

DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.5944>

Дата подачи статьи: 20 июня 2020 г.

Дата принятия к печати: 27 августа 2020 г.

ПОПЫТКА АНАЛИЗА ФИЛЬМА *ТЕМА* ГЛЕБА ПАНФИЛОВА КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ДИАЛОГА С РУССКИМ КУЛЬТУРНЫМ НАСЛЕДИЕМ

Piotr Wąsala

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5205-4949>e-mail: piotr95wasala@gmail.com

Аннотация: В настоящей статье предпринята попытка анализа фильма «Тема» Глеба Панфилова как интертекстуального диалога с русским культурным наследием. Методологическую основу исследований образуют положения культурного поворота в гуманитарных науках. Художественное произведение понимается здесь как одновременно отражающее и формирующее дискурсивный облик определенного культурного пространства. Интерпретации подвергнуты обнаруженные в кинокартине ссылки на русскую литературу, изобразительное искусство, театр, фольклор, обычаи и историю. Действие картины происходит в Суздале – колыбели русской истории. Протагонистом является драматург из привилегированной социальной группы. Литературный труд – особенный ориентир для персонажей. Режиссер подвергает испытанию мотивы, известные из русской и мировой литературы. Проведенный анализ дает возможность утверждать, что русское литературно-культурное наследие проявляется во всех аспектах жизни героев. При этом, Панфилов переосмысляет феномены родной культуры и типичных для нее моделей поведения в контексте позднесоветской действительности. Особое внимание уделено сильной укорененности представленного мира в коммунистической реальности и последствиям открытой трактовки тем, которые в СССР считались запретными. Ценность проведенного исследования заключается в научном осмыслении многообразия интертекстуальных связей кинокартины «Тема», что значительно расширяет восприятие творчества Панфилова.

Ключевые слова: Глеб Панфилов, *Тема*, Ким Есенин, советское кино, интертекстуальный диалог, русское культурное наследие

Submitted on June 20, 2020
Accepted on August 28, 2020

ANALYSIS OF THE FILM *THE THEME* BY GLEB PANFILOV AS AN INTERTEXTUAL DIALOGUE WITH THE RUSSIAN CULTURAL HERITAGE

Piotr Wąsala

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5205-4949>
e-mail: piotr95wasala@gmail.com

Abstract: This article analyses the film *The Theme* by Gleb Panfilov as an intertextual dialogue with the Russian cultural heritage. The methodological basis of the article is formed by the premises of the cultural turn in the humanities. A literary work is understood here as both reflecting and shaping the discursive appearance of a certain cultural space. The interpretation includes references to literature, fine arts, theatre, folklore, customs and history, which were noted in the film. The film is set in Suzdal – the cradle of Russian history. The protagonist is a playwright from a privileged social group. The art of writing seems to be a crucial point of reference for him. The director addresses both Russian and world literature motifs. The analysis leads to the conclusion that the Russian literary and cultural heritage filters into every part of the characters' lives. It is claimed that Panfilov reinterprets typical patterns of Russian culture in the context of the late Soviet era. Attention is drawn to the strong rooting of the internal world in the reality of communism and the consequences that arise from treating USSR taboo topics openly. The value of the conducted research lies in the scientific approach to the variety of intertextual connections in the film, which significantly broadens the perception of Panfilov's oeuvre.

Keywords: Gleb Panfilov, *The Theme*, Kim Yesenin, soviet cinematography, intertextual dialogue, Russian cultural heritage

Глеб Анатольевич Панфилов дебютировал в полнометражном кино в 1967 году картиной *В огне брода нет*. С данного момента режиссер последовательно развивает уникальный авторский стиль, заслуживший со стороны критики определение «панфиловский дискурс» [Стишова 2014, online]. Творческий стиль Панфилова – использование долгих, статичных кадров, общих планов, сосредоточенность на героях, их лицах (глазах), пережи-

ваниях как внешних, так и внутренних – напоминает работу фотографа, стремящегося запечатлеть сущность человека в кадре. Для магнитогорца фотографирование является глобальным средством коммуникации [Панфилов 1987, 18]. Панфилов, акцентирующий свой гуманистический подход, снимает фильмы «провинциальные»¹ – представляющие людей нетипичных, странных, со скрытыми талантами, живущих на окраине. При этом он поднимает вопрос саморазвития человека в советском обществе, подчеркивая одновременно базу – почву, на которой герои выросли, и современность – их жизнь в социалистической стране [Стишова 2014, online].

Стиль Панфилова часто называют «антикино» [Фомин 2014, 214], что относится к художественному приему значимого отсутствия. Панфилов часто фокусируется на том, чего на первый взгляд можно не заметить, а что находится вне кадра: спрятанных чувствах, намеках и подсказках. Он использует понятие «паузы» [Липков 1982, 26] – послеобразов, восхищений, осознаний чего-то большего – ассоциирующееся с «несуществующим» Теодора Адорно. Магнитогорец стремится осмыслить и охватить указанные паузы в своих произведениях так, чтобы они резонировали не только по настроению, а прежде всего «через самого человека» [Липков 1982, 26].

Вышеописанный художественный метод, сосредоточенный на объективном представлении персонажей, их эмоциях, переживаниях и размышлениях, достигает наивысшего уровня экспрессии в четвертом фильме магнитогорца – *Тема*, снятом в 1979 году в киностудии «Мосфильм» по собственному сценарию (в соавторстве с Александром Червинским). Фильм является первым пунктом пересечения с миром литературы в творчестве режиссера. Главную женскую роль – Сашу Николаевой – сыграла Инна Чурикова (жена и муза режиссера), но протагонистом является мужчина – писатель Ким Есенин (в этой роли Михаил Ульянов). Если ранее Панфилов изображал в своих картинах обнаружение героями скрытых способностей, то в *Теме* действие происходит наоборот – зритель присматривается медленной нравственной и художественной гибели драматурга, который, в конечном счете, полностью ее осознает [Головской 2004, online]. В этом самом политически откровенном из фильмов Панфилова затронута также проблема положения «отъезжающих» [Берман 1986, 11] – диссидентов, эмигрирующих в США и Израиль. Из-за цензурных ограничений фильм был запрещен к прокату, а его официальная премьера состоялась лишь 17 июня

¹ Ссылка на заглавие планируемой пьесы Кима Есенина – главного героя *Темы*. Полное название: «*Тема*» (*провинциальные встречи*).

1986 года в «Доме кино» [Панфилов, Червинский 1986, online]. Семилетняя задержка повлияла на восприятие картины в период перестройки – фильм успел потерять силу «запретного плода» [Стишова 2014, online]. Однако нельзя не признать, что Панфилов опередил в 1979 году свое время, поднимая проблему ценностей, характерных для советского кинематографа второй половины 80-х годов. Фильм дождался мирового признания, получив, среди прочих наград, «Золотого медведя» на 37-ом Берлинском международном кинофестивале в 1987 году. Менее восторженной осталась часть советских писателей, смущенных пессимизмом картины и способом изображения Панфиловым «своих» – интеллигентов [Панфилов, Червинский 1989, 81].

После премьеры мнения о фильме разделились. Одни, восхищающиеся откровенностью создателей, писали, что *Тема* станет одной из самых громких пощечин в истории киноискусства, нацеленных на репрессивную культуру [Płażewski 1988, 10]; другие заявляли, что полученные призы компенсируют потерянное время и утраченную «свежесть». Однако кинокритики, подчеркивавшие политическое значение фильма, редко обращали внимание на интертекстуальную плоскость картины. Данная статья призвана восполнить этот пробел в исследованиях, а также указать на глубокую укорененность режиссера в родной культуре.

Художественное пространство *Темы* наделено многочисленными ссылками на феномены русской культуры: фольклор, обычаи, историю, литературу и изобразительное искусство. Цель наших рассуждений состоит в анализе интертекстуального диалога картины с русским культурным наследием. Мы анализируем хронотоп, избранные мотивы и порождаемые ими контексты, рассматривая их возможное значение в структуре фильма. Исходя из положений культурного поворота в гуманитарных науках [Burzyńska 2012, 83], художественное произведение понимаем здесь как одновременно отражающее и формирующее дискурсивный облик определенного культурного пространства.

В самом начале стоит кратко обрисовать хронотоп произведения. Действие фильма охватывает несколько дней из жизни драматурга Кима Есенина, переживающего творческий и духовный кризис. В поисках вдохновения писатель отправляется в Суздаль. Любопытно отметить, что *Тема* – очередной фильм Панфилова, действие которого происходит во Владимирской области. События двух первых картин проходили в Муроме, а *Прошу слова* – во Владимире [Тюрин 1976, 168]. Маленький Суздаль, в котором останавливаются герои *Темы*, входит в состав Золотого кольца России. Представленный в фильме городской пейзаж украшают деревянные и белокаменные здания:

многочисленные церкви, башни, характерные купола. Можно услышать звон колоколов и лай собак. У жителей «сортир на морозе (...), а в доме, небось, цветной телевизор и телефон» [Панфилов 1979, фильм]. На улицах запряженные лошади, а в музее – иностранные туристы. На окраине города находятся многоквартирные дома из большой плиты и кладбище. Следует подчеркнуть, что действие происходит полностью в провинции. Столицу представляют драматурги и молодая аспирантка. Они приезжают в снежный город, напоминающий «белого призрака» [Wojnicka 2009, 158].

Творческая пауза литератора совпадает со временем года. Зиму можно интерпретировать как состояние приостановки – смерть природы уже наступила, период возрождения еще впереди. Зимняя дорога лишена здесь ассоциаций с проблемными путешествиями во время метели, характерных для произведений Александра Пушкина или Ивана Бунина. Герои едут в комфортных условиях на машине. Вокруг них – белая пустота, одинокие деревья и энергетические столбы. Гости одеты в шапки-ушанки и длинные дубленки – типичную русскую одежду холодного сезона. Однако у протагониста фуражка на голове, а в сцене задержания милиционером – солнцезащитные очки. Эти аксессуары напоминают камуфляж, защищающий писателя от узнаваемости. Целесообразно отметить, что подобного типа очки во время встречи с матерью носит главный герой повести и фильма *Калина красная* Василия Шукшина. Прикрытие глаз (маска) в обоих случаях вызвано разными мотивациями. Егор Прокудин опасается столкновения с давно не виденной родительницей. Он не готов, как блудный сын, открыто смотреть ей в лицо. Панфилов в свою очередь заостряет внимание на высокомерии и себялюбии Есенина – чертах, которые в конечном итоге будут способствовать трагедии.

Следует особо остановиться на характеристике протагониста. Интертитры в самом начале фильма информируют о том, что все персонажи являются вымышленными, а любые сходства с реальностью – ненамеренны. Зритель первым слышит главного героя. Закадровый голос – поток сознания мужчины – присутствует на протяжении всей картины. Покрытое снегом пространство, сливающееся с тем же белым небом, напоминает чистый лист бумаги. Протагонист, кажется, декламирует торжественный текст, восхваляющий красоту русской земли. Он признается в любви к своей родине и отождествляет себя с ней. Впоследствии, в следующем кадре наблюдаем усталые глаза протагониста, отражающиеся в зеркале заднего вида. Голос говорит: «И так далее, и тому подобное, что-то в этом роде... Тут князю подводят коня, и он едет к своей дружине, – приеду, обязательно запишу»

[Панфилов 1979, фильм]. Патетические слова являются монологом героя очередной пьесы драматурга – сценической адаптации памятника древнерусской литературы *Слово о полку Игореве*. Речь звучит нелепо из-за отсутствия подтверждения в реальности – ландшафт за окном ничем не примечательный.

Существующий пейзаж лучше описывают две первые строчки стихотворения Сергея Есенина: «Край ты мой заброшенный, край ты мой, пустырь» [Есенин 1970, 48]. Обращение к Руси/России фигурирует также в других произведениях крестьянского поэта (например: «Край любимый! Сердцу снятся... и Край мой! Любимая Русь и Мордва!»). Ким, кажется, относится в своих пьесах к дореволюционному творчеству поэта, то есть он обращается к тем ценностям, от которых сам С. Есенин позже отказался для городской жизни и популярности. Сергей и Ким, кроме общей фамилии, связаны также датой 28 декабря 1925 года – днем смерти первого (в возрасте 30 лет) и рождения второго. Это совпадение позволяет считать протагониста наследником и продолжателем творчества имажиниста.

Идентичность времени действия фильма и настоящего подтверждается одним из многих размышлений о нынешней жизни главного героя. Он иронично подчеркивает свои многочисленные успехи, несмотря на то, что ему еще нет 55 лет. Однако слава и устоявшаяся позиция утомляют писателя, он чувствует себя несчастным.

Ким Есенин, желая написать пьесу о князе Игоре, уезжает из Москвы. Ему кажется, что Суздаль, как колыбель русской истории, облегчит поиск вдохновения. Писатель мечтает о действительно великой теме, а свои надежды связывает с родной природой и русской душой. Драматург, пишущий до сих пор в стиле, сочетающем в себе соцреализм с деревенской прозой, на что указывают названия его предшествующих книг: *Вербное воскресенье*, *Рожь*, *Крымский мост*, *Сладкая ягода* [Панфилов 1979, фильм], хочет отойти от дидактизма и обратиться к прошлому. Историческая литература, восхваляющая корни предков, как и жанровая, изображенная в фильме Игорем Пашиным (его полицейские романы: *Прощенья нет* и *Сильных не жалко* [Панфилов 1979, фильм]), представляют безопасную зону творчества, к которой цензура не относится.

Нельзя не отметить, что из радиоприемника, включенного Кимом Есениным, слышен *Шарманщик* – последняя песня Франца Шуберта из вокального цикла *Зимний путь*. Названный цикл считается одним из самых шокирующих документов страданий человека в мировой лирической музыке [Marek 1974, 171]. В 24 музыкальных произведениях австрийский композитор последовательно развивает чувства смирения, отчаяния и горя [Marek 1974,

166–167], звучащие в финальной песне. Депрессивное влияние мелодии на главного героя замечает Пашин. Он, в отличие от Есенина, из классической музыки предпочитает песни Александры Пахмутовой.

Размышления о новой пьесе прекращает поток сознания героя. Писатель фокусируется на подведении итогов своей жизни. «Вечная хандра» [Панфилов 1979, фильм], упомянутая Пашиным, не похожа на состояние Ильи Обломова. Герой романа Ивана Гончарова не мог встать с дивана, заняться своими делами или бороться за любовь. Характер Ильи Ильича определяется бездельем, равнодушием, неспособностью действовать и реализовать свои амбиции, чем он отличается от протагониста *Темы*. С самого начала обращает на себя внимание высокая степень самосознания Кима Алексеевича, достигающая в финале фильма своего апогея. Драматург не видит смысла путешествия. Он убежден в том, что поездка не приведет к внутренним изменениям. Однако преображение все-таки начинается, при чем зрители – наблюдатели нравственной и духовной гибели героя – не знают причин начавшегося прозрения Есенина [Головской 2004, online].

После очередной встречи с милиционером под звуки песни Шуберта главный герой *Темы* идет пообедать. Младший лейтенант рекомендует ресторан с «меню в стиле Русь» [Панфилов 1979, фильм], подчеркивая калорийность русской кухни. В этом месте режиссер использует прием эллиптического построения сюжета – он пропускает сцену приема пищи и переносит действие в местный музей. Драматург, как и зритель, впервые видит Сашу Николаеву. Женщина одета в простое шерстяное платье, у нее на голове меховая зимняя шапка. Она привлекает внимание мужчины. В то время как экскурсовод рассказывает по-французски о крестьянском поэте Чижикове, Ким Алексеевич размышляет о своих недостатках, например, о незнании иностранных языков («английский со словарем» [Панфилов 1979, фильм]). Он сравнивает себя с Пушкиным, знавшим пять языков. Есенин, называя себя «жертвой воспитания» [Панфилов 1979, фильм], относится отрицательно к коммунистической системе. Панфилов обвиняет таким образом советскую власть в изоляции граждан – невозможности познать мир.

Вечером, после возвращения Кима Алексеевича в дом пенсионерки, происходит более чем двадцатиминутная сцена за столом. Драматург официально знакомится с Сашей – бывшей ученицей старушки. Мужчина, характеризующийся классическим воспитанием и хорошими манерами, пытается очаровать молодую женщину и целует ее руку. Затем гости ужинают. Праздник начинается рюмкой водки, огурчиками в качестве закуски и тостом.

К здравнице писателя присоединяются его две поклонницы – Мария Александровна и Светлана. Пожилая женщина, в знак признательности, фамильярно целует литератора: дважды в щеку и один раз в лоб. Позже она поднимает бокал. Ее пафосная застольная речь, напоминающая выступление сановника, более продумана, чем пожелание Есенина, и отсылает к традиционным русским тостам.

Творческий кризис протагониста помещен сценаристами в контекст положения литератора в российском обществе. Уже с 19-го века писатель воспринимался как национальный прорицатель и «совесть народа» [Панфилов, Червинский 1986, online]. Указанную позицию сформировали сами литераторы – Пушкин в одном из своих стихотворений сравнил одаренность поэта с пророчеством [Пушкин 1963, 90–91]. В 20-том веке величину художника слова подтвердил Евгений Евтушенко, заявив, что «поэт в России – больше, чем поэт» [Евтушенко 1973, 11]. Главный герой *Темы* использует этот статус, понимая как положительные, так и отрицательные стороны призвания. Мужчину не удивляет то, что Мария Александровна в курсе дела – она знает его дату рождения или область обучения сына. Женщина, являющаяся защитницей коммунистической системы, помнит наизусть фрагменты пьес драматурга. Пенсионерка указывает на важность сюжетов, представленных «классиком» в произведениях – его вклад в построение соцреалистической реальности. Ей вторит Светлана, только что собирающаяся присоединиться к строительству этого мира. Старушка, ссылающаяся на слова Владимира Маяковского «светить всегда, светить везде» [Маяковский 1977, 119], подчеркивает первостепенную роль литератора в обществе. По ее мнению, у Кима Алексеевича в «руках факел, который освещает людям жизнь!» [Панфилов 1979, фильм]. Протагонист отвечает горькими словами, свидетельствующими об его душевном состоянии: «Какой факел? В моих руках нет даже карманного фонарика!» [Панфилов 1979, фильм]. Реплика драматурга вызывает улыбку на лице экскурсовода.

В намеченном ракурсе любопытно рассмотреть роль Саши Николаевой в разоблачении сложившегося мифа о художественных способностях Есенина. Режиссер ставит героиню в оппозицию некритическим почитателям. В ранней молодости женщина была большой поклонницей творчества Кима Алексеевича. Однако в итоге девушка отказалась от коммунизма, выбирая внутреннюю эмиграцию. Экскурсовод является «носителем нравственного идеала» [Берман 1986, 11] – она единственная вступает в полемику с Есениным, говорит то, что думает, и открывает правду другим. Ее мнение подтверждается книжными знаниями, размышлениями и опытом.

Во время дискуссии о важности неудачного похода на половцев Саша ставит под сомнение заслуги и героизм князя Игоря, замечая преимущество авантюризма в его поведении. В отличие от писателя, молодая женщина знает старославянский язык и русские летописи. Персонаж интеллигентки призван провоцировать дальнейшие дискуссии, разрушать клише, заставлять пересматривать понятия и концепции, переосмысливать мотивы, историю и события. Приведенная Марией Александровной личность академика Дмитрия Лихачева как авторитет в споре провоцирует Игоря Ивановича задать вопрос о возможности сомневаться и иметь собственное суждение. Комментарий Пашина является следующим риторическим вопросом авторов, касающимся проблемы свободы слова в СССР.

В свете сказанного, заявление Светланы о том, что сутью сценического искусства является герой и его мысли, может намекать на творчество театрального новатора – Антона Чехова. *Тема* характеризуется далеко идущей театрализацией реальности. Фильм построен из свободно связанных фрагментированных эпизодов, в связи с чем темп кажется медленнее, чем в «настоящей» жизни [Schonborn 1984, 38]. Примером служит сцена ужина, во время которой герои в основном сидят, едят и беседуют. Объектив камеры принимает три точки зрения: Кима Алексеевича, Саши Николаевой и общую – объективную. Панфиловский драматург похож на Бориса Тригорина из *Чайки* – «усталого писателя средних лет, продавленного ощущением своей несостоятельности» [Панфилов, Червинский 1989, 110]. Как и чеховский герой, Есенин пользуется популярностью и является любимцем публики. Протагонист, удивленный отсутствием одобрения у Саши, громко и эмоционально рассказывает перед собравшимися: «Я никудашный драматург, конечно, ничего серьезного в жизни не написал и уже, наверное, не напишу. Я выдохся и стар...» [Панфилов 1979, фильм]. Саша Николаева – «нравственный камертон» [Малюкова 2013, online] картины – поначалу молчит. Наконец, ее простое утверждение «мне добавить нечего» [Панфилов 1979, фильм] производит на писателя грандиозное впечатление.

Режиссер, как и автор *Трех сестер*, подробно представляет последствия, казалось бы, тривиального события. Молодая интеллигентка разоблачает лицемерие и ложь жизни протагониста, вследствие чего обнаруживается драма его души. Ким Алексеевич, желая поблагодарить женщину за высказанную правду, целует ее ладонь, а затем выходит из комнаты с бутылкой водки в руке. Мария Александровна сравнивает положение драматурга со страданиями и переживаниями юного Чехова. Саша Николаева, точно и без цинизма, отмечает, что автор *Дяди Вани* в возрасте Есенина был мертв уже

10 лет. По ее мнению, общей чертой обоих писателей кажется смертельное состояние: у одного – физическое, у второго – духовное. Главный герой, подслушавший в очередной раз чужой разговор, теряет самообладание. Сцена меняет свой мелодраматический характер: из потенциального романа она плавно переходит в фарс. Протагонист действует как сумасшедший: сперва он символически уничтожает пишущую машинку – свой рабочий инструмент, а затем он начинает танцевать со Светланой и петь.

Рассмотрения требует изменение хронотопа фильма после сцены ужина. Ким Алексеевич, приглашенный Сашей на встречу, идет на местное кладбище. Пространство действия, напоминающее «снежную равнину» из стихотворения С.А. Есенина, имеет символическое значение – пустой внутри мужчина отправляется на место вечного покоя. Слова «Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?» [Есенин 1970, 381] могут предвещать финальное прозрение. Там главный герой занимается созерцанием природы. Писатель импульсивно рассматривает возможность переезда в провинцию. Он очередной раз перечисляет действительно существовавших литераторов: Михаила Шолохова, Валентина Распутина и других, живущих далеко от столицы, утверждая, что отсутствие вдохновения для дальнейшей работы проистекает из жизни в Москве и потери связи с природой и традицией России. В данной сцене в полной мере проявляется русская душа протагониста: склонность к размышлениям, сентиментальность, одухотворенность. Есенин отличается интеллектом и богатой, полной противоречий, внутренней жизнью. Он также не избегает алкоголя. Как и герои пьес Чехова, драматург не может достичь счастья. Неспособность принять окончательное решение является его главной болезнью. Он ожидает, что молодая женщина станет его Соней Мармеладовой и повернет его на правильный путь к истине. Созерцание литератора прерывается могильщиком, который просит помочь нести открытый гроб. Неожиданно Ким Алексеевич становится участником похорон. Однако зритель не видит священника и православных похоронных обрядов, а вместо колоколов он слышит только рыдание плакальщиц. Через несколько мгновений гробокопатель угощает похмельного писателя вином и плодами боярышника. На заднем плане можно услышать плач женщин, прощающихся с умершей.

Запоздалая экскурсовод, появившаяся вскоре после погребения, сразу начинает рассказывать о Чижикове, которого можно воспринимать как контрапункт к главному персонажу. Изображенная в фильме характеристика крестьянского поэта указывает на другой тип писателя, являющегося следующим естественным талантом в творчестве Панфилова [Wojnicka 2009, 158].

Умерший в 1934 году старик считал себя «великим певцом новой жизни, обреченным на маленькую судьбу» [Панфилов 1979, фильм]. Нищий мужчина злоупотреблял алкоголем и страдал дефектом речи. Он писал стихи, эпитафии и вел дневник. Как чижик – крошечная желтая птичка – поэт-самоучка считался безрассудным и глупым. Однако в русском фольклоре легкомысленность не является синонимом глупости. Эксцентричность «бедного гения», как он себя называл, отсылает к поведению юродивого. Он хотел привлечь внимание жителей города, разбудить от застоя и призвать их к метафорическому факелу – предпринять предупреждающие меры.

Необходимо подчеркнуть, что Саша Николаева – исследовательница литературы. Подобно летописцу, она желает организовать и написать биографию деревенского поэта. Цитирующая стихотворения и фрагменты дневников по памяти героиня кажется экспертом по этой теме. Заметив интерес Есенина, она хочет показать ему собранные собой материалы. Женщина, надеющаяся сделать наследство Чижикова общеизвестным, не заботится о своей собственной прибыли и не претендует на соавторство потенциального произведения. Отношение Саши можно сравнить с иконописцем, который не подписывает икону, оставляя живописное изображение анонимным.

Саша – новая муза Кима Алексеевича – благодарная мужчине, целует его в щеку и уходит. Драматург, пытаясь угнаться за ней, теряет валенок. Важно отметить, что событие напоминает заключительный этап смертельного пути в *Рассказе о семи повешенных* Леонида Андреева, когда, незадолго до исполнения приговора, Сергей Головин – один из героев – теряет калошу на снегу. Таким образом, Панфилов травестирует мотив, известный из экзистенциальной литературы, желая подчеркнуть, что личность, которая не живет в гармонии с самой собой, не может быть свободной и, таким образом, теряет свою человечность. Кажется также, что писатель теряет часть своей подлинности, а тема естественного таланта поэта-самоучки не позволяет ему приблизиться к Саше – он начинает ложно идентифицировать себя с Чижиковым.

Вернувшись домой к Марии Александровне, протагонист записывает на белом листе бумаги слова «„Тема” (провинциальные встречи)» [Панфилов 1979, фильм]. Название будущего произведения отсылает к *Провинциальным анекдотам* Александра Вампилова, мастера в постановке жизненных драм людей среднего класса. Работу над пьесой о великолепии человека и силе его духа, воодушевленной словами Чижикова о готовности «разбудить весь городишко, встревожить сон людской, хоть и нет никакого пожара» [Панфилов 1979, фильм], быстро прекращают мысли о Саше – дарительнице

великого сюжета. Ошибочное отождествление с «бедным гением» повышает уверенность в себе писателя и, одновременно, заставляет его забыть о своей уникальности. Мужчина, стремясь утешить «влюбленную» в него женщину, идет ее навестить.

В сцене в квартире Саши сценаристы особенно ярко освещают принципиальные для русской истории вопросы положения интеллигенции и интеллектуальной свободы, поэтому присмотримся указанному эпизоду более детально. После прибытия в многоквартирный дом из большой плиты – символ социалистической реальности – Есенин находит испорченный звонок и открытую дверь. Непрошенный, он входит и смотрит вокруг. Минималистское оформление интерьера квартиры «современной интеллигентки» [Панфилов 1979, фильм] отличается от русского дома Марии Александровны. Нет сомнения, что молодая женщина не проводит много времени в жилище – в холодильнике только молоко и яйца, а голодный кот мяукает. На стене висит известная из музея фотография Чижикова. Протагонист, снова не уважающий чужой собственности, читает лежащие на рабочем столе машинописи. Записки экскурсовода о поэте: «Сколько Чижиковых сгорает в нашей глуши! Они – пылающие костры, и в свете их загубленной жизни люди научаются честнее и лучше смотреть друг на друга» [Панфилов 1979, фильм] заставляют писателя осознать свою духовную пустоту. Внезапно Саша Николаева возвращается в квартиру в компании Андрея. Мужчина помогает своей любимой снять ботинки, что напоминает обряд омовения ног – жест смирения и любви. Эта встреча будет их «тайной вечерей».

Спрятанный на кухне Ким Алексеевич становится нечаянным свидетелем драматического прощания любовников. Бородатый, нелестного мнения о драматурге, описывает его как «живой труп» [Панфилов 1979, фильм]. Это оскорбление отсылает к названию пьесы Льва Толстого. Главный герой произведения, Федор Протасов, желая избежать неприятностей, связанных с разводом, решает подделать самоубийство. Кажется, что Есенин – человек из того же социального класса, что Федя; главный писатель Советского Союза и герой последней войны пытался бороться со злом. Однако драматург предал себя, становясь все более и более похожим на труп. Это наихудшая возможная позиция – никто ничего не может с ним сделать, но в то же время и он не может предпринять никаких действий.

Следует отметить при этом, что Андрей – бывший научный работник – оказывается следующим несостоявшимся исследователем литературы. Мужчина, нашедший неизвестные письма Александра Радищева, написал публикацию и не согласился на соавторство своего начальника. В результате

ученый был вынужден сменить профессию и стал могильщиком. Его выбор кажется манифестом – герой хоронит себя заживо. Однако он не решает покончить с собой, как создатель *Путешествия из Петербурга в Москву*, который, опасаясь очередного изгнания, выпил яд. Не желая существовать в неправде, Андрей собирается эмигрировать в Израиль. Это направление кажется неслучайным – в 70-х годах евреи и российская интеллигенция переезжали в Израиль из-за боязни политических репрессий. Андрей открыто сообщает о том, что возможность самореализоваться связывает с отъездом из родной страны и расставанием с любимой женщиной. Вследствие этого его можно рассматривать как первого диссидента советского кино.

Прощальная сцена характеризуется очень медленным, документальным темпом. Режиссер использует попеременно крупные и общие планы. Лицо Бородатого видно только на расстоянии, что делает невозможным отождествить персонаж с конкретным актером. Таким образом, создатели картины не представили определенной личности, а универсальную историю людей, решивших эмигрировать [Панфилов, Червинский 1986, online]. Панфилов меняет настроение эпизода, переходящее от сентиментального воспоминания о прошлом до цинизма Андрея и бессилия Саши. Они возвращаются в старые времена пионерского лагеря, где он был председателем совета отряда, а она санитаркой. Их отношения похожи на роман главных героев *Доктора Живаго* Бориса Пастернака. В конечном счете, во время ссоры, любовники предъявляют друг другу жесткие обвинения. Саша, укоренившаяся в фольклоре и традиции, отождествляющая себя со старой Россией и отвергающая новую коммунистическую политическую систему, не может представить себе разрыва со своей родиной и отказывается покинуть страну, падая при этом в обморок. Неподвижная камера, как зритель в театре, лишенный возможности реагировать, регистрирует происходящее. Писатель – невольный свидетель шокирующего события – не оказывает помощи потерявшей сознание женщине из-за своего эгоцентризма и незаметно убегает из жилья.

Интересно в этом плане привести последние две строки стихотворения Вильгельма Мюллера, к которому Шуберт написал свой песенный цикл *Зимний путь*. Трагический странник, являющийся лирическим субъектом, встречает такого же одинокого заглавного шарманщика [Marek 1974, 172]. Мальчик подходит к старику и спрашивает: «Хочешь, будем вместе горе мы терпеть? Хочешь, буду песни под шарманку петь?» [Мюллер 1824, online]. Из героев кинокартины Панфилова ни Андрей, ни Ким Алексеевич не могут задать Саше аналогичные вопросы. Могильщика ограничивает его гордость

и чувство собственного достоинства, а писателя – эгоцентризм. Драматург не помог упавшей в обморок женщине, поэтому во время «побега» у него создается впечатление «будто (он – П.В.) ласточку убил» [Панфилов 1979, фильм]. Остановив машину, литератор потирает лицо снегом, метафорически стремясь очистить себя от всех вин. Попытка вернуться под аккомпанемент *Шарманщика* заканчивается автомобильной аварией из-за ледяной поверхности. Зимнее путешествие завершается трагическим образом – протагонист, звонящий Саше из телефонной будки, теряет сознание. Режиссер не дает однозначного ответа, является ли отсвет пожара разрушительным или искупительным. Герой, похоже, спасен (скорее в биологическом, чем в духовном смысле). Название *Тема* и заключительные титры отображаются на экране. Трагедия финала ослаблена известной зрителю ретро-музыкой, которая иронично подводит итог сомнительной трансформации протагониста.

Проведенная попытка анализа *Темы* дает возможность утверждать, что русское литературно-культурное наследие проявляется во всех аспектах жизни героев. При этом, Панфилов переосмысляет феномены русской культуры и типичных для нее моделей поведения в контексте позднесоветской действительности. Сценаристы, осознающие богатство родной культуры, помещают персонажей фильма в мир одновременно глубоко укорененный в истории и оторванный от своих традиций, то есть в пространство, которое кажется зеркальным отражением подлинной реальности. Миметический стиль кинорежиссера, известный как «панфиловский дискурс», стремится к правдоподобию: зритель может четко определить место (Суздаль, СССР) и время действия (конец 70-х), но также попытаться идентифицировать себя с главным героем – вымышленной суммой истинных конформистских моделей поведения новой коммунистической элиты. Панфилов фокусируется на личности «инженера человеческих душ» – наследника богатой литературоцентрической культуры, приносящей писателю многочисленные прибыли (известность, социальный статус, материальные блага), но и возлагающей на него ответственность перед читателями, историей и собственной совестью. Объективное и гуманистическое наблюдение за нравственно неоднозначным человеком позволяет режиссеру показать советскую действительность, предлагающую более простой путь к успеху за счет ограничения свободы мысли и слова, подавления таланта и растраты разнообразного национального наследия. Многочисленные интертекстуальные ссылки (неоднократно выражаемые самим Есениным) усиливают у протагониста ощущение значимости русской культуры. Осознание упущенной возможности и внутренней пустоты переполняет драматурга, что приводит к его окончательной трагедии.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Берман Борис. 1986. *Выбор «Темы»*. «Московские новости» № 47: 11.
- Евтушенко Евгений. 1973. *Поэт в России – больше, чем поэт*. Москва: Издательство «Советская Россия».
- Есенин Сергей. 1970. *Избранное*. Ленинград: Лениздат.
- Фомин Валерий. 2014. *Пересечение параллельных-2*. Москва: Канон.
- Головской Валерий. 2004. *Опасная тема*. «Вестник» № 9 (346). (online): <http://www.vestnik.com/issues/2004/0428/win/golovskoy.htm#@P2> (доступ 14.03.2019).
- Липков Александр. 1982. *Глеб Панфилов – Мир человеческой души*. «Кино» № 12: 25–28.
- Маяковский Владимир. 1977. *Громада любовь*. Москва: Молодая гвардия.
- Малюкова Лариса. 2013. *Чурикова. Личная тема*. «Искусство кино» № 11. (online): <http://old.kinoart.ru/archive/2013/11/churikova-lichnaya-tema> (доступ 14.03.2019).
- Мюллер Вильгельм. 1824. *Шарманщик*. Пер. Заяицкий С. (online): http://rulibs.com/ru_zar/poetry/antologiya/5/j699.html (доступ 29.06.2019).
- Панфилов Глеб. 1979. *Тема*. СССР.
- Панфилов Глеб. 1987. *Фотография в моей профессии*. «Кино» № 30: 18–23.
- Панфилов Глеб, Червинский Александр. 1986. *Сценарий «Тема»*. «Искусство кино» № 12. (online): <http://kinocenter.ruh.ru/article.html?id=814639> (доступ 14.03.2019).
- Панфилов Глеб, Червинский Александр. 1989. *Тема: киносценарий*. Москва: Искусство.
- Пушкин Александр. 1963. *Лирика*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Стишова Елена. 2014. *Глеб Панфилов. Скрытое. Портрет мастера*. «Искусство кино» № 9. (online) http://old.kinoart.ru/archive/2014/09/gleb-panfilov-skrityoe-portret-mastera#_ftnref3 (доступ 14.03.2019).
- Тюрин Юрий. 1976. *Выбор Героя. О фильмах Глеба Панфилова*. «Звезда» № 7: 163–171.
- Burzyńska Anna. 2012. *Kulturowy zwrot teorii*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Markowski M.P., Nycz R. Kraków: Universitas: 41–91.
- Marek Tadeusz. 1974. *Schubert*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Plaźewski Jerzy. 1988. *Geniusze biedni i bogaci*. „Film” nr 6: 10–11.
- Schonborn Jerzy. 1984. *Tęsknota za Joanną*. „Kino” nr 11: 33–38.
- Wojnicka Joanna. 2009. *Gleb Panfilow: między prawdą a ideologią*. W: *Autorzy kina europejskiego V*. Red. Helman A., Pitrus A. Kraków: Rabid: 139–168.

REFERENCES

- Berman Boris. 1986. *Wybor “Temy”* [The Choice of ‘The Theme’] “Moskovskie novosti” no 47, p. 11. (In Russian)
- Burzyńska Anna. 2012. *Kulturowy zwrot teorii*. In: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Eds Markowski M.P., Nycz R. Cracow, Universitas, pp. 41–91. (In Polish)
- Esenin Sergej. 1970. *Избранное* [The Selected]. Leningrad, Lenizdat. (In Russian)
- Evtušenko Evgenij. 1973. *Poët v Rossii – bol’she, čem poet* [A Poet in Russia is More than a Poet]. Moscow, Izdatel’stvo “Sovetskaâ Rossiâ”. (In Russian)
- Fomin Valerij. 2014. *Peresečenie parallel’nyh-2* [The Intersection of the Parallels-2]. Moscow, Kanon. (In Russian)
- Golovskoj Valerij. 2004. *Opasnaâ tema* [A Dangerous Theme]. “Vestnik” no 9 (346). Available at: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0428/win/golovskoy.htm#@P2> (Accessed 14 March 2019). (In Russian)

- Lipkov Aleksandr. 1982. *Gleb Panfilov – Mir čelovečeskoj dusi* [Gleb Panfilov – a World of Human Soul]. “Kino” no 12, pp. 25–28. (In Russian)
- Maâkovskij Vladimir. 1977. *Gromada lûbov'* [Love Bulk]. Moscow, Molodaâ gvardiâ. (In Russian)
- Malûkova Larisa. 2013. *Čurikova. Ličnaâ tema* [Churikova. A Personal Theme]. “Iskusstvo kino” no 11. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/11/churikova-lichnaya-tema> (Accessed 14 March 2019). (In Russian)
- Marek Tadeusz. 1974. *Schubert*. Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (In Polish)
- Mûller Vil'gel'm. 1824. *Šarmanšik* [The Organ Grinder]. Trans. Zaâickij S. Available at: http://rulibs.com/ru_zar/poetry/antologiya/5/j699.html (Accessed 29 June 2019). (In Russian)
- Panfilov Gleb. 1979. *Tema* [The Theme]. SSSR. (In Russian)
- Panfilov Gleb. 1987. *Fotografiâ v moej professii* [Photography in My Profession]. “Kino” no 30, pp. 18–23. (In Russian)
- Panfilov Gleb, Červinskij Aleksandr. 1986. *Scenarij “Tema”* [“The Theme” Screenplay]. “Iskusstvo kino” no 12. Available at: <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=814639> (Accessed 14 March 2019). (In Russian)
- Panfilov Gleb, Červinskij Aleksandr. 1989. *Tema: kinoscenarij* [“The Theme”: the Screenplay]. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)
- Płażewski Jerzy. 1988. *Geniusze biedni i bogaci*. “Film” no 6, pp. 10–11. (In Polish)
- Puškin Aleksandr. 1963. *Lirika* [Lyrics]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury. (In Russian)
- Schonborn Jerzy. 1984. *Tęsknota za Joanną*. “Kino” no 11, pp. 33–38. (In Polish)
- Stišova Elena. 2014. *Gleb Panfilov. Skrytoe. Portret mastera* [Gleb Panfilov. The Hidden. A Portrait of the Master]. “Iskusstvo kino” no 9. Available at: http://old.kinoart.ru/archive/2014/09/gleb-panfilov-skrytoe-portret-mastera#_ftnref3 (Accessed 14 March 2019). (In Russian)
- Tûrin Ūrij. 1976. *Vybor Geroâ. O fil'mah Gleba Panfilova* [The Choice of the Character. About Gleb Panfilov's films]. “Zvezda” no 7, pp. 163–171. (In Russian)
- Wojnicka Joanna. 2009. *Gleb Panfilow: między prawdą a ideologią*. In: *Autorzy kina europejskiego V*. Eds Helman A., Pitrus A. Cracow, Rabid, pp. 139–168. (In Polish)