



Влияние живописной традиции на кинематограф Дерек Дхармена

И.В. Денисова

Статья посвящена выявлению интертекстуальных отсылок к живописным произведениям в художественных фильмах британского режиссера Дерек Дхармена (1942–1994). В работе анализируются разнообразные интертекстуальные включения — от прямых цитаций до реминисценций.

кино,
искусство,
живопись,
Джармен,
Караваджо,
интертекстуальность

¹ Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Сост. Г.К. Косиков. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

Изучение интертекстуальности является одной из наиболее важных проблем современного киноведения, что обусловлено широкой распространенностью данного феномена в постмодернистских кинематографических произведениях и многообразием форм его проявления. Понятие и термин «интертекстуальность» были введены в научный оборот французским теоретиком постструктурализма Юлией Крестевой, впервые употребившей его в 1967 году в статье «Бахтин, слово, диалог, роман»¹ для обозначения пермутации литературных текстов. Со временем, выйдя за рамки литературоведческого дискурса, термин стал использоваться при анализе любых знаковых образований для описания взаимодействия как вербальных, так и невербальных текстов. Взаимовлияние различных областей культуры требует детального изучения с целью более глубокого понимания происходящих в постмодернистскую эпоху процессов. В этой связи актуальным представляется анализ интертекстуальных включений из области живописи в кинофильмах английского режиссера Дерек Дхармена (1942–1994).

Караваджо в «Караваджо» и не только

Поскольку Дерек Дхармен по своему первому образованию был художником (он окончил колледж изящных искусств Слейд, где изучал историю искусств), живопись была той областью, которую он хорошо знал и любил. Особенно близким ему по духу был период Ренессанса. Героем одной из его лучших кинокартин становится Микеланджело Меризи да Караваджо, художник, ко-

² Jarman, D. *Dancing Ledge*. London: Quartet, 1984. 254 p.

торым Джармен восхищался и с которым чувствовал внутреннее родство. Примечательно, что в одной из своих автобиографических книг Джармен пишет, что если бы Караваджо родился в наше время, то он снимал бы кино².

В биопике «Караваджо» интертекстуальность лежит в самой основе. В этой киноленте Джармен пытается при помощи кинематографических средств как можно точнее воспроизвести эстетику живописца, воссоздавая атмосферу и процесс создания его полотен. Оживающие картины (в порядке появления на экране) «Юноша с корзиной фруктов», «Большой Вахх», «Лютнист»,



Слева: Дерек Джармен «Караваджо» (1986).
Справа: Микеланджело Караваджо «Юноша с корзиной фруктов» (ок. 1593–1594)



«Концерт», «Мученичество святого Матвея», «Амур-Победитель», «Иоанн Креститель», «Кающаяся Магдалина», «Успение Богоматери», «Погребение Христа»

служат конституционной основой, вокруг которой строится повествование. В большинстве случаев мы видим максимальную близость к живописным оригиналам: в композиции, в настроении, во внешнем сходстве персонажей, в костюмах, украшениях, насыщенных оттенках цвета, фактуре, в падающем сверху и сбоку свете и эффекте кьяроскуро³. Более того, эстетикой Караваджо пропитан весь фильм; и даже сцены, не копирующие его картины, смотрятся как полотна конца XVI — начала XVII века. На протяжении всей киноленты светотеневая моделировка кадров, отснятых в помещении, выдержана в манере кьяроскуро, Джармен использует только те цвета, которые есть на полотнах Караваджо.

³ Кьяроскуро (в живописи) — резкое противопоставление света и тени. — *Прим. авт.*



Микеланджело
 Караваджо «Голова
 Медузы» (1598–1599)

Помимо произведений живописи, служащих узловыми точками киноповествования, в кадре возникают и другие работы Караваджо. Так, в самом начале фильма, после того, как закадровый голос сообщает несколько скупых биографических фактов, в первом флэшбэке маленький Иерусалиме видит на мольберте щит с изображением «Головы Медузы» работы Караваджо. С учетом того, что некоторые исследователи считают это изображение автопортретом, такое интермедialное включение помогает просвещенному зрителю идентифицировать ге-

роя, а также дает возможность предвосхитить ассоциацию Караваджо с защитой немого мальчика. Несколько позже, когда уже юный художник впервые появляется в кадре в сцене с покупателем, другое полотно, «Корзина с фруктами», вновь позволяет зрителю идентифицировать персонажа.

Иначе актуализируется отсылка к полотну «Обращение Савла» в эпизоде празднования нового года и нового века. Интересно, что эта работа была создана художником как раз на рубеже веков и датируется 1600–1601 годами. Режиссер подошел к введению данной цитаты очень своеобразно: он разбил ее на части. Сначала зритель видит владельца таверны Давида верхом на коне. Следующий кадр копирует правую верхнюю четверть картины — коня и стоящего за ним старика-оруженосца. Еще через кадр Давид в изнеможении падает на пол. Он лежит на красном флаге с закрытыми глазами и воздетыми руками в точности как повергнутый с коня будущий апостол Павел. Это нижняя половина живописного оригинала. Чтобы воссоздать образ всей картины, зрителю надо проделать работу — соединить разнесенные по разным кадрам фрагменты. Через аналогию Давида с апостолом цитата высвечивает аналогию Караваджо с Христом.

В сатирической сцене с Джованни Баглиони недруг Караваджо берет в руки художественный журнал «FMR», на обложке которого помещена репродукция картины Караваджо «Корзина с фруктами», с раздражением пролистывает его и видит все того же Караваджо: снова «Корзина с фруктами», «Юноша с корзиной фруктов», фрагмент «Вакха», «Концерт»... Это анахроничное

вкрапление проливает свет на причины враждебного отношения Баглиони к Караваджо — дело в профессиональной зависти. В XX веке Джармен встает на защиту своего кумира, как бы говоря его недоброжелателю: «Вот, смотри, и три столетия спустя Караваджо помнят, любят, печатают в лучших журналах».

В фильме есть кадр с кардиналом Дель Монте, воссоздающий картину «Святой Иероним», за ним следует короткий флэшбэк, где мы видим юного Караваджо, а дальше — крупный план фрагмента картины: череп. Через несколько секунд мы станем свидетелями смерти художника.

Кроме прямых цитаций в кинофильм вплетено множество реминисценций на полотна кисти Караваджо. Это кадры, в которых композиция и детали картин не воспроизводятся в точности, но имеют достаточно сходства, чтобы вызвать эти произведения в памяти зрителя. Например, закадровый голос сравнивает Иерусалиме с Иоанном Крестителем, а параллельно мы видим Иерусалиме в образе пастуха с рогатым бараном. Данный кадр представляет собой явную аллюзию на работу Караваджо «Иоанн Креститель (Юноша с овном)», он подкрепляет и усиливает воздействие вербально поданной в звуковом ряду информации, указывая на то, что эта ассоциация не является проходной для понимания фильма. Позднее Иерусалиме заснет рядом с полотном «Иоанн Креститель» в той же позе, что и пророк. И снова мы услышим симультанное вербальное подкрепление сравнения, когда Караваджо скажет: «Ты мой Иоанн Креститель, а это наша пустыня».

В сцене, где юный Караваджо читает вслух в покоях кардинала, обращает на себя внимание такая необычная деталь, как белая роза у него за ухом. Когда мы видим, как при приближении кардинала подросток резко отпрянул от него, у нас не остается сомнений, что это аллюзия на «Мальчика, укушенного ящерицей». Это включение служит дополнительной характеристикой того, что с виду заботливый кардинал не так уж, возможно, альтруистичен по отношению к юному дарованию. Сцена в гамаке приводит на память «Магдалину в экстазе», рождая ассоциацию, чем Лена занимается. Когда же Караваджо подносит руку приятеля к ране под ребром, становится ясно, что это то же самое место, где располагалась рана от копья на теле Христа. Вспоминается картина «Неверие апостола Фомы», и в сознании зрителя закрепляется параллель Караваджо — Христос. Реминисценция на полотно «Отдых на пути в Египет» в эпизоде, где Пипо приносит отдыхающим Рануччо и Лене приглашение на церемонию снятия покрывала с картины «Амур-Победитель»

(1601–1602), предвосхищает беременность Лены. После душераздирающего прощания с убитой Леной Караваджо напивается в таверне. Мизансцена, воспроизводящая под другим углом фрагмент «Ужина в Эммаусе», дает ключ к пониманию этого эпизода. Смещенный ракурс используется как метафора иной точки зрения. В результате вся сцена воспринимается как пародия на Евхаристию, и также в очередной раз высвечивается ассоциация художника с Христом.

В канву «Караваджо» вплетена аллюзия и на работу другого живописца. Когда враг Караваджо Джованни Баглионе, написав донос, откидывается в ванне, в памяти зрителя всплывает известная картина французского художника Жака Луи Давида 1793 года «Смерть Марата». Это отсылка ассоциирует Баглионе с вождем якобинцев, намекая на его кровожадность.

Биопик о художнике — не единственный фильм, где Джармен обращается к творчеству Караваджо. Еще в своей первой полнометражной картине «Себастьян» сцена, в которой главный герой, преклонив колени, смотрит в морскую гладь, воспроизводит композицию и пластику «Нарцисса у ручья». Так, образ главного



Слева: Микеланджело Караваджо «Нарцисс у ручья» (1598–1599).
Справа: Дерек Джармен «Себастьян» (1976)

героя выстраивается с помощью ассоциации с мифологическим персонажем. Как и Нарцисс, Себастьян отстраняется от окружающих, стараясь уединиться, все больше погружаясь в себя, в свои размышления, в свои религиозные переживания. Как Нарцисс умирает из-за того, что не отвечает взаимностью на любовь Эха, так и Себастьян обречен на гибель из-за того, что отвергает капитана Севера.

Джармен опять прибегнет к аллюзии на «Нарцисса у ручья» и в более позднем фильме «Эдуард II» (1991), когда король будет

смотреться в бассейн, дистанцируясь от окружения и пренебрегая женой. Но, поскольку в данном случае это еще и автоцитация, страдания Эдуарда уподобляются таким образом христианскому мученичеству.

Мизансцена, отсылающая к живописному полотну Караваджо, присутствует и в «Военном реквиеме» (1989). Самая короткая часть реквиема *Agnus Dei* (Агнец Божий) сопровождается эпизодом, в котором увенчанный терновым венцом погибший неизвестный солдат несет тело убитого Оуэна. Персонажи копируют позы центральных фигур полотна «Воскрешение Лазаря», позволяя вновь увидеть в этом кадре реминисценцию на работу Караваджо.

Уже упоминавшийся «Амур-Победитель» вновь появится в другой картине Джармена «На Англию прощальный взгляд» (1988). В одном из первых эпизодов молодой человек в сапогах глумится над полотном Караваджо. В этой сцене, символизирующей надругательство над традиционными ценностями, «Амур-Победитель» олицетворяет собой все искусство.

От Пьеро дела Франческа до Томаса Икинса

Мастера эпохи Ренессанса представлены в творчестве Дерек Джармена не только Караваджо. В финале «Военного реквиема» звучащая в мессе воскресения сопровождается мизансценой, в точности воспроизводящей знаменитую фреску «Воскресение Христа» итальянского художника эпохи Возрождения Пьеро дела Франческа. Английский зритель хорошо знает эту фреску благодаря очерку культового писателя Олдоса Хаксли «Лучшие картины», в котором «Воскресение Христа» названа «величайшей картиной на земле»⁴. Известен такой факт, когда британский офицер во время Второй мировой войны приказал прекратить обстрел Сан-Сеполькро, чтобы не повредить эту фреску. Таким образом, она ассоциируется с примирением, что перекликается с основной направленностью «Реквиема» Бриттена. Остановив свой выбор именно на этом произведении для финального интertextуального включения, режиссер символически передает возвышенность и человечность, благородство подвига, свое преклонение перед ним. Необычайная торжественность и образный строй фрески усиливаются воздействием звучащей мессы. Неизвестный солдат, олицетворяющий в живой картинке⁵ только что воскресшего Христа, увековечивает солдатскую жертвенность, отождествляя ее с жертвой Спасителя. Медсестра и седовласая матушка, аккуратно складывающие белоснежную простыню на фоне композиции, символизируют чистоту и устраняют излиш-

⁴ Хаксли О. В дороге. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. С. 223.

⁵ Живая картинка — статическая мизансцена, воспроизводящая живописное полотно или скульптуру. — Прим. авт.

нюю пафосность. В сцене соединилось всё: и время, представленное разными эпохами, и вечность; и живые и мертвые; и свет и тьма; и божественное и человеческое; и триумф и скорбь.

Центральную фигуру самой фрески зритель видит на монтажной врезке в фильме «Сад» (1990), где Иисус Христос с ужасом взирает на презревшее его заповеди общество конца XX века.

В начале третьей части реквиема Offertorium (Приношение даров) звучат смешанный хор и симфонический оркестр. Благодаря септаккордам и пунктирному ритму в партии медных духовых инструментов возникает напряжение, которое неумолимо нарастает за счет крещендо. Музыкальный фрагмент иллюстрируется двухминутным панорамным кадром, реминисценцией на акварельные и масляные полотна Вильяма Тёрнера, английского художника-пейзажиста первой половины XIX века. В общей композиции кадра, где минимум три четверти экрана занимает освещенное заревом пожаров небо, и особенно в колористическом решении улавливается сходство с такими картинами, как «Пожар лондонского парламента», «Предстояние бездне», «Закат», «Гольдау», «Переход Ганнибала через Альпы». Визитная карточка живописца — особая трактовка неба как симфонии цвета в морских пейзажах. Использование наплыва, когда сквозь облачное небо проступает море, подкрепляет возникшую ассоциацию. В поздних работах Тёрнера насыщенные цветные пятна становятся самостоятельными участниками картины, что сближает их с абстракциями, которые мы и видим на экране. Основная тема фрагмента — накаляющаяся борьба добра и зла — раскрывается одновременно в поединке цветных пятен на небе и в соревновании женской и мужской части хора. Так, тревожное ожидание трагедии нарастