowija go na moment tumanem kurzu. Zrezygnowany brat Andrieja siada na metalowej osłonie i tkwi tam nawet podczas ulewnego deszczu, który jest widoczny w kolejnej scenie. Mimo, iż chłopiec nie decyduje się na schronienie się przed ulewą pod mostem, na jego twarzy i w jego gestach nadal widoczny jest pewien rodzaj zaciętości, jakby był zdecydowany wzmocnić nie-widzialną barierę, którą próbuje odgradzić się od ojca.

Podkreślić trzeba, że motyw dużego dystansu, wręcz niewybu-
rzalnej granicy wznoszonej pomiędzy członkami rodzin, stanie się
jedną z dominant w twórczości Zwiagincewa, a nierozdzielnie wiązać
się będzie z poczuciem osamotnienia, alienacji, a także z zatraceniem
umiejętności rozmawiania. Twórczość rosyjskiego reżysera metafo-
rycznie można by zresztą traktować jako zdjęcia rentgenowskie naj-
mniejszej i podstawowej komórki społecznej¹³⁶. W każdym z czterech
dotychczasowych obrazów widzimy bowiem relacje osób (członków
rodziny), które choć przebywają razem, to jednak są osamotnione.
W *Powrocie* nieustannie manifestowany jest dystans, a wręcz wrogi
stosunek syna do ojca, w *Wygnaniu* pojawia się podejrzenie o zdradę,
zaś w *Lewiatanie* do niej dochodzi. Z kolei w *Elenie* mamy do czynie-
nia z morderstwem męża co sprawia, że w sposób ostateczny zostają
zerwane (i tak przecież wątłe) więzy rodzinne. W omawianym tu filmie
początkowo może więc nieco dziwić, że Iwan nie decyduje się na
ucieczkę ciężarówką, lecz wsiada do samochodu ojca, który wraca po
niego po pewnym czasie. Przez chwilę chłopiec zdaje się walczyć ze
łzami, a następnie zadaje wprost pytanie, które nurtowało go od mo-
mentu powrotu rodziciela do domu, po czym rezygnując z dotychcza-
sowej pozy, wybucha bezsilnym płaczem. W kolejnym kadrze widzi-
my, że samochód zjeżdża z mostu i rusza w dalszą drogę, przy czym

¹³⁶ B. Waligórska-Olejniczak, *Neomitologizm...*, s. 136.

obiektyw kamery ustawiony jest w taki sposób, że wraz z oddalaniem się pojazdu odnosi się wrażenie, iż zanurza się on w wodnej toni – taki efekt został osiągnięty przez zbieżną kolorystykę podłoża i rozbijających się o niego kropli deszczu oraz brak wyraźnych granic między nimi (motyw osiadania, zapadania się, czytelny jest także w kolejnej scenie). We wspomnianym fragmencie opowieści warto zwrócić uwagę na kolejność zaistniałych wydarzeń niejako zespoloną z ruchem wejścia, przebywania i zjechania z mostu implikującymi asocjacje z rytuałem przejścia, a także Jungowską indywidualną. Ponadto w omawianym ciągu ujęć wyraźnie akcentowany jest motyw granicy: kiedy samochód zatrzymuje się i kadr ukazuje drogę, którą już przebyto (wyraźnie zaznaczony trakt wyróżniający się jasnym kolorem i znajdujący się nieco wyżej niż sąsiadujące pola – w odróżnieniu od niemalże zatopionej w trawie bądź zbożu drogi, którą chwilę wcześniej jechał pojazd); następuje cięcie, zmiana perspektywy i oczom widza ukazuje się most (orientacja wertykalna zostaje dodatkowo podkreślona obecnością dwóch barierek zabezpieczających). Co ważne, kiedy zjazd kamery sprawia, że piaszczysta linia przestaje wyraźnie oddzielać dwa tereny, które przecina, po prawej stronie wyeksponowany zostaje kolejny, tym razem usytuowany poprzecznie do poprzedniego, trakt. Następnie Iwan wchodzi na środek mostu i stamtąd będzie obserwował jadącą ciężarówkę. W ujęciu tym mamy do czynienia ze zwielokrotnieniem linii podziału, swoistych granic: pionowych, wyznaczanych przez (od lewej) niewyraźną, ale dostrzegalną krętą linię, pas zieleni, rzekę, ponownie pas zieleni, pola, które dodatkowo „podzielone” zostały przez pochylone drewniane słupy wysokiego napięcia; a także poziomych: w postaci betonowej przegrody zwieńczonej metalową osłoną w (nieprzypadkowo!) kontrastowych kolorach oraz czerwonej (!) barierki.

Rezygnacja z wyrazistej kolorystyki to kolejny bardzo nośny znaczeniowo chwyt artystyczny stosowany przez rosyjskiego reżysera. Każdy z czterech pełnometrażowych filmów Zwiagincewa utrzymany jest w spokojnej tonacji. Przygaszone kolory, dominacja błękitno-szarych barw budzi w widzu uczucie melancholii, które wraz ze zbliżaniem się do momentów kulminacyjnych poszczególnych obrazów

może przeradzać się w melancholię sprzeciwu¹³⁷. Długim, zastygłym w bezruchu ujęciom w planie ogólnym często towarzyszy gra światła i cienia, która wzmacnia metaforykę przekazu. Z kolei z rzadka pojawiające się bardziej intensywne kolory (choć też czasem jakby zmatowione, wyciszone) stanowią dla widza rodzaj wskazówki interpretacyjnej. W *Elenie* taki zabieg dostrzegalny jest na przykład w scenie, kiedy bohaterka opuszcza mieszkanie, aby udać się do adwokata Władimira. Kobieta zmierza w stronę czekającej na nią taksówki, zdecydowanie wyróżniającej się jaskrawożółtą barwą. Chwył ten można odczytać jako oznakę wkroczenia na drogę, z której nie będzie odwrotu. Podobny zabieg można zauważyć, kiedy matka Sierioży obserwuje martwego konia na przejeździe kolejowym. Ten epizod stanowi nie tylko element intertekstualnego dialogu ze spuścizną Andrieja Tarkowskiego oraz nawiązanie do podobnej sytuacji Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*¹³⁸. We wspomnianej scenie uwagę widza przykuwa na wpół uniesiony biało-czerwony szlaban, co również może sugerować przekroczenie przez Elenę niedozwolonej granicy. W *Wygnaniu* intryguje niebieski, czerwony oraz biały kolor sukienek, które ma na sobie Wiera, co można odczytać jak element stylizacji na Maryję, z podkreśleniem jej boskiej (błękit) oraz ludzkiej (czerwień) natury, a także niewinności (biel), pogłębiającymi asocjacje z niepokalanym poczęciem. Z kolei w wspomnianej scenie w *Powrocie* zwraca uwagę fakt, że Iwan zatrzymuje się nie tylko pomiędzy dwiema osłonami, ale i dokładnie na linii podziału rzeki i prawego zbocza, co można interpretować jako przebywanie *pośród*, na granicy, którą chłopiec metaforycznie przekroczy wraz z wykrzyknięciem ojcu wszystkich żalów. Temu istotnemu wydarzeniu pokonania bariery chłodnego dystansu wobec rodziciela, z emocjonalnego punktu widzenia towarzyszyć będzie wylanie rzewnych łez, z atmosferycznego – ulewne opady, zaś z topograficznego – zjechanie z mostu, a więc opuszczenie miejsca tak oddzielającego, jak i łączącego dwie przestrzenie. Przytoczony powyżej fragment filmowej opowieści wolno zatem postrzegać jako

¹³⁷ To świadome nawiązanie do tytułu powieści László Krasznahorkaia wynika z nastroju dominującego w pewnych fragmentach filmowej opowieści, który jest zbieżny z atmosferą, towarzyszącą lekturze utworu węgierskiego artysty.

¹³⁸ K. Крoпaчeвскi, *Виртуализация действительности как фактор алиенации (на примере фильмов „Танец Дели” Ивана Вырыпаева и „Елена” Андрея Звягинцева)*, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowy, T. 1, Gdańsk 2016, s. 132.

dokonanie ważnego kroku naprzód, przestąpienie linii granicznej, a bezpośrednio w planie fabularnym – przelanie czary goryczy, wybuch kumulowanej negatywnej energii, który nierozzerwalnie wiąże się z motywem padającego deszczu i wylanych łez. Ulewa sprzyja nie tylko odsłonięciu swego oblicza przez Iwana, ale staje się również momentem próby dla jego ojca, bezlitośnie obnażając wiotkość, kruchość nawiązanej przez nich relacji oraz emocjonalne uwięzienie w miejscu, z którego niełatwo będzie się wydostać. Na takie odczytanie naprowadza ujęcie następujące tuż po kadrach przedstawiających wspomniany wcześniej motyw samochodu opadającego na dno wodnej toni, w którym widzimy, że na skutek rozmycia nawierzchni, pojazd grzęźnie w błocie. Zmagania z deszczem i rozmokłą ziemią mogą zatem stanowić parabolę trudnych synowsko-ojcowskich relacji i walki o skierowanie ich na bardziej stabilny grunt. Deszcz staje się więc wizualną zapowiedzią wybuchu i krótkotrwałego wyładowania emocji.

Warto odnotować, że kolejne spięcia na linii syn-ojciec także każdorazowo będą rozgrywać się w scenerii, w której dominuje woda. Jako przykład może tu posłużyć utarczka słowna na łódce z powodu popsutego silnika. To wydarzenie – także rozgrywające się w trakcie ulewy – zostaje „zapowiedziane” ujęciem przedstawiającym burzowe chmury, którymi spowite jest niebo. Warto również zwrócić uwagę na poetykę, w jakiej utrzymany jest ten moment przeprawy. Gęsta mgła, obfite opady, błękitno-szara kolorystyka wprowadzają atmosferę niepokoju. Zwłaszcza ujęcia przedstawiające ojca zdają się balansować na granicy realnego i onirycznego. Zostaje on przedstawiony jako spowita mgłą postać z kapturem mocno naciągniętym na głowę, co umacnia infernalną narrację (taka optyka koresponduje ze wspomnianą wcześniej sceną, w której wypychano samochód z błota – w niej także ojciec manifestuje swoje demoniczne oblicze, uderzając Andrieja w twarz). Groźny, władczy ton, jakim wydawane są komendy i spiczasty czarny kaptur przywołują na myśl kata. Z kolei fakt, iż bracia wraz ojcem usiłują dotrzeć na drugi brzeg, a zwłaszcza kadry ekspozujące pracę wykonywaną przez chłopców i dozór ze strony ojca budzą równie uzasadnione asocjacje z psychopompem¹³⁹, co po raz

¹³⁹ Psychopomp to przewoźnik, którego zadaniem było odprowadzenie zmarłych do miejsca ich przeznaczenia, zob. np. hasło: *psychopomp*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalińskiego*, <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/93C0CA535D6BE7F4C1256581005F6D38.php> (6.12.2016).

kolejny może nawiązywać do procesu indywidualizacji, ale także dawać szerokie pole manewru dla psychoanalizy. W końcowej scenie przeprawy przez rzekę figura ojca wyraźnie dominuje nad wiosłującymi chłopcami, choć można również dostrzec, że ciemne sylwetki trojga bohaterów wpisują się w zarys trójkąta równobocznego. W geometrycznej (symbolicznej) interpretacji kosmosu trójkąt jawi się zarówno jako symbol dążenia do tego, co znajduje się wyżej, jak i medium łączące świat ziemski i niebiański¹⁴⁰. Nie bez znaczenia jest więc fakt, iż w ujęciu, w którym uchwytana jest wspomniana wyżej forma, granica pomiędzy powietrzem a wodą staje się niemal niedostrzegalna, ulega zatarciu. Pojawienie się figury trójkąta w rozmytej przestrzeni ziemi (wody) i powietrza wolno zatem potraktować jako zapowiedź wznoszenia, wzrastania i, być może, zmartwychwstania. Wszak jednym z pierwszych ukazanych oczom widza działań, podjętych po dopłynięciu do wyspy, jest wspięcie się ojca i Andrieja na latarnię morską, z której rozciąga się panorama. Motyw wznoszenia jest zresztą kilkakrotnie eksponowany w tekście całości, z kolei ruch w odwrotnym kierunku – upadek (skok do wody) pojawia się w jednym z pierwszych ujęć otwierających filmowe dzieło. W tym kontekście warto podkreślić szczególnie rodzaj dialogu, jaki wywiązuje się w sferze symboliki wznoszenia-opadania. Już od początku filmu widzimy, iż spadanie nie niesie ze sobą pejoratywnych konotacji. Fakt skoku do wody chłopcy odbierają jako przejaw odwagi i męstwa, zaś pozostanie na szczycie platformy (bądź bezpieczne zejście) jako tchórzostwo, z czego wynika, że implikacje wznoszenia i spadania jak gdyby przejmują nawzajem swoje funkcje. Tak więc fakt, iż ojciec spada z drewnianej konstrukcji i w rezultacie tego upadku ginie, w myśl eksponowanej filmowej logiki należałoby odczytać w odwrotnym porządku, jako realizację na zasadzie lustrzanego odbicia¹⁴¹ – nie jako porażkę, ale oznakę wzrastania, być może także przepowiednię tytułowego powrotu. Ojciec umiera, próbując uspokoić i ściągnąć syna, który nie chce zejść na ziemię. Zresztą sam motyw wejścia na platformę, to jeszcze jedna pętla kompozycyjna.

¹⁴⁰ Hasło: *треугольник; тригон*, <http://www.symbolarium.ru/index.php/Треугольник> (5.09.2016).

¹⁴¹ Michaił Łotman analizując pojęcie granicy zauważa, że to, co jest nieakceptowalne w naszym świecie, w innych realiach jest dopuszczalne, zob. Ю.М. Лотман, *Понятие границы*, [w:] *Idem, Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001, s. 257.

Warto także przypomnieć, że sama śmierć mężczyzny także zostaje w pewnym sensie zapowiedziana. Kiedy chłopcy zmierzają do punktu widokowego, Iwan zauważa w trawie martwego ptaka. Scena ta zadziwia behawiorystyczną optyką: zaciekawiony chłopiec porusza ptaka nogą, a kiedy orientuje się, że ten jest martwy, niewzruszony odchodzi. Sam sposób, w jaki ukazana zostaje reakcja na śmierć zwierzęcia, pokazuje nie tyle, że jest on obojętny na ten fakt, ale raczej postrzega go jako naturalną kolej rzeczy wpisaną w charakter funkcjonowania otaczającego świata. Widok martwego stworzenia zostaje zestawiony z ujęciem spokojnej wodnej toni, na tle której wyłaniają się figury bohaterów, po czym oczom widza ukazuje się wspomniana drewniana platforma z latarnią morską – jedyny wertykalnie usytuowany obiekt. W takiej perspektywie warto przywołać z pamięci ostatnią z fotografii stanowiących zapis podróży chłopców, która przedstawia pustą łódź, na dziobie której siedzi ptak. Jeszcze jeden ptak, tym razem w locie, uchwycony został w lewym górnym rogu zdjęcia. Co ciekawe, wspomniana fotografia stanowi swego rodzaju granicę temporalną, gdyż kolejne, następujące po niej ujęcia przedstawiają wczesne dzieciństwo chłopców i w tych kadrach ponownie obecny jest ojciec. Tak więc lot uwieczniony na zdjęciu dałoby się odczytać jako przepowiednię tytułowego powrotu.

Zresztą sam motyw zapowiedzi, wielokrotnie realizujący się w inwariantowej formie można także potraktować jako jeden z charakterystycznych dla poetyki Zwiagincewa chwytów artystycznych. Ukryte kody sygnujące śmierć wyrażone zostają nie tylko w introdukcji przedstawiającej zatopioną łódkę czy w scenie z martwym ptakiem. Taki komunikat dostrzegalny jest także w epizodzie na strychu, kiedy chłopcy, dowiedziawszy się o powrocie ojca, poszukują jego fotografii. W tym celu odnajdują w pokrytym kurzem kufrze księgę, którą na podstawie fragmentów karty tytułowej widz może zidentyfikować jako Biblię. W poszukiwaniu zdjęcia Iwan wertuje stronicę opasłego tomu. Pożądany przedmiot chłopiec odnajduje wetknięty pomiędzy karty, z których jedna przedstawia rycinę zatytułowaną: *Авраам приносит в жертву Исаака* (*Abraham składa w ofierze Izaaka*). Wykorzystanie symboliki Akedy, która w kulturze hebrajskiej oznacza męczeństwo oraz złożenie ofiary ze swojego życia, można zatem odczytać jako rodzaj sugestii, klucza interpretacyjnego, w jakim należy odczytywać dzieło. Przemycenie odwołań do motywu składania ofiary jawi się także jako element intertekstualnego dialogu ze spuścizną Tarkow-

skiego – bezpośrednio nawiązanie do tytułu ostatniego dzieła genialnego rosyjskiego twórcy – *Ofiarowania*. Reżyser *Eleny* otwarcie przyznaje, że Tarkowski jest jednym z jego mistrzów, nie bez powodu dzieła Zwiagincewa przesycone są symbolizmem i metafizyczną poetyką w duchu reżysera *Zwierciadła*¹⁴².

Jako zapowiedź śmierci, w tym konkretnym aspekcie – metaforyczne kopanie grobu – może być także odczytany wątek wykopywania i przeniesienia tajemnicznej skrzyni. Warto przy tym podkreślić, że wielokrotne wykorzystanie tych samych chwytów, treści czy znaków – sprawia, że zabieg cykliczności dostrzegalny jest nie tylko w samym filmowym świecie, ale i metodzie jego konstruowania. Wydobycie szkatułki i umieszczenie jej w skrzyni (!), znajdującej się na łodzi, uruchamia rozmaite sieci inklinacji. Z jednej strony może być postrzegane jako przeniesienie funkcji zagłębienia w ziemi (miejsce spoczynku ciała) na łódź. Z drugiej zaś, czytelna jest także asocjacja z wydrążonym zagłębieniem (ikonowy *kowczeg*) i arką (w całej pojemności semiotycznej zawierającej w sobie takie pojęcia, jak Arka Przymierza czy Arka Noego), po raz kolejny uruchamiającymi biblijny kontekst interpretacji dzieła oraz pozwalającymi na odczytanie tytułowego powrotu jako osobliwej formy trawestacji apokaliptycznej paruzji. Spośród innych epizodów odsyłających do linii interpretacyjnej skorelowanej z treścią Starego i Nowego Testamentu wymienić można chociażby motyw podróży, z licznymi przystankami stanowiącymi momenty próby dla skomplikowanych ojcowsko-synowskich relacji, wątek połowu ryb, symbolikę imion chłopców oraz narrację, w jakiej ukazana zostaje postać ojca – władczy, surowy, ale kochający – na podobieństwo starotestamentowego obrazu Boga. Co ciekawe, w kolejnych filmach Zwiagincewa również będzie można dostrzec jawne nawiązania do biblijnych treści, z tym że, zwłaszcza w *Elenie*, dominować będzie defetystyczna optyka. Dla przykładu jako znak apokaliptycznego końca świata we wspomnianym obrazie postrzegany jest moment zgaśnięcia światła w mieszkaniu Sierioży¹⁴³, choć nie brakuje również opinii, że w tym dziele armagedon rozgrywa się przede wszystkim w duszy zwykłego człowieka¹⁴⁴. Z kolei w *Wygnanium* rosyjski twórca

¹⁴² Por. Л. Малюкова, Андрей Звягинцев: *Богатые и бедные... Невозможность выбора...* [Wywiad Larisy Maliukowej z Andriejem Zwiagincewem], <http://www.novaya-gazeta.ru/arts/5668.html> (5.09.2016).

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ А. Долин, *Имя...*

zastosował ciekawy chwyt kompozycyjny w scenie dokonywania aborcji na Wierze. Zabieg ten (choć bezpośrednio na ekranie nie widzimy szczegółów procedury) został zestawiony z ujęciami dzieci, układających puzzle przedstawiające *Zwiastowanie* Leonarda da Vinci, a następnie z kadrami, kiedy tuż przed snem (!) Ewa odczytuje fragment *Hymnu o miłości z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*.

Kolejnym chwytem artystycznym reprezentatywnym dla metody twórczej Zwiagincewa jest bez wątpienia maksymalne zagęszczenie nośności znaczeniowej konkretnych scen w zestawieniu z oszczędnością słów. Wydaje się, że metaforyka przekazu zakodowana w sposobie ukazania otaczającej przestrzeni, gestach bohaterów, ich spojrzeniach, wymownym milczeniu mówi widzowi więcej niżli wyartykułowane słowa. Jednym z bardziej płodnych semiotycznie wątków w *Powrocie* jest scena kolacji, w której uczestniczy nowo przybyły ojciec. Estetyka, w jakiej utrzymany jest moment przygotowań nosi znamiona teatralizacji. Oszczędność scenografii – stół, przy którym odbędzie wieczerzę na powrót złączona rodzina oraz samotny kredens umieszczony w rogu pokoju – zostaje podkreślona szarym, pozbawionym wyrazu kolorem ścian. Ostatnie przygotowania do spożycia posiłku – zasłonięcie okien, precyzyjne rozstawienie talerzy – wyglądają jakby były dokładnie wystudiowane, epatują nienaturalnością, wręcz sztucznością. Brak w tych działaniach oznak codziennej krzątanimy, domowej atmosfery. Można odnieść wrażenie, że ruchy wykonywane są z powolnym pietyzmem. Powagę sytuacji uwydatnia panująca w pokoju cisza, którą zakłócają brzęk rozstawianych naczyń, głuche odgłosy kroków, a także dźwięk dziecięcych zabaw dobiegających przez okno. Matka Andrieja i Iwana, a także towarzysząca jej kobieta (prawdopodobnie babka chłopców), w oczekiwaniu na wejście mężczyzny zasiadają po tej samej stronie stołu, przy czym oko kamery ustawione jest w taki sposób, że w wolną przestrzeń pomiędzy obydwiema postaciami wpisany zostaje prostokąt drzwi. W filmowej scenie widzimy, że ze wszystkich postaci, które brały udział w wieczerzy, jedynie moment wkroczenia ojca został zarejestrowany. Mężczyzna dość żwawym krokiem przekracza próg i wchodzi do pomieszczenia. W symboliczny sposób „wdziera się” więc w „obcą” przestrzeń. Nie udaje mu się jednak zburzyć emocjonalnej bariery, a widz obserwuje cały szereg kadrów zorientowanych na podkreślenie jej obecności. I tak na przykład warto zauważyć, iż tuż przed rozpoczęciem posiłku matka chłopców zasłania okno teatralnym, niemalże rytualnym gestem. Wydawałoby

się więc, że odgradza tym samym oswojoną przestrzeń wnętrza domu, od tego, co obce. Tymczasem zasunięcie zasłon związane ze spowiciem pokoju chwilowym półmrokiem zdaje się wprowadzać mroczną atmosferę napięcia. Warto przy tym zauważyć, że podczas wieczerzy to niewątpliwie ojciec odgrywa najbardziej znaczącą rolę. Mężczyzna nie zasiada wraz z matką chłopców przy krótszych bokach stołu, jak jest to zwyczajowo przyjęte w przypadku gospodarzy – tym samym podkreślony zostaje odświętny¹⁴⁵ charakter jego powtórnej obecności w domu. Zajmuje on miejsce naprzeciw kobiet, pomiędzy oknami (co niejako dzieli stół na męską i żeńską część), jednak wielokrotnie perspektywa, z jakiej zostaje ukazany bohater, czyni z niego centralną postać w tym fragmencie filmowej opowieści. Jego jawną dominację podkreśla nie tylko sposób organizacji przestrzeni artystycznej, ale i bezpośredni stosunek domowników – brak sprzeciwu wobec polecenia nalania niepełnoletnim przeciw chłopcom wina, fakt, iż to on rozpoczyna wieczerzę, rozdziela posiłek, wydaje dyspozycje... Ojciec pełni więc rolę przywódcy, eksponowany jest jego autorytet (choć ten śmie podważyć Iwan, który potwierdza u matki prawdziwość słów wypowiedzianych przez rodziciela). Podczas kolacji wyczuwalna jest napięta atmosfera, poczucie skrępowania i niezręczności. Pomimo iż od razu po powrocie mężczyzna przyjmuje rolę głowy rodziny, nie da się nie dostrzec niepewności, jaką darzą go pozostali domownicy, a nawet wrażenia, że jest on im obcy. Można wręcz mówić o wspomnianej niewyartykułowanej granicy, która oddziela obecnych na kolacji członków rodziny od ojca. W omawianej scenie wyraźnie widać, że bohater to *Inny*, choć jego zachowanie na to nie wskazuje. To z reakcji, oczekiwania i napięcia domowników można wywnioskować, iż wtargnął on w znaną im, oswojoną przez nich przestrzeń, naruszając mir domowy. Po raz kolejny zatem pojawia się w tekście artystycznym Zwiagincewa motyw związany z obecnością i koniecznością (lub niemożnością!) przekroczenia pewnej linii granicznej, w omawianej scenie sygnowany przekroczeniem prostokąta drzwi. Motyw trudnej do pokonania, a czasem wręcz nieprzekraczalnej barierzy pojawia się także w pozostałych filmach reżysera. Dla przykładu

¹⁴⁵ Warto zwrócić uwagę, że posiłek ma tu charakter raczej pseudoświęteczny. Trudno w powyższym kontekście mówić o prawdziwym święcie (tak jak widział je Michaił Bachtin), które sprzyjałoby kształtowaniu głębokich stosunków międzyludzkich i przezwyciężeniu poczucia osamotnienia, por. K. Kropaczewski, *Виртуализация...*, s. 132.

w *Elenie* eksponować go będzie spanie w osobnych łóżkach, odmienny wystrój wnętrza pokoju tytułowej bohaterki, czy charakter rozmów pomiędzy postaciami – wymiana zdań nie jest zorientowana na dialog, lecz ma charakter zdawkowych, wręcz „służbowych” wypowiedzi. W *Wygnanium* będzie to np. scena, kiedy Aleks usiłuje porozmawiać z Wierą na temat nienarodzonego dziecka – małżeństwo zasiada przy dwóch przeciwległych bokach stołu, a z ust kobiety padają znamienne słowa: „Мы чужие. Ты чужой и всегда был таким. И будешь”¹⁴⁶.

Kompozycja zorientowana na podkreślenie geometryzacji przestrzeni stanowi zarazem kolejny z wyznaczników metody twórczej rosyjskiego reżysera – na przykład w *Lewiatanie* częściowe wpisanie otaczającego świata w formułę figur geometrycznych sprawia, że metafora prostokąta daje się odczytać jako podkreślenie niemożności przezwyciężenia hierarchicznych układów, wyeksponowanie opozycji *my-oni*¹⁴⁷. Podobny chwyt pojawia się także w *Elenie*, np. w scenie spożywania śniadania, gdzie liczne prostokąty (okno, oparcia krzesel, komoda, telewizor, a przede wszystkim blat stołu z pustą przestrzenią w centrum) eksponują obcość bohaterów, nieumiejętność (a może brak chęci czy potrzeby?) nawiązania bliskich relacji. W *Powrocie* natomiast kolejną sceną, w której dostrzegalny jest wspomniany zabieg, jest epizod, kiedy ojciec odkopuje skrzynię, po którą udał się wraz z chłopcami na tajemniczą wyspę, choć tam ten chwyt artystyczny będzie pełnił inną funkcję. Zanim widz dowie się, że męczczyzna próbuje odkopać szkatułkę, na ekranie widać trzy prostokątne otwory (drzwi bądź okna), przy czym pierwszy z nich mieści w sobie dwa pozostałe (na podobieństwo kompozycji *mise en abyme*, która w wizualnej warstwie tekstu ujawni się także w scenie wydobywania mniejszej skrzyni z wnętrza drugiej, większej). Następuje nieznaczne zbliżenie na wnętrze domu, gdzie dostrzegalny jest stojący w dole ojciec oraz wyrzucana przez niego ziemia. Akcja rozgrywa się dokładnie pomiędzy dwoma prostokątami otworów, przy czym jeden z nich daje możliwość wglądu w przebieg sytuacji, drugi zaś zabity poprzeczną deską nie pozwala w pełni ujrzeć tego, co znajduje się za opuszczonym domem. Pusty, zdawałoby się, oprawiony w ramę fragment przestrzeni, ze względu na wyabstrahowanie go z całości, przypomina obraz bądź fotografię, także w związku z ukazaniem i „utrwa-

¹⁴⁶ Cytat pochodzi z filmu *Wygnanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia-Rosja 2007.

¹⁴⁷ B. Waligórska-Olejniczak, *Neomitologizm...*, s. 140.

leniem” jedynie pewnego wycinka rzeczywistości. Ten swoisty zabieg „ikonizacji” przestrzeni jest jeszcze bardziej widoczny w jednym z kolejnych ujęć, gdy oko kamery ukazuje zmierzających w stronę opuszczonego budynku chłopców. Kompozycja tego kadru – stare, zniszczone, pozbawione wyrazu deski w przytłumionych kolorach z prostokątem wolnej przestrzeni – powoduje, że to, co dzieje się poza budynkiem, budzi skojarzenie z obrazem wiszącym na ścianie. Jednak tym razem wpisanie relacji przestrzennych w formułę prostokąta wydaje się związane z próbą uchwycenia tego, co płynne, ulotne, a więc wyeksponowania przemijalności konkretnych wydarzeń, które z perspektywy czasu sakralnego stanowią zaledwie epizod. Obraz, czy też fotografia to wszakże próba utrwalenia pewnego wycinka rzeczywistości, odwzorowania go na płótnie/błonie. Z kolei okno, przez które widz obserwuje zbliżających się chłopców, budzi raczej asocjacje z obrazem dynamicznym, a więc takim, w którym najbardziej istotną rolę odgrywa ruch. To nieustanne podkreślanie procesualności można także wpisać w jedną z głównych filmowych idei – cykliczności. Wydaje się zatem, że w każdym z filmowych chwytów artystycznych motyw wykorzystywany w konkretnej sekwencji kadrów w całości dzieła sparafrazowany zostaje co najmniej kilkukrotnie.

Co ciekawe, w dziełach Zwiagincewa można również zaobserwować swoisty intertekstualny dialog pomiędzy konkretnymi filmami, a nawet „koczowanie” motywów (czyli obecność tego samego elementu w różnych filmowych obrazach), co powoduje, że teksty artystyczne rosyjskiego reżysera mogą być postrzegane jako meta-dzieło¹⁴⁸. W strawestowanej formie sposób ukazania wnętrza domu zostanie powtórzony na przykład w *Wygnanii*, z tym, że tam widz będzie obserwował pomieszczenie od środka, dostrzegając kolejne elementy wyposażenia wraz ze zwiększaniem ilości światła wpadającego przez odstawiane okno oraz w początkowych kadrach *Eleny*, gdzie ujęcia będą przypominać zdjęcia z katalogu aranżacji wnętrz. Warto przy tym pamiętać, że w symbolicznej strukturze domu otwory, takie jakie okno czy drzwi, związane były z transcendencją, wyznaczały granice nieciągłości przestrzeni¹⁴⁹. Nie tylko oddzielały świętą przestrzeń domu

¹⁴⁸ Ibidem, s. 137.

¹⁴⁹ M. Sulima, *Rola religii w kształtowaniu przestrzeni domu wiejskiego*, s. 4, 8, <http://wa.pb.edu.pl/download/6--M--SULIMA-Rola-religii-w-kształtowaniu-przestrzeni-domu-wiejskiego.pdf.html> (5.09.2016).

od tego, co obce i nieznanne, ale i umożliwiały przejście pomiędzy tymi dwiema sferami, stanowiły więc rodzaj pomostu. Podobną nośnością znaczeniową nacechowany jest most, na którym rozegrała się omawiana już wyżej scena. Takim miejscem jest też brzeg otwartego akwenu, miejsce graniczne między wodą a lądem. W *Powrocie* to właśnie tam wielokrotnie dochodzi do spięć pomiędzy Lwanem a ojcem, natomiast w *Lewiatanie* podejmowane są kluczowe decyzje dotyczące przyszłości¹⁵⁰. To również w niewielkiej odległości od brzegu chłopcy dostrzegają, że ciało ich rodziciela zabiera woda. W dwóch wymienionych wyżej obrazach zagarnięcie ciała przez wodę można połączyć ze składaniem ofiary. Sam powrót do wody, do tego, co przedkształtne, w szerszym, mityczno-antropologicznym wymiarze, w procesie nieustannej cykliczności jawi się jako warunek konieczny, by zapewnić regenerację życia¹⁵¹. Motyw ofiary można również odczytać w biblijnym kluczu, postrzegając śmierć nie jako kres życia, lecz rękomię powrotu, zmartwychwstania, a zatem ujęcie zaproponowane przez Zwiagincewa można interpretować jako osobliwą trawestację chrześcijańskiego cudu¹⁵². Taka chrystopotypiczna konotacja koresponduje również ze wspomnianą sceną kolacji. W sekwencji ujęć przedstawiających wspólne spożywanie posiłku można dostrzec analogię z Ostatnią Wieczerzą, zwłaszcza za sprawą kosztowania wina i rozdzielania mięsa, nawiązującego do łamania chleba co, w głębokiej asocjacji, można postrzegać jako realizację metaforycznej Eucharystii, rodzaj zapowiedzi poniesienia ofiary, która dokona się w imię ojcowskiej miłości.

Wielokrotnie wspomniany już chwyt wpisania form geometrycznych w filmowy kadr dostrzegalny jest również w scenie przedstawiającej opuszczenie wyspy przez chłopców. Co ważne, tym razem (w odróżnieniu od scen ukazujących proces docierania) akcja rozgrywa się w spokojnym otoczeniu – tafla jeziora jest niemal gładka, a ruch wody sprowadza się zaledwie do niewielkich fal muskających piaszczysty brzeg. Jednak, podobnie jak podczas zmiernia w kierunku lądu, w kompozycji określonych kadrów dostrzegalna jest figura trójkąta. Zabieg ten widoczny jest w ujęciu „z lotu ptaka”, ukazującym braci w trakcie spychania łodzi. Za sprawą pionowo usytuowanych

¹⁵⁰ B. Waligórska-Olejniczak, *Neomitologizm...*, s. 141.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² А. Долин, *Имя...*

zwłok i sylwetek chłopców rozmieszczonych symetrycznie w okolicach rufy (ale też uwzględniając sam kształt łodzi) w takim sposobie organizacji filmowej przestrzeni można dostrzec wspomnianą figurę trójkąta (tym razem równoramiennego) z wąską podstawą i znacznie dłuższymi ramionami, co implikuje asocjacje ze szpicem, wierzchołkiem, wertykalnie zorientowanym grotem, a zatem ze wznoszeniem, wzrastaniem. Kierunek „ku górze” eksponuje także linia wiosła, odwrotnie do kierunku wyznaczanego przez wspomnianą figurę trójkąta, rozwierającą się w symbolicznym geście otwarcia. Perspektywa, z jakiej ukazane zostaje ciało ojca umieszczone w łódce, koresponduje ze sceną, w której chłopcy obserwują śpiącego rodziciela w początkowych kadrach, a ta z kolei za sprawą obranej kompozycji z charakterystycznym skrótem perspektywicznym, daje się odczytać jako nawiązanie do obrazu Andrei Mantegni *Martwy Chrystus*¹⁵³. Po raz kolejny zatem mamy do czynienia z realizacją kompozycyjno-ideowej pętli, w którą wpisują się także intertekstualne odniesienia do innych tekstów kultury.

Tytułem otwartego podsumowania wypada podkreślić, że wymienione powyżej elementy metody twórczej rosyjskiego reżysera: repetycja symetrycznie zbudowanych kadrów¹⁵⁴, dominacja długich, statycznych ujęć, realizujący się w różnych formach chwyt wpisania figur geometrycznych w filmową przestrzeń, stonowana kolorystyka, wykorzystanie biblijnych i mityczno-antropologicznych odniesień, oszczędność słów, epatowanie prostotą, ogromna nośność znaczeniowa, jaką nacechowana jest większość ujęć, wielokrotne wykorzystanie motywu wody (żywiolów), fotografii, granicy, ofiary, ale także pętli i cykliczności, intertekstualność, tytuł dzieła stanowiący klucz dla odczytania całości, podobnie jak zastosowanie klamr ideowych i kompozycyjnych – to zaledwie niewielka część, jaką byliśmy w stanie wskazać. Wynika to z faktu, iż każda ze scen promieniuje do innych momentów filmowej fabuły, stanowiąc zarazem równoczesną realizację co najmniej kilku chwytów artystycznych. Dlatego też zaproponowana powyżej metoda punktowego wglądu w konkretne filmowe epizody zorientowana była na uzmysłowienie sieci powiązań, w jakich funkcjonują wybrane motywy. Zastosowanie klucza interpretacyjnego polegającego na próbie „rozmontowania” filmowych scen, z uwzględnieniem rizomatycznej

¹⁵³ M. Kempna-Pieniążek, *Rzeczywistość...*, s. 84.

¹⁵⁴ B. Waligórska-Olejniczak, *Neomitologizm...*, s. 141.

dynamiki ich funkcjonowania w dziele rosyjskiego reżysera doprowadziło do przyjęcia szerszej perspektywy oglądu *Powrotu*, a tym samym dostrzeżenia korelacji wątków, schematów, motywów pojawiających się w tym obrazie, z innymi produkcjami Zwiagincewa. Zaznaczyć również należy, że przyjęcie optyki, w której dekonstrukcji poddane zostają zaledwie poszczególne sceny, w dodatku niechronologicznie (z punktu widzenia realizacji fabuły), jest zabiegiem zastosowanym świadomie. Niepodobna bowiem w tak semiotycznie nasyconym tekście, jakim bez wątpienia jest omawiane dzieło rosyjskiego reżysera, poprowadzić analizę w sposób liniowy, bez szkody dla samego potencjału interpretacyjnego tekstu. Bogactwo różnorodnych kodów, głęboko umocowanych w strukturze dzieła, podczas każdorazowo podejmowanej próby interpretacji utworu, otwiera na nowe pola sensów, toteż żywię głęboką nadzieję, że niniejsza publikacja stanie się przyczynkiem do dalszych, pogłębionych rozważań.

Rozdział V

METAFORY ŚMIERCI W FILMIE RENATY LITWINOWEJ *OSTATNIA BAJKA RITY (ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА РИТЫ, 2012)*

Urodzona w 1967 roku w Moskwie Renata Muratowna Litwinowa należy z pewnością do grona utalentowanych i cenionych reżyserek współczesnej rosyjskiej kinematografii. Wychowana w rodzinie lekarzy, czym krytyka często tłumaczy szczególną fascynację artystki problemem śmierci, poszczycić się może między innymi ukończeniem prestiżowego Wszechrosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Kinematografii im. S.A. Gierasimowa w Moskwie, którego absolwentami są uznani na całym świecie twórcy, tacy jak Łarisa Szepitko, jej mąż Elem Klimow, Nikita Michalkow, Karen Szachnazarow i wielu innych. Wysoką ocenę osiągnęła Litwinowej na forum międzynarodowym budując wyróżniające ją nagrody za pracę artystyczną, zarówno na forum krajowym, jak i za granicą, poczynając od przyznanej w 1994 roku na festiwalu filmowym Kinotavr za najlepszy debiut aktorski w filmie *Pasje (Увлеченья)*, a zamykając listę odznaczeń Medalem Puszkina z 2012 roku. W rozległym i zróżnicowanym dorobku pięćdziesięcioletniej dziś moskwiarki warto niewątpliwie zwrócić uwagę na kreacje aktorskie w filmach Wiery Storożewej (*Niebo. Samolot. Dziewczyna*, ros. *Небо. Самолёт. Девушка*, 2002), Aleksieja Bałabanowa (*To nie boli*, ros. *Мне не больно*, 2006) i Kiry Muratowej (*Trzy historie*, ros. *Три истории*, 1997), nierzadko nazywanej duchową matką Litwinowej. Określenie to przyłgnęło do reżyserki *Syndromu astenicznego* ze względu na fakt, że to właśnie pisane dla Muratowej scenariusze i grane w jej filmach role ukształtowały Litwinową zawodowo i ułatwiły start w przemyśle filmowym, w którym sprawdziła się nie tylko jako autorka scenariuszy (także do filmów m.in. Walerego Todorowskiego, Jurija Grymowa i Wiery Storożewej), ale także produ-

centka oraz twórczyni filmów dokumentalnych i fabularnych, zwykle łącząca obie role, postać znana w świecie muzyki, telewizji i reklamy.

Będące przedmiotem niniejszego studium dzieło *Ostatnia bajka Rity* (*Последняя сказка Риты*, 2012) to drugi, pełnometrażowy film fabularny, wyreżyserowany przez Litwinową, pozostający pod względem tematycznym i estetycznym w zgodzie z jej debiutanckim osiągnięciem w tym obszarze, czyli obrazem z 2004 roku *Bogini: historia mojej miłości* (*Богиня: как я полюбила*)¹⁵⁵. Oba filmy spina klamrą, pojawiająca się na zasadzie lejtmotywu w twórczości Litwinowej, wspomniana już wyżej swoista obsesja autorki na punkcie fenomenu śmierci oraz problemu miłości, traktowanych w odniesieniu do kondycji współczesnego człowieka. Poza tym łączy je również muzyka Zemfiry Ramazanowej. Wskazane dzieła zostały nie tylko wyreżyserowane przez Litwinową, jest ona także w obu przypadkach autorką scenariusza, współproducentką oraz odtwórczynią głównej roli. Z punktu widzenia celu tego rozdziału, jakim jest interpretacja metafor śmierci, pojawiających się w filmie *Ostatnia bajka Rity*, w kluczu refleksji Susan Sontag, najistotniejszą analogią wydaje się być poetyka surrealistu, scalająca oba teksty oraz sięganie autorki do estetyki, kojarzonej powszechnie z kiczem czy rosyjską wersją stylu *glamour*.

Trudno określić jednoznacznie przynależność gatunkową filmu. Recenzji Sebastiana Chosińskiego na stronie magazynu kultury popularnej „Esensja” towarzyszy mało precyzyjna klasyfikacja: „dramat, fantasy, psychologiczny”¹⁵⁶, niemiecka sławistka Natasha Drubek-Meyer wychodzi z kolei poza szablonowy kod gatunkowy, nazywając dzieło filmową poezją („film poetry”), baśnią magiczną („magic fairy tale”) czy baśnią mistyczną („mystical fairy tale”)¹⁵⁷. Próbując zmierzyć się ze specyficzną poetyką filmu, filmoznawczyni odwołuje się także do słów jednego z krytyków rosyjskich, który określił *Ostatnią bajkę Rity* mianem rosyjskiej osobliwości i dziwactwa, w którym trzeba się

¹⁵⁵ Postępujemy się tytułem *Ostatnia bajka Rity*, ponieważ taka wersja przyjęła się w polskich opracowaniach i recenzjach filmu. Bliższe oryginałowi byłoby *Ostatnia baśń Rity*.

¹⁵⁶ S. Chosiński, *East Side Story: W ogromnym pośpiechu na mocno rozchwytanym kolanie*, <http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=15849> (17.02.2017).

¹⁵⁷ N. Drubek-Meyer, *Introduction to Renata Litvinova's Film „Rita's Last Fairy Tale”* (2012). Conference talk, http://www.academia.edu/7157870/Introduction_to_Renata_Litvinovas_Film_Ritas_Last_Fairy_Tale_2012_ (17.02.2017).

zakochać¹⁵⁸. W podobnym nurcie pozostają opinie, których autorzy postrzegają Renatę Litwinową jako artystkę zarażoną wirusem szaleństwa. Kreowane przez Litwinową światy, pojawiająca się w nich symbolika, oraz postacie, nie do końca dopasowane do obowiązującej powszechnie normy zachowania bądź swobodnie przekraczające granicę między realną rzeczywistością a krainą zmarłych, mogą budzić skojarzenia ze strategiami wykorzystywanymi w, traktowanych dziś za modelowe, osiągnięciach filmowego surrealizmu, że wystarczy wspomnieć w tym miejscu *Krew poety* Jeana Cocteau czy *Psa andaluzyjskiego* i *Anioła zagłady* Luisa Buñuela. Słowa krytyków, charakteryzujące zwykle wspomniane dzieła XX wieku w rodzaju: „schodzenie w głąb samego siebie drogą przypominającą senne marzenie bez snu”, uwspółcześnione wersje starożytnych mitów, prywatne mitologie artystów, zawieszenie pomiędzy realnością a wyobraźnią, przekraczanie reguł logiki, w sposób niezwykle trafny zdają się oddawać także atmosferę i znaczeniowe centrum filmu Renaty Litwinowej¹⁵⁹.

Genezę filmu *Ostatnia bajka Rity* badacze łączą zazwyczaj z napisanym przez moskwiankę w 1988 roku scenariuszem, zatytułowanym *Ukochana Rita. Ostatnie z nią spotkanie* (*Очень любимая Рита. Последняя с ней встреча*). Nie sposób nie wspomnieć także w tym kontekście o narzucających się zbieżnościach obrazu z powieścią Aleksandra Dumasa (syna) *Dama kameliowa*, wydaną po raz pierwszy w 1848 roku. Główną bohaterkę utworu Dumasa, Małgorzatę Gautier, scala z filmem Litwinowej nie tylko identyczne imię i nazwisko. Postać, która stała się pierwowzorem dla przynajmniej 20 różnych, nie tylko literackich wariantów bohaterek, w tym między innymi Violetty Valéry w operze Giuseppe Verdiego *La Traviata*, wyraźnie wpłynęła na wykreowaną przez Litwinową bohaterkę. Artystka wprowadza ją do filmu za pomocą podobnych strategii narracyjnych, widz zapoznaje się bowiem z historią nieżyjącej już Małgorzaty Gautier, pacjentki szpitala, której przypadek opisuje grana przez reżyserkę postać, budząca asocjacje ze Śmiercią, dyktując informacje swej asystentce. Analogicznie, pod pewnymi względami, rozpoczyna się akcja *Damy kameliowej*. Po śmierci głównej bohaterki, słynnej paryskiej kurtyzany Małgorzaty Gautier, odbiorca poznaje historię romansu Gautier i Duvalla, opartą zresztą na autentycznych przeżyciach Aleksandra Dumasa, opowie-

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Zob. np. <http://www.filmweb.pl/person/Jean+Cocteau-79864> (17.02.2017).

dzianą przez narratora, właściciela nabytej wcześniej na licytacji pamiętkowej książki po niej, którą Duvall pragnie odzyskać. Warto również zauważyć fakt, że gruźlica stanowi przyczynę śmierci obu bohaterów, wniosek ów sugeruje nie tylko emblematyczny, wręcz rytualny gest zapalania papierosa współczesnej Gautier, ale także ekstrawagancki kapelusz, wykonany ze wspomnianych wyrobów tytoniowych, który ma ona na głowie, pojawiając się na ziemi jako duch. Materiałem do dalszych, niezrealizowanych jeszcze badań, wykraczających poza wyznaczone w ramach niniejszego studium cele, może stać się polska adaptacja *Damy Kameliowej*, nakręcona przez Jerzego Antczaka w 1994 roku. W filmową Małgorzatę Gautier wcieliła się wówczas Anna Radwan, a w obsadzie kostiumowego melodramatu pojawili się tacy mistrzowie sztuki aktorskiej jak Anna Dymna, Stanisława Celińska, Jan Englert, Jerzy Kamas etc.

Ostatnia bajka Rity to film nietypowy pod wieloma względami. Na jego nieszablonowość składa się przede wszystkim warstwa wizualna projektu, określana przez krytyków mianem dekadentckiego surrealistycznego czy też stylu *retro glamour*, za pośrednictwem którego reżyserka skłania widza do refleksji na temat śmierci¹⁶⁰. Obraz tego liminalnego doświadczenia, jaki otrzymujemy, nie odpowiada jednak ani wyobrażeniom utrwalonym przez codzienność przeciętnego człowieka, ani też obrazom filmowym, pomagającym to ostateczne przejście oswoić i przepracować, na przykład w filmie *Miłość* (*Amour*, 2012) Michaela Hanekego, *Trzech historiach* Kiry Muratowej (*Tri istorii*, 1997) czy też *Tataraku* (2009) Andrzeja Wajdy. W dziełach tych oglądamy bowiem śmierć realną, o której wolelibyśmy nie myśleć, z towarzyszącym jej cierpieniem umierającego i świadków, degradującą fizjologią oraz przerażającą samotnością odchodzącego ze świata oraz osób w nim pozostających. Śmierć w wizji Litwinowej, w porównaniu z powyższymi ujęciami, jest naturalnym procesem, na który składają się przyjęte konwencje zachowań, sztafepowe gesty i wystudiowane dekoracje. Elementem scalającym oba rodzaje przywołanych doświadczeń wydaje się być strach przed nieznanym, jest on jednak oswojony i neutralizowany w inny sposób w każdym ze wspomnianych wypadków. Litwinowa, jak zamierzamy pokazać w dalszej części niniejszego tekstu, pomaga widzowi przede wszystkim zachować dystans w stosunku do

¹⁶⁰ V. Strukov, *A plea for the dead*, [w:] V. Strukov, *Contemporary Russian Cinema*, Edinburgh 2016, s. 147.

śmierci. Ma to miejsce między innymi dzięki zastosowanym w filmie zabiegom romantyzacji i estetyzacji, wykorzystaniu czarnego humoru i ciepłej ironii, z pomocą których wykreowana zostaje na ekranie rzeczywistość sztuczna, niepozbawiona erotycznego napięcia i zmysłowości.

Warto w tym miejscu w skrótowny chociaż sposób przybliżyć zawartość fabularną dzieła pięćdziesięcioletniej moskwiarki. Posłużę się w tym celu filmowym synopsis, opublikowanym przez Sebastiana Chosińskiego, nazywającego obraz „przejawem feminizmu”, którego interesujący temat został „całkowicie zniweczony przez irytująco eksperymentalną formę”¹⁶¹:

Film Litwinowej to opowieść o trzech kobietach – znajomych, może nawet przyjaciółkach. Nadia (a w zasadzie Nadieżda Michajłowna) jest lekarką w szpitalu, do którego trafia Rita; w życiu osobistym przeżywa same udutki, nienawidzi męża, a smutki i frustrację topi w alkoholu, z tego też powodu bywa nieprzyjemna, a nawet agresywna. Rita (czyli Margarita Gotje) to zupełnie inny przypadek – choć niemłoda, znalazła swoją miłość, Nikołaja, z którym właśnie planuje ślub. Wcześniej jednak, z powodu kłopotów zdrowotnych, musi przejść badania lekarskie na oddziale zamkniętym. Tam zajmuje się nią Tania (to jest Tatiana Nieubiwko), która jeszcze nigdy nie była zakochana, ale wciąż wierzy, że kiedyś jej się to przytrafi. Każda z kobiet podchodzi więc inaczej do spraw damsko-męskich, doświadczenia życiowe każdej z nich wzajemnie się dopełniają. Można wnioskować, że reżyserce bardzo zależało na tym, aby podkreślić właśnie tę różnorodność i fakt przenikania się odmiennych postaw, ich wpływanie na siebie nawzajem. Ale tylko „można”, albowiem fabuła filmu podniesiona została do tak wysokiego poziomu abstrakcji, że trudno stwierdzić cokolwiek pewnego. Przy podobnym zabiegu nie może być też mowy o linearnej narracji, o ciągu przyczynowo-skutkowym zdarzeń – i tak też jest w przypadku „Ostatniej bajki Rity”, która bardziej sprawia wrażenie na siłę skleconych oddzielnych scenek niż w pełni dopracowanego i przemyślanego dzieła. [...] Że historia Rity skończy się tragicznie, wiemy od samego początku filmu, który zaczyna się fantasmagoryczną sceną wyprawy Tatiany do położonego w leśnych odmętach pałacu. Tam spotyka ona Śmierć (żeby nie było wątpliwości, że to właśnie o tę postać chodzi, panienka została wyposażona w... kosę), ale o dziwo nie zamienia z nią nawet słówka¹⁶².

¹⁶¹ S. Chosiński, op. cit.

¹⁶² Ibidem.

W niniejszym artykule pominiemy kwestię oceny filmu przez polskiego krytyka oraz trafności jego obserwacji. Powyższy fragment przywołano jedynie w celu pobieżnego przybliżenia fabuły obrazu, by ułatwić czytelnikowi odbiór przedstawionych w tekście uwag, dotyczących zasadniczego problemu filmu, jakim jest niewątpliwie fenomen śmierci.

Odejście Rity jest wydarzeniem wieloetapowym, któremu towarzyszą zwyczajowe przygotowania i rytuały. Mamy wrażenie, że kobieta nie jest jednak podmiotem tego swoistego spektaklu, rozgrywającego się w szpitalu, ale raczej istotą pasywnie poddającą się kolejnym zabiegom i procedurom, choć nie każdy być może zgodzi się z zaproponowaną oceną sytuacji. Myślę, że nie bez znaczenia jest rodzaj choroby, czyli gruźlica, która prowadzi bohaterkę do ostatecznego ziemskiego finału. Zasadniczo brak jakichkolwiek symptomów choroby w momencie przyjęcia jej na oddział szpitalny, o oznakach pogorszenia stanu zdrowia, zwiastujących nadchodzącą śmierć, również nie ma w filmie mowy. Zapowiadają ją przeczytane potajemnie przez Ritę notatki w dzienniku szpitalnej sąsiadki oraz sennie marzenia i halucynacje Gautier, budzące po części skojarzenia z wizytą Alicji w Krainie Czarów, z zastrzeżeniem jednak, że dla tytułowej bohaterki nie ma możliwości powrotu. W tym kontekście gruźlica zostaje przedstawiona jako choroba romantyków, którzy dzięki towarzyszącym tej chorobie fantazjom, „nadawali śmierci wymiar estetyczny. Cierpiący na gruźlicę Thoreau pisał w roku 1852: «Śmierć i choroba są niekiedy piękne, niczym [...] gorączkowa poświęta tuberkulozy». Nikt nie myśli o raku tak, jak myśłano o gruźlicy, to znaczy jako o pięknej, niekiedy lirycznej śmierci. Rak w poezji jest nadal tematem rzadkim i bulwersującym; estetyzacja tej choroby wydaje się niemożliwa”¹⁶³. W losach Rity i Nikołaja, planujących wspólną przyszłość, można dostrzec rysy romantycznej pary pięknych kochanków, co przypomina widzowi, że gruźlicę rozumiano kiedyś jako „sposób przedstawiania się otoczeniu”, „element obyczajowości”, a nawet domenę mody¹⁶⁴.

To właśnie gruźlica – konstatuje Susan Sontag – przyczyniła się do wyartykułowania po raz pierwszy idei choroby indywidualnej oraz koncepcji, że

¹⁶³ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016, s. 21.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 30-31.

ludzie osiągają wyższą świadomość, stając twarzą w twarz ze śmiercią, a w obrazach literackich nagromadzonych wokół tej choroby można dopatrzeć się nowego wzoru indywidualizmu, który przyjął w wieku dwudziestym postać jeszcze bardziej artystyczną i nie mniej narcystyczną. Choroba stała się tym, co czyni ludzi „interesującymi” – to zaś, co „interesujące”, było początkowo synonimem „romantyczności”¹⁶⁵.

Wydaje się, że spowodowaną gruźlicą śmierć Rity, której uroda pozostaje nienaruszona do samego końca, można traktować jako jeden z wielu elementów, składających się na stosowany w filmie zabieg zabawy kategorią piękna i brzydoty. Rosyjski postmodernizm przyzwyczał odbiorcę do tego, że ta ostatnia może funkcjonować na zasadzie terapii szokowej bądź eksperymentu estetycznego niedialektycznie, tj. bez swego przeciwieństwa, towarzysząc refleksji nad kwestiami moralnymi. Ekspozowanie rzeczy odrażających wypełnia wówczas utwory realnym szczegółem, jednocześnie stanowiąc ucieczkę od rzeczywistości, na przykład dzięki zwrotowi ku przypowieści czy grotesce. Litwinowa świadomie, chciałoby się nawet powiedzieć, demonstracyjnie, zestawia elementy odstrasające, wizualnie mało atrakcyjne i wychodzące poza schemat przyjętego w danych okolicznościach zachowania (robaki na kołnierzu przyglądającej się sekcji lekarki, odbieranie telefonu w czasie przeprowadzania operacji medycznej, papieros wrzucony przez chirurga do brzucha pacjenta) z hiperbolizowanymi obrazami piękna, budzącymi skojarzenia z estetyką, balansującą na pograniczu kiczu i stylu *glamour*, nieprzystającą do wnętrza szpitalnych czy atmosfery towarzyszącej ostatnim pożegnaniom. Mamy wrażenie, że zachodzące nieustannie w filmie zdezerowanie elementów kodowanych jako piękne i obrzydliwe jest rodzajem prowadzonej gry oraz próbą prowokacji, u podstaw których leży kłamstwo wizualne. Źródłem i personifikacją tego kłamstwa zdają się być dwie postacie, sobowtóry, grane przez samą reżyserkę, czyli Śmierć i pielęgniarka Tatiana Nieubiwko, swobodnie przekraczające granice między rzeczywistością ziemską a zaświatami, zmuszone – jak informuje wprost Tania – do kamuflażu, by nie zostać w swych podwójnych rolach wykrytymi.

Tatianę-Śmierć poznajemy, gdy wysiada ze swego lśniącego samochodu marki Volvo i udaje się do położonego za miastem,

¹⁶⁵ Ibidem, s. 32.

opuszczonego budynku, by tam zdać relacje z ostatnich dni pacjentki Małgorzaty Gautier. *Mise-en-scène* pierwszych kadrów narzuca asocjacje z tradycyjnym baśniowym początkiem „za górami, za lasami”, wygląd bohaterki może budzić skojarzenia z Andersenowską Królową Śniegu. Jej czarna, długa i błyszcząca suknia oraz wydobyty z szuflady diadem przypominający kokosznik z pewnością nie nadają się do leśnych zimowych wędrówek, nie przystają także do wnętrza, w których opowiadana jest historia Rity, czyli procedura, przypominająca uzupełnianie akt śledczych pacjentki. Z jednej strony pomieszczenia wyglądają jak zaniedbane, ale pamiętające jeszcze czasy swej świetności, barokowe komnaty, z drugiej zaś porzucone meble, bardzo wysokie sufity, przeszklone ściany motywują nieodparcie skojarzenia z przestrzenią post-industrialną, wpisując się do pewnego stopnia w modny w architektonicznym designie trend *fusion*. Jedyne w ograniczonym zakresie, bowiem większość przestrzennych rozwiązań wymyka się owej liberalnej logice połączeń, informując widza, że zasady wiary i niewiary należy w filmie porzucić. Świadczy o tym nie tylko oczywista dla widza obecność postaci i motywów mitologicznych, wspomniane już swobodne przekraczanie granic między światami, ale także swoista logika karnawału, służąca, jak się wydaje, oswojeniu problemu śmierci, przede wszystkim drogą eksperymentu plastycznego i dzięki wprowadzeniu elementów absurdu, mieszania stylów i konwencji (w szpitalu unoszą się kłęby dymu tytoniowego, papierosy palą wszyscy i wszędzie, pomnik Gagarina może się poruszać, gdy się dostatecznie mocno uwierzy w taką możliwość etc.). Poszczególne sceny nierzadko wywołują wrażenie zatrzymanych w kadrze obrazów martwych natur bądź stylizowanych dekoracji teatralnych, w których przedmioty zastąpiono ludźmi.

Też tę uzasadniają zdjęcia w kawiarni „Зарпеделье”, zwłaszcza zaś scena ukazująca Ritę z kwiatami, w czerwonej poświacie, upozowaną na zdjęcie nagrobne, kadr z leżącą na ławce w odświętnym stroju Nadią, której towarzyszą doskonale pasujące do całości pod względem kolorystycznym i kompozycyjnym kruki czy też zastosowanie perspektywy miniaturowego domku dla lalek, obserwowanego z dystansu przez Tanię-Śmierć. Wprowadzenie stylistycznie niekompatybilnych, niezgadających się pod względem chronologicznym, rekwizytów Tani, jak również symboli w oczywisty sposób zapowiadających śmierć, zdegradowanych niemalże do poziomu alegorii (nowoczesne Volvo i trzeszczące stare radio, przez które nadawane są in-

formacje niewiadomego pochodzenia; martwa ryba, robiąca wrażenie świeżo złowionej, podarowana w czasie wizyty w domu pogrzebowym, nieodłączny symbol w filmach Litwinowej; ćma, kruki, czarny kolor odzieży, postacie kobiet z kosą) można percypować jako potwierdzenie tezy Guya Deborda, że żyjemy w społeczeństwie spektaklu. To wzrok, sygnał na poziomie wizualnym, w głównej mierze decyduje bowiem o upodmiotowieniu bądź uprzedmiotowieniu jednostki, przyznaniu człowiekowi statusu przynależności do grupy bądź jego wykluczeniu.

Litwinowa wydaje się manifestować ten pogląd nie tylko odwołując się do estetyki kiczu, ale także, poprzez dające się zauważyć we wszystkich niemal filmach z jej udziałem, kultywowanie mitu aktorki jako ikony kina. Amerykański filmoznawca, Seth Graham, jest przekonany, że rezultatem tej swoistej obsesji Litwinowej jest pewnego rodzaju nierównowaga, zauważalna na przykład w filmie *Bogini: Historia mojej miłości*, w którym wszystkie uruchomione wątki mityczne, związane z miłością i śmiercią, zostają niejako wchłonięte i zdominowane przez samą, wizualną i dźwiękową, obecność aktorki Litwinowej, filmowej Fainy, odbieranej w dziele nie tylko jako upostaciwienie Eurydyki i Orfeusza w jednej osobie, ale przede wszystkim reprezentacja osobowości narcystycznej¹⁶⁶. W *Ostatniej bajce Rity* świadectwem prawdziwości powyższej obserwacji Grahama może być solowy występ piosenkarki Tani Nieubiwko, mający miejsce w kawiarni *Запруделье*, gdzie aktorka na moment jak gdyby porzuca grane w filmie role, staje się celebrytką Litwinową, skupiając na sobie całkowitą uwagę otoczenia. Występ, nawiązujący stylistyką do konwencji kina Bollywood, potwierdza też po raz kolejny tezę, że śmierć w omawianym filmie ma niewiele wspólnego z naturalizmem i rzeczowością, do których przyzwyczaило widza nowe kino poradzieckie i dominujący w nim nurt zwany *czernuchą*. Śmierć w ujęciu Litwinowej odarta jest z tragedii, wydaje się być normalną sprawą do załatwienia, do której trzeba się po prostu przygotować. Zamiast pornografii śmierci mamy tutaj do czynienia raczej z kiczem oraz sztampowością czynności i rytuałów, które odpowiednio często powtarzane zyskują status mitu, choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę. Kicz to:

¹⁶⁶ S. Graham, *The Goddess [Boginia] (2004)*. Review, <http://www.kinokultura.com/reviews/R4-05boginia.html> (17.02.2017).

[...] niemożność wtopienia cytatu w nowy kontekst i manifestowanie braku równowagi, w jakim wylania się prowokacyjnie uczona referencja, która nie jest umyślnie zaprogramowanym cytatem, lecz przemycana się ją jako oryginalną inwencję [...]. Kicz określimy w kategoriach strukturalnych jako styl oderwany od własnego kontekstu i wprowadzony do kontekstu innego, którego ogólna struktura nie ma tych samych cech jednolitości i konieczności, co struktura wyjściowa, podczas gdy przekaz prezentowany jest – dzięki temu nieuzasadnionemu wtrąceniu – jako dzieło oryginalne i zdolne do wywoływania bezprecedensowych doświadczeń¹⁶⁷.

Wydaje się, że za element pełniący funkcję owej przemycanej jako oryginalna inwencji uznać można stroje Tatiany Nieubiwko, nie tylko wyróżniające ją na tle pozostałego personelu, ale także silnie kontrastujące z przestrzenią filmową. Część krytyków wiąże ten fakt z głębokimi ekonomicznymi podziałami istniejącymi we współczesnym społeczeństwie rosyjskim, traktując go jako dosłowną niemal manifestację społeczno-politycznych poglądów reżyserki. Dystansując się od przywołanej wyżej opinii, polemika z którą wymagałyby dalszych studiów, wykraczających poza spektrum określonych w niniejszym tekście badań, warto odnotować także, że typ urody Litwinowej, jej swoiste aktorskie *emploi*, na które składa się m.in. charakterystyczny tembr głosu i gestykulacja, nierzadko łączone są ze stereotypem urody słowiańskiej, a nawet pożądanym ideałem kobiety ery putinowskiej. Brytyjski medioznawca Vlad Strukov nie zgadza się jednak z powyższym sposobem odbioru granych przez Litwinową postaci, wyraźnie podkreślając w swej publikacji, że bohaterki, wykreowane przez urodzoną w Moskwie reżyserkę to przede wszystkim kobiety niezależne, definiowane przez swą pozycję zawodową, zachowaniem i osobowością wyróżniające się na tle przeciętnych przedstawicielek tej samej płci¹⁶⁸.

Uzasadnioną jawi się w tym kontekście teza, że stroje Tatiany, a także innych bohaterek, to element stylu stanowiącego wartość i treść filmu niejako same w sobie. Określane mianem retro *glamouru* wydają się w naszej percepcji przekonująco nawiązywać do zdefinio-

¹⁶⁷ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 169-170.

¹⁶⁸ V. Strukov, *The Gesture of Alterity: Renata Litvinova and the Mediation of Contemporary Russian Sensibility*, [w:] *Women Behaving Badly: Towards a Cultural History of Feminist Transgression in Russia and Eastern Europe*, ed. by Y. Hashamova, B. Holmgren & M. Lipovetsky, Londyn 2016, <https://books.google.pl> (17.02.2017).

wanej przez Susan Sontag estetyki *nowej wrażliwości*, zwanej *campem*, zgodnie z którą sztuka nie potrzebuje interpretacji, hermeneutyki czy krytyki, ale przede wszystkim erotyki. Powinna być doświadczana, a nie wykładana¹⁶⁹. Wspomnianą wyżej przepaść między ekstrawagancją jaskrawych kostiumów bohaterek a stanem, dla przykładu, zdewastowanych wewnątrz szpitalnych, budzących asocjacje z Czechowowską *Salą nr 6*, można odczytywać jako przyzwolenie na przekraczanie granic między realnością i mitem, cudem i prawdopodobieństwem, co zdaniem Sontag charakteryzuje nową sztukę, będącą przedłużeniem życia, domagającą się wręcz fantazji, „czystej, nieprzekładalnej, zmysłowej bezpośredniości”¹⁷⁰. Litwinowa, podobnie jak Sontag, rozumie świat przede wszystkim jako zjawisko estetyczne, którym rządzi przesada i manieryzm.

Dla campu „[...] styl jest wszystkim” i osiąga go on poprzez sztuczność, teatralność, za pomocą której walczy z Serio. Przeciwnie niż klasyczny dandys nie cofa się przed wulgarnością i nie polega wyłącznie na wrażliwości kultury wysokiej. Stanowi wrażliwość trzeciego stopnia: pierwszy to wrażliwość moralistyczna wysokiej kultury, drugi awangardowa, „napięcie między namiętnością moralną a estetyczną”, trzeci wrażliwość wyłącznie estetyczna¹⁷¹.

Tego rodzaju podejście prowadzi do uznania problemów tradycyjnie kojarzonych z powagą, czyli chociażby śmierci i choroby, za „lekkie”, emocjonalnie oswojone. Decyduje o tym nie tylko eksponowanie bezpośredniej zmysłowej doświadczalności, niechybnie przywodzące na myśl wnioski Sigmunda Freuda, wspominającego w dziele *Poza zasadą przyjemności* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920) o istotnych paralelach i swoistej kompatybilności między napięciem erotycznym a pociągami do śmierci. Istotnym zabiegiem jest także wykorzystanie ironii, czarnego humoru i elementów absurdu, towarzyszących zamilowaniu Litwinowej do cytatu, dla którego hipotezami staje się, oprócz oczywistych przetworzeń wątków mitologicznych, sfera popkultury, folkloru, język politycznej propagandy socrealizmu etc. Uzasadnieniem owych spostrzeżeń może być chociażby wprowadzenie do filmu znanego z baśni dla dzieci motywu zamierania i oży-

¹⁶⁹ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 142.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ B. Baran, op. cit., s. 142.

wiania istot ludzkich i zwierząt, a nawet przedmiotów (pomnik Gagarina), obserwowana w dziele skłonność zwierząt do ludzkich zachowań (wypijanie resztek szampana z kieliszka przez towarzyszącą Tani łasiczkę) czy obecność blizny na szyi Tani, znaku przypominającego ugryzienie wampira.

Odreálniona, neutralizowana w filmie śmierć Rity przedstawiona zostaje w konwencji widowiska teatralnego, każdemu etapowi, poczynając od chwili przyjęcia do szpitala, towarzyszą widzowie-świadkowie określonych procedur i rytuałów, którzy znają jej przyszłość, wiedzą od niej więcej. *Ostatnia bajka Rity* jest przy tym obrazem bardzo ubogim pod względem zdjęć plenerowych, zdecydowana większość scen mogłaby zaistnieć bez przeszkód na deskach teatralnych, w przestrzeni zamkniętej. Takie rozwiązanie, czyniące ze śmierci wydarzenie rozgrywające się w czterech ścianach, a więc przeważnie w domu czy szpitalu, motywuje widza, by zmierzył się z problemem strachu jednostki, wyraźnie zaakcentowanym w filmie, mimo zastosowanej strategii minimalizowania tego, co w śmierci drastyczne czy związane z bólem, zwłaszcza bólem agonii ciała. Susan Sontag w cytowanym już wyżej eseju *Choroba jako metafora* przypomina, że „pod względem etymologicznym «pacjent» znaczy cierpiący. [...] Fikcja łagodnej i łatwej śmierci – w istocie umieranie na gruźlicę bywało niezwykle ciężkie i bolesne – należy do mitologii większości chorób, które nie są uważane za wstydlive czy poniżające”¹⁷². Amerykańska pisarka konstatuje, że wskaźniki śmiertelności nie zawsze odpowiadają poziomom lęku, kojarzonym z daną przypadłością, ciężką śmierć najczęściej przypisuje się chorobom nawiedzającym zbiorową wyobraźnię¹⁷³.

Największą grozę budzą choroby postrzegane nie tylko jako śmiertelne, lecz jako odczuwiczające – i to w sensie dosłownym. Panika, jaką w dziewiętnastowiecznej Francji budziła wścieklizna [...] wiązała się z wyobrażeniem, że choroba zamienia ludzi w obłąkane zwierzęta – że wyzwala niepohamowane impulsy seksualne i bluźniercze, a nie z faktem, że przed odkryciem przez Pasteura lekarstwa w 1885 roku była ona w istocie nieuchronnie śmiertelna. Podobnie też cholera, mimo że w dziewiętnastym wieku zabijała w Europie mniej ludzi niż ospa, wzbudzała większy lęk z powodu nieoczekiwanych ataków i upokarzających symptomów: gwałtownej biegunki i wymiotów, które zdawały się zapo-

¹⁷² S. Sontag, op. cit., s. 118.

¹⁷³ Ibidem, s. 119.

wiadać grozę pośmiertnego rozkładu. W ciągu kilku godzin odwodnienie zamieniało pacjenta w jego własną wysuszoną karykaturę, która stawała się niebieskoczarna [...], ciało stygło; śmierć następowała tego samego dnia lub nazajutrz.

Konsekwencje choroby Heinego-Medina mogły być zatrważające – prowadziły do uwiądu ciała – ale nie naznaczały go piętnem ani nie rozkładały: choroba nie była odrażająca. Co więcej, choroba ta atakowała ciało – choć mogło się to wydawać wystarczająco tragiczne – ale nie twarz¹⁷⁴.

Tradycyjnie w europejskiej ikonografii twarzy poświęcano bodaj najwięcej uwagi, to ona, nie tylko w malarstwie religijnym, odzwierciedlała najgłębsze przeżycia fizyczne i psychiczne, męczeństwo ciała i udrękę ducha. Śmierć Rity, jak można mniemać, spowodowana gruźlicą, wpisuje się w utrwalone w literaturze postrzeganie takiego wariantu odejścia ze świata jako modelowej śmierci pasywnej¹⁷⁵. Jej obraz nie potwierdza jednak szeregu innych, zakodowanych w pamięci zbiorowej mitów i przesądów, chociażby analizowanego przez Susan Sontag przekonania o śmierci jako karze za grzechy, rodzaju zniewagi czy tajemnicy. Twarz Rity pozostaje piękna, można by chyba nawet powiedzieć rozświetlona spokojem, nawet po śmierci, gdy narzeczony widzi ją po raz ostatni już martwą. Jej ciało, nie dając widocznym gołym okiem symptomów zatrucia, musiało przez dłuższy czas podlegać jednak wyniszczającej gruźliczej konsumpcji. Efekty sianego przez chorobę spustoszenia pozostają ukryte aż do momentu, gdy pacjentka jako duch nawiedza przyjaciółkę we śnie. Znika wówczas jaskrawa kolorystyka jej strojów, zastąpiona przez brudne zielenie i brązy, koronę z papierosów utrzymuje ciało blade, zmęczone i pozbawione żywotnej energii.

Warto zestawić tę scenę z obrazem sekcji Rity. Mimo że widzowi oszczędzone zostają szczegóły fizjologiczne wspomnianej procedury medycznej, scena pozostawia silne wrażenie na odbiorcy poprzez wyraźny dysonans między wcześniejszym uwzniośleniem śmierci Gautier a dosłownością degradacji jej ciała podczas zabiegu, nie tylko – w domyśle – krojonego, ale także poniżonego gestem wrzucenia do niego przez chirurga niedopałka papierosa. Niedawno piękne jeszcze kobiece ciało, wielbione przez narzeczonego Kolię, zostaje potrakto-

¹⁷⁴ Ibidem, s. 119-120.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 26.

wane jak kontener na niedopałki. Na scenę szpitalnej sekcji nałożono obraz odbijającej się w szybie twarzy Nadii, obserwującej przebieg operacji. Procedura stanowi dla niej ogromny wstrząs, dalsze wydarzenia, a zwłaszcza odwiedziny ducha Rity i późniejszy agresywny atak Nadii na chirurga, świadczą o tym, że czuje się osobiście odpowiedzialna za zbeczeszczenie ciała koleżanki. Przypisanie szybie funkcji lustra w wyżej wspomnianej scenie w procesie percepcji rodzic może skojarzenia z podwójnym kłamstwem, fałszem uosabianego przez środowisko lekarzy społeczeństwa i brakiem szczerości w kontaktach osobistych.

Wydaje się, że mocno zaakcentowany epizod, będący jedynym w filmie momentem fizycznej degradacji ciała, zachęca widza do refleksji nad problemem racjonalnego i irracjonalnego zachowania w obliczu śmierci, jednocześnie motywując do zastanowienia nad pozostałymi scenami, w których reżyserka wykorzystuje bogatą i różnorodną symbolikę lustra¹⁷⁶. Można rzec, że oba wątki zostają uruchomione w obrazie obcinania włosów przez Kolię, czynności wykonywanej przez bohatera na prośbę Rity przed starym, noszącym ślady zużycia lustrem. Na marginesie warto dodać, że motyw luster, w których zapisano długą historię (ich) życia ma bardzo istotne znaczenie także we wspomnianym już filmie Litwinowej *Bogini: historia mojej miłości*. Tam stanowią one rodzaj pasażu, prowadzącego do innej rzeczywistości, co ponownie rodzi asocjacje z przygodami *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Zabieg Kologii nosi z pewnością znamiona zachowania irracjonalnego. Mężczyzna, spełniwszy życzenie ukochanej, dostrzega w lustrze nowego siebie, obcego człowieka, reakcją na widzianą w szybie postać jest przypominający wycie krzyk paniki. Kolia staje wówczas w obliczu nagiej prawdy, w momencie utraty włosów rozpoznaje ból czekającego go niedługo ogołocenia z miłości Rity, krzyk jest wyrazem bezradnego wołania o pomoc. Zaproponowany sposób percepcji wydarzenia uzasadnia przywołanie w tym kontekście ewangelicznej obietnicy: „Włos wam z głowy nie spadnie”, ukrytej metafory, spinającej posiadanie włosów z poczuciem bezpieczeństwa, ochroną przed niebezpieczeństwem, co z kolei przywodzi na myśl utrwalony w mentalności ludowej przesąd, że

¹⁷⁶ Por. B. Waligórska-Olejniczak, *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”*. Część II. *Lustro*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 178-189.

przed ważnym wydarzeniem, stanowiącym rodzaj próby czy egzaminu, włosów ścinać pod żadnym pozorem nie należy. Wydzwięk sceny wzmacnia również zastosowane tutaj rozwiązanie montażowe, polegające na wprowadzeniu ostrego cięcia, umożliwiającego wplecenie omawianej wyżej sceny między wydarzenia w kawiarni *Запруделье*, gdzie Rita odczytuje swój testament i ostatecznie utwierdza się w przekonaniu, że niedługo umrze. Świadomość spożytkowania tego rodzaju chwytu motywuje odbiorcę, by traktował wymienione sceny w ujęciu dialogowym. Krzyk SOS Kolii można by wówczas odczytywać, zgodnie z symboliką obrzędu postrzyżyn, jako symptom paniki przed wejściem w dorosłość, rozpoczęciem nowego, wyznaczonego testamentem życia, ale także rodzaj iluminacji, wgląd w czekającą go przyszłość. W świetle eseju Susan Sontag irracjonalne zachowania, noszące nierzadko cechy obłądu, zyskały pod koniec XX wieku społeczne przyzwolenie, łączone z gruźlicą metafory choroby straciły zaś na aktualności, co w sposób niemalże dosłowny pokazuje film Litwinowej. Rita na skutek gruźlicy odchodzi ze świata, Kolia w nim zostaje, od zaplanowanego samobójstwa odwołuje go ożywiony nagle pomnik Gagarina, który zgodnie z przepowiednią Tani Nieubiwko wznosi ramiona ku niebu.

Nie gruźlica, lecz właśnie obłąd jest współczesnym nośnikiem świeckiego mitu autotranscendencji. Światopogląd romantyczny zakłada, że choroba pogłębia świadomość. Niegdyś tą chorobą była gruźlica; obecnie wierzymy, że obłąd doprowadza świadomość do paroksyzmu iluminacji. Najbardziej jaskrawym przykładem takiego romantycznego przetworzenia obłądu jest współczesny kult irracjonalnego i prymitywnego (spontanicznego) zachowania (odreagowania agresji), kult tej samej namiętności, której tłumienie miało niegdyś sprowadzać gruźlicę, a obecnie rzekomo wywołuje raka¹⁷⁷.

Sądzę, że warto w tym kontekście przywołać również metaforę miasta, które w tradycji kulturowej bardzo często przedstawiane było i nadal jest jako umiejscowienie obłądu, czynnik chorobotwórczy, rodzaj zarazy wpływającej na życie psychiczne i fizyczne bohaterów filmowych czy literackich. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów, potwierdzających wspomniany fenomen w kulturze rosyjskiej jest niewątpliwie Petersburg, wykreowany na kartach utworów Nikołaja

¹⁷⁷ S. Sontag, op. cit., s. 36.

Gogola, Fiodora Dostojewskiego czy Andrieja Bielego. W filmie *Ostatnia bajka Rity* tego wymiaru metafory miasta, na zasadzie *pars pro toto*, można upatrywać w absurdalnych regułach funkcjonowania szpitala, w zadymionych salach którego nikt nikogo nie leczy, śmierć jest oczekiwana przez personel, zabijający czas w pracy, na przykład, zaplataniem sobie nawzajem warkoczy. Szpital jest w filmie tak naprawdę umiernalnią, wskazującą na pozór i fałsz stosunków społecznych, co znajduje potwierdzenie także w sposobie funkcjonowania w nim metafory lustra.

Odnosimy bowiem wrażenie, że funkcję lustra pełni bardzo często kamera. Tania Nieubiwko, w przebraniu pielęgniarki ukrywająca przed personelem szpitala swą podwójną rolę, przegląda się w niej, szukając aprobaty swego wyglądu zewnętrznego. Staranność w doborze strojów, wspomniana już wyżej charakterystyczna maniera wypowiedzania się i kusząco kobiecej gestykulacji, narzuca skojarzenia z autoerotycznym spojrzeniem Narcyza, zachęcając widza do zastanowienia się nad kwestią prawdy i kłamstwa w obliczu ostatecznej chwili przejścia. Modelowym literackim przykładem, dokumentującym ten problem, jest naszkicowana piórem Lwa Tołstoja śmierć Iwana Iljicza: „W najgorszym razie dopust, jakim jest choroba, umożliwia wgląd w całe lata samooszukiwania się i niedostatku charakteru. Kłamstwa okrywające agonię Iwana Iljicza – o jego raku nie wolno wspomnieć żonie i dzieciom – uprzytomniają mu kłamstwo, jakim było całe jego życie; umierając, znajduje się, po raz pierwszy, w stanie prawdy”¹⁷⁸.

Refleksja nad kwestią współistnienia prawdy i kłamstwa, uruchomiona poprzez przywołane wyżej konteksty, może prowokować do zadania pytania o obecność aspektu religijnego w omawianym filmie o śmierci. Wydaje się, że jest to sfera znacząco pominięta w obrazie Litwinowej, nie znajdziemy w nim rozważań o bogu, przebaczeniu czy grzechach, zwykle towarzyszącym dziełom o podobnej tematyce. Kwestie dogmatyczne zostają w filmie przemilczane, nie znajdziemy w nim realizacji tego tematu nawet w formie aluzji czy parodii, podobnie jak usunięta z pola widzenia jest w dziele fizjologia, o czym wspominaliśmy już wyżej. Reżyserka nawiązuje za to z pewnością do obrazów śmierci utrwalonych w tradycji ludowej i mitologii, dobitnie

¹⁷⁸ Ibidem, s. 43.

akcentując potencjał rytuałów, czynności utrwalanych przez wielokrotne powtarzanie.

Do sfery tego rodzaju uniwersalnych rytów należy niewątpliwie obrzęd przejścia, przekraczania granicy światów, znajdujący swe przełożenie bardzo często w obrazie podróży i towarzyszących jej etapach przygotowania. Nierzadko przyjmuje ona formę wędrówki wirtualnej, iluminacji bądź bytowania na granicy zdrowia psychicznego.

Podobnie jak gruźlik, obłąkany jest kimś w rodzaju wygnańca. Metafora podróży psychicznej to kontynuacja romantycznej koncepcji podróży jako losu gruźlika. Aby się wyleczyć, pacjent musi się wyrwać z rutyny codziennego życia. Nie przypadkiem najczęściej spotykaną metaforę skrajnego przeżycia psychicznego – czy to wywołanego przez narkotyki, czy też przez obłąd – stanowi właśnie podróż¹⁷⁹.

W omawianym filmie Litwinowa obficie posługuje się rozwiązaniami typowymi dla dzieł surrealistycznych, sięgających do poetyki oniryzmu. Proroczy sen Rity zapowiada śmierć bohaterki, wizualizowaną jako ostatnia podróż, barwny, przypominający pod pewnymi względami karnawałowy, korowód. Procesji towarzyszy muzyka jazzowa, ustępująca po niedługim czasie dźwiękom bębna, wzmagającym napięcie i budującym powagę chwili. Senna wizja, wprowadzona w stereotypowy sposób za pomocą zmiany ostrości obrazu i jego zamglenie, ukazuje Ritę, próbującą oddalić od siebie konieczność zajęcia miejsca w przypominających łódź saniach, przygotowanych specjalnie dla niej. Atmosferę nerwowego oczekiwania, prócz rytmicznych dźwięków bębna, oddaje także chaotyczny ruch zebranych osób, biorących później udział w żałobnej procesji, przywoływanie matki przez Ritę i fakt ciągłego palenia przez nią papierosów. Dojrzała kobieta, będąca uosobieniem rodzicielki, powtarza jednak wielokrotnie, kojącym głosem, słowa: „już pora”, „tak trzeba”, „pora zaczynać”, „czas wynosić”, pełniąc funkcję Charona, towarzyszącego przeprowie na drugi brzeg. Korowód ubranych uroczyście osób, wśród których znajdziemy pracowników szpitala, mija rzekę, co nieodparcie przywodzi na myśl skojarzenia ze Styksem. We śnie brakuje jednak Tani Nieubiwko, choć stylizacja strojów żałobników nieodparcie nawiązuje do przypi-

¹⁷⁹ Ibidem, s. 37.

sanej jej estetyki *retro glamour*. W rzeczywistości Rita umiera jednak ze świadomością, że to Tania pełni rolę Charona, w agonalnej wizji pacjentki to ona bowiem, ubrana w żółte szaty, zgodnie z życzeniem podopiecznej, podaje jej ostatni kieliszek ulubionego szampana. Odejściu pacjentki towarzyszy odgłos leżącej się w szpitalu wody i obraz przysypywanej śniegiem Rity, skulonej na ziemi. Motyw wody spina halucynacje Rity z jej wcześniejszym proroczym snem.

W zaproponowanej w niniejszym tekście interpretacji filmu Renaty Litwinowej *Ostatnia bajka Rity* wykorzystano rozważania Susan Sontag, wyłożone w głównej mierze w eseju *Choroba jako metafora*. Analiza pokazała nie tylko aktualność spostrzeżeń amerykańskiej pisarki, dotyczących mitów i wyobrażeń, związanych ze śmiercią na gruźlicę, utrwalonych w pamięci zbiorowej, pozwoliła także zdiagnozować szereg zbieżności między stosowaną przez reżyserkę stylistyką *retro glamour* a filozofią nowej wrażliwości, określaną mianem *campu*. W rezultacie procesu kontekstualizacji zwrócono uwagę na zastosowane w obrazie Litwinowej zabiegi estetyzacji i romantyzacji śmierci, wprowadzone między innymi dzięki odwołaniom do logiki karnawału, oraz sieć intertekstualnych odniesień do poetyki dzieł surrealistycznych i baśni. Refleksję, za cel której obrano przede wszystkim zrozumienie spożytkowanych w tekście filmowym metafor śmierci, ukierunkowano również na próbę odkodowania obecnych w nim symboli-lejtmotywów, w tym symboliki lustra, sposobów teatralizacji i rytualizacji zachowań, z uwzględnieniem wybranych rozwiązań montażowych.

SUMMARY

The monograph entitled *New Russian Cinema in View of Literary and Film Tradition* consists of 6 basic parts: introduction and 5 chapters, which are devoted to the interpretation of five different films made by acclaimed contemporary directors.

Chapter 1 is the attempt of reading the original film *Doctor Ragin* (2004), made by Kirill Serebrennikov on the basis of Anton Chekhov's story *Chamber no. 6*. The aforementioned artist is considered one of the most famous and talented Russian directors, who work both in the domain of theatre and cinematography. In *Doctor Ragin* he managed to show the illusory side of the difference between a hospital room and the world outside. The main problem of the analyzed work is the history of madness of the whole country, in which there are no clear borders between madhouses and the everyday life of the society which claims to be sane. Chamber no. 6 is shown in the film as the safety option, a kind of "island", asylum, where a man can protect himself against total madness. The film can be read as the diagnosis of the world which is insane, showing the roots of mental problems, which can be found both in the past and in the present.

Chapter 2 tries to answer the question to what extent the problems in Fyodor Dostoyevsky's novel are still understandable and up-to-date for the contemporary reader. To do so we focus on Menahem Golan's *Crime and Punishment* adaptation. Translating the dramatic structure of the novel to the language of film, the director is fixing his attention on the central thought in the novel – hope – which can be associated with the spiritual and moral rebirth of man in the context of cultural and social re-evaluation. This realignment ousts the bond with the source of the life-giving power (God) and supersedes the love for the Other from the universal awareness. Through distinctly extended sign-symbolic layer of the film, which sends the spectator beyond visual contexts, the director is trying to fulfil basic aims of the film: giving information, teaching and edifying.

Chapter 3 focuses on the artistic function of the ordinary in the film *The River* by Aleksei Balabanov, an unfinished work based on W. Sieroszewski's story *The bottom of misery*. The exact reconstruction of everyday Yakut's life, their customs, language and folklore, allows us to put *The River* in the context of the tradition of ethnographic films. The large amount of everyday life details in the visual layer creates symbolic meaning of adapted ethnographic elements (such as grass cutting, repairing fishing nets, preparing meals, clothes, items etc.). Intended mythologization of the depicted world leads to the process of renewal and reinterpretation of archetypes. The film orientation towards archetypal symbols can be noticed in the tendency of the artist's creative adaptation of the cultural heritage of the Nation of the North and in the attempt of universalization of aesthetic values. Balabanov seems to place the new tragic model, constructed by the storyline, in the space of everydayness. The artistic device, aimed at the transformation of the classic perception of the tragic, is primarily based on excluding the tragic from the sphere of sublimity, destructing pathos as well as showing semantic depth of everyday life elements.

Chapter 4 concentrates on the film *The Return* by Andrey Zvyagintsev in the light of the director's artistic method. The aim of this part of the book is the attempt to find elements of Zvyagintsev's artistic world, which can be defined as original and integral components of his artistic method. Therefore, as a result of the analysis of some selected scenes we come to the conclusion that Zvyagintsev's works can be marked by such characteristic features as symmetrically constructed frames, appearance of different variants of geometric figures in the space of the frame, dominance of long, static frames, presence of blurred and dark colors, meaningful silence, semispherical (in Yuri Lotman's understanding) density of individual frames. In Zvyagintsev's film we can also observe frequent repetition of the motifs of water, photograph, sacrifice, as well as biblical and cultural-mythological symbols. The repetition of various motifs is used by Zvyagintsev as the artistic device of the loop, the sign of cyclicity and compositional framework. We can also notice that the titles of the films are very important, they can be treated as a kind of hint, an interpretation key, using which the viewer is able to perceive the picture on a deeper level.

Chapter 5 aims to interpret metaphors of death in Renata Litvinova's film *The Last Tale of Rita* (*Последняя сказка Риты*, 2012) in

the context of Susan Sontag's concepts, which were expressed first of all in her work *Illness as Metaphor*. The analysis proves not only the relevance of the American writer's thoughts in the domain of myths and images associated with death, which are present in collective memory, it also shows a number of similarities between the style of *retro glamour* adapted by the director and Sontag's philosophy of new sensitivity called *camp*. As a result of the process of contextualization the attention is turned to the aesthetization procedures used by Litvinova in order to romanticize and neutralize the phenomenon of death. They are introduced due to the adaptation of carnival stylization as well as intertextual references to the poetics of surrealism and fairy tales. The analysis focuses on the process of understanding death metaphors in the text of the film, which at the same time constitutes the attempt of decoding symbolic leitmotifs, methods of theatricalization and ritualization of behavior, including selected montage solutions used in the movie.

BIBLIOGRAFIA

W języku polskim:

- Anninski L., *Lew Tołstoj i my*, [w:] *Prawda czasu, prawda ekranu. Szkice krytyczne*, red. I. Rubanowa, tłum. J. Walicka, Warszawa 1975.
- Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Billington J.H., *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, tłum. J. Hunia, Kraków 2008.
- Bułgakov S., *Ikona i kult ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
- Choczaj M., *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.
- Chojnacka K., *Osoba i dzieło Piotra Wielkiego w dziewiętnastowiecznych sporach doktrynalnych o miejsce i przyszłość Rosji w Europie*, Kraków 1988.
- Chosiński S., *East Side Story: W ogromnym pośpiechu na mocno rozchwianym kolanie*, <http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=15849> (17.02.2017).
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2001.
- Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani*, tłum. P. Salwa, Warszawa 2010.
- Evdokimov P., *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 2003.
- Florenski P., *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997.
- Helman A., *Co to jest kino*, Warszawa 1978.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Janion M., *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm*, Gdańsk 1972.
- Jackiewicz A., *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.
- Jazykowa I., *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 2007.
- Jewdokimow D., *Człowiek przemieniony*, Poznań 2009.
- Kempna-Pieniążek M., *Rzeczywistość jako misterium*, [w:] Eadem, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013.
- Korpała-Kirszak E., *Poetyka filmu we wczesnej nowelistyce Michała Słonińskiego*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2002.
- Kościołek A., *„Dziennik pisarza” Fiodora Dostojewskiego. Próba monografii*, Tarnów 2000.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983.

- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016.
- Sulima M., *Rola religii w kształtowaniu przestrzeni domu wiejskiego*, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GnPzRkQDfMMJ:wa.pb.edu.pl/download/6--M--SULIMA-Rola-religii-w-kształtowaniu-prze-strzeni-domu-wiejskiego.pdf.html+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl>, (5.09.2016).
- Szahaj A., *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Bydgoszcz 2001.
- Toeplitz K.T., *Sekrety filmu*, Warszawa 1967.
- Waligórska-Olejniczak B., *Neomitologizm w filmie "Lewiatan" Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Meandry słowiańskiej kultury. Księga jubileuszowa poświęcona profesorowi Tadeuszowi Bogdanowiczowi*, red. L. Kalita, Gdańsk 2016.
- Waligórska-Olejniczak B., *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”. Część II. Lustro*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016.
- Wierzewski W., *Film i literatura*, Warszawa 1983.

W języku rosyjskim:

- Аннинский Л.А., *По «мотивам» или «по прочтении»? Гатчина 2005*, Беседу вела Татьяна Иенсен, <http://kinoart.ru/archive/2005/07/n7-article10> (19.07.2017).
- Базен А., *Что такое кино. Сборник статей*, перевод В. Божовича, Москва 1972.
- Балабанов А.О., *Река*, Россия 2002 (Кинокомпания „СТВ”).
- Балабанов А.О., „Река”, [w:] *Idem, Брат, Брат-2 и другие фильмы*, Москва - Санкт-Петербург 2005, <http://coollib.com/b/304010> (24.11.2016).
- Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2000.
- Борисова Л.В., *Базисные архетипы и стереотипы национальной культуры в языковой картине мира*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2013, № 16 (307).
- Брейтман А.С., *Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале «нового» кино России)*, «Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена» 2004, № 4 (7).
- Богомолов Ю.А., *Краеугольный камень претковеня*, «Искусство кино» 1983, № 8.
- Waligórska-Olejniczak B., *Метафоры пространства в фильме Андрея Звягинцева „Елена” (Часть I)*, [w:] *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji: idee – problemy – tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015.
- Гадамер Х.-Г., *Истина и метод. Основы философской герменевтики*, пер. Б.Н. Бессонова, Москва 1988.

- Гашева Н.Н., *Кино как актуальный вид искусства в современной российской культуре*, http://ftp.psu.ru/archive/philol_2012.pdf (19.07.2017).
- Давыдова М., *Кирилл Серебренников: «У меня украли мою интеллектуальную собственность»*, <http://izvestia.ru/news/298100> (19.07.2017).
- Дмитриев А.И., *От экранизации к самоэкранизации: отечественное киноискусство в контексте российской культуры XX века*, <http://ebooks.kemguki.ru/public/DMITRIEV3.pdf>. (19.07.2017).
- Долин А., *Зеркало: Звягинцев*, [w:] *Idem, Уловка XXI: очерки кино нового века*, Москва 2010.
- Долин А., *Имя собственное. «Елена», режиссер Андрей Звягинцев*, „ИСКУССТВО КИНО” 2011, № 6, <http://kinoart.ru/archive/2011/06/n6-article13> (5.09.2016).
- Знаков В.В., *Психология понимания правды*, Санкт-Петербург 1999.
- История отечественного кино*, под ред. А.С. Трошин, Москва 2011.
- Кедров К.А., *Поэтическое познание. Метакод. Метаметафора*, [w:] *Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века. Материалы Международной научно-общественной конференции*, под ред. В.В. Фролова, Е.Н. Черноземовой, Л.В. Шапошниковой, Москва 2003.
- Келдыш Ю., *Опера Чайковского «Иоланта»*, <http://www.belcanto.ru/iolanta.html> (14.06.2017).
- Кириллова О.А., *Визуальная стилистика и эстетика модерн в российском кино*, «Общество, среда, развитие» 2012, № 4 (25).
- Кириллова О.А., *Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино*, [http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/03_2014/IJCR_03\(16\)_2014_kirillova.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/03_2014/IJCR_03(16)_2014_kirillova.pdf). (19.07.2017).
- Коваленко И.В., *Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы*, „Известия Волгоградского Государственного Педагогического Университета” 2011, № 2.
- Козубовская Г.П., *Рубеж XIX – XX веков: миф и мифопоэтика*, Барнаул 2011.
- Kropaczewski K., *Виртуализация действительности как фактор алиенации (на примере фильмов „Танец Дели” Ивана Вырыпаева и „Елена” Андрея Звягинцева)*, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowy, T. 1, Gdańsk 2016.
- Лотман Ю.М., *Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления*, Санкт-Петербург 2005.
- Лотман Ю.М., *Понятие границы*, [w:] *Idem, Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001.
- Малюкова Л., *Андрей Звягинцев: Богатые и бедные... Невозможность выбора...* [Wywiad Larisy Maliukowej z Andriejem Zwiagincewem], <http://www.novayagazeta.ru/arts/5668.html> (5.09.2016).
- Мариевская Н.Е., *Время в кино*, Москва 2015.

- Мельник С.Н., *Психология личности*, <http://window.edu.ru/resource/978/40978/files/dvgu099.pdf> (19.07.2017).
- Микешова Е., *Тексты Ивана Вырыпаева в театре и в кино (на примере пьесы «Танец Дели»)*, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135673/2_NovajaRusistika_9-2016-1_3.pdf?sequence=1 (19.07.2017).
- Нечай О.Ф., Ратников Г.В., *Основы киноискусства*, Минск 1985.
- Новая философская энциклопедия в 4-х томах*, ред. В.С. Степина, Т. 3, Москва 2010.
- Пронин Е.И., Пронина Е.Е., *Антиномии честного разума, или Само-трансценденция по А. Чехову*, http://ecsocman.hse.ru/data/2012/09/24/1251347023/Pronin_Pronina.pdf. (19.07.2017).
- Разлогов К.Э., *Кино-Этнография-Антропология*, „Философские науки” 2010, № 7.
- Ренанский Д., *Портрет номера. Кирилл Серебренников*, „Коммерсантъ Weekend” 2009, № 168.
- Романова М., *Якутский мир Алексея Балабанова*, „Сеанс” 2014, http://seance.ru/blog/esse/yakutia_balabanov/ (24.11.2016).
- Сапрыкин Ю., *Почему „Левиафан” нравится на Западе и раздражает в России*, <http://www.az-film.com/ru/Publications/238-Pochemu-emLeviafa-nem-nravitsja-na-Zapade-i-razdrazhaet-v-Rossii.html> (17.02.2017).
- Сапрыкин Ю., *Русский рок в лицах. Памяти Алексея Балабанова*, <https://lenta.ru/columns/2013/05/20/balabanov/> (24.11.2016).
- Серебренников К., *Рагин*, Художественный фильм, <https://www.youtube.com/watch?v=w-W5HsNJGNk> (19.07.2017).
- Сергеева Т., *В плену у собственной судьбы. К портрету режиссера*, „Киноведческие записки” 2002, № 57, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/474/> (24.11.2016).
- Сергеева Т., *„Река” от истока до устья. О фильме рассказывают: Владимир Дмитриев, Эверт Паязтян, Сергей Сельянов, Алексей Балабанов, Сергей Астахов, Павел Пархоменко, Максим Беловолов, Тамара Фрид, Надежда Васильева, Андрей Чертков*, „Киноведческие записки” 2003, № 63.
- Серошевский В.Л., *Предел скорби*, [w:] *Idem, Якутские рассказы. Рассказы, повести, воспоминания*, Москва 1997.
- Серошевский В.Л., *Якуты. Опыт этнографического исследования*, Москва 1993.
- Шишова Е., *Части речи. „Река”, режиссер Алексей Балабанов*, „Искусство кино” 2002, № 6, <http://www.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article14> (24.11.2016).
- Такасаева К., Шепе А., *„Дно нищеты” Вацлава Серошевского в перспективе постколониального дискурса*, [w:] *Debaty Artes Liberales. Пограничья Евро-Азии*, Т. VII, под ред. З. Морхоевой, Warszawa 2013.

- Трессидер Д., *Словарь символов*, Москва 1999, <http://slovo.yaxy.ru/67.html> (24.11.2016).
- Трофименков М., В „Реке” брода нет, „Коммерсантъ” 2002, № 111, <http://www.kommersant.ru/doc/330154> (24.11.2016).
- Федина А., *Растворился в бреду*, <http://izvestia.ru/news/298022> (19.07.2017).
- Филимонов В., *Алесеј Балабанов*, [w:] *Кино России. Режиссерская энциклопедия*, Т. 1, ред. сост. Л. Рошаль, Москва 2009, http://viktor filimonov.com/Featured_Articles.html (24.11.2016).
- Флоренский П., *Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, Москва 2000.
- Хаксли О., *Искренность в искусстве*, пер. А. Власовой и С. Нещеретова, „Иностранная литература” 2004, № 1, <http://magazines.russ.ru/inostran/2004/1> (24.11.2016).
- Chałasińska-Wiertelak H., *Культурный код в литературном произведении. Интерпретации художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, *Roznă* 2002.
- Чехов А.П., *Палата № 6*, [w:] *Idem, Повести и рассказы*, Paris 1995.
- Шкловский В.Б., *За сорок лет*, Москва 1965.
- Шкловский В., *О теории прозы*, Москва 1983.
- Электронная энциклопедия Кругосвет*, http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/psihologiya_i_pedagogika/RORSHANA_TEST.html (19.07.2017).
- Эйзенштейн С., *Избранные произведения в шести томах*, Т. 2, Москва 1964.
- Ярко А.Н., *Сценарий и фильм как единое произведение (на материале сценария и фильма „Трофимъ” А.О. Балабанова)*, [w:] *Литература — театр — кино: проблемы диалога*, под ред. Л.Г. Тютеловой, Г.В. Заломкиной, Т.В. Жучевой, Ю.Р. Гарбузинской, Самара 2014.

W języku angielskim:

- Drubek-Meyer N., *Introduction to Renata Litvinova's Film „Rita's Last Fairy Tale” (2012)*. Conference talk, http://www.academia.edu/7157870/Introduction_to_Renata_Litvinovas_Film_Ritas_Last_Fairy_Tale_2012_ (17.02.2017).
- Graham S., *The Goddess [Boginia] (2004). Review*, <http://www.kinokultura.com/reviews/R4-05boginia.html> (17.02.2017).
- Majumdar N., *Aleksei Balabanov: „The River”*, „Kinokultura. New Russian Cinema” 2005, nr 7, <http://www.kinokultura.com/reviews/R1-05reka.html> (24.11.2016).
- Strukov V., *A Plea for the Dead (Self): Renata Litvinova's “Goddess: How I Fell in Love” (2004)*, [w:] V. Strukov, *Contemporary Russian Cinema*, Edinburgh 2016.

Strukov V., *The Gesture of Alterity: Renata Litvinova and the Mediation of Contemporary Russian Sensibility*, [w:] *Women Behaving Badly: Towards a Cultural History of Feminist Transgression in Russia and Eastern Europe*, ed. by Y. Hashamova, B. Holmgren & M. Lipovetsky, London 2016.

Strony internetowe:

<http://www.filmweb.pl>

<http://www.slownik-online.pl>

<http://www.symbolarium.ru>

<https://www.kinopoisk.ru>

SPIS TREŚCI:

<i>WPROWADZENIE</i>	5
<i>Rozdział I. К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КИНОПРОЧТЕНИЯ КЛАССИКИ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛЬМА КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА „РАГИН” (ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА „ПАЛАТА № 6”) ...</i>	9
<i>Rozdział II. PRAWDA CZASU, MAGIA EKRANU. O ADAPTACJI FILMOWEJ „ZBRODNI I KARY” FIODORA DOSTOJEWSKIEGO.....</i>	29
<i>Rozdział III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ОБЫДЕННОГО В ФИЛЬМЕ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА „РЕКА”</i>	49
<i>Rozdział IV. FILM „POWRÓT” ANDRIEJA ZWIAGINCEWA W ŚWIETLE METODY TWÓRCZEJ REŻYSERA.....</i>	69
<i>Rozdział V. МЕТАФОРЫ ŚMIERCI W FILMIE RENATY LITWINOWEJ „OSTATNIA WAJKA RITY” (ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА РИТЫ, 2012)</i>	91
<i>SUMMARY</i>	109
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	113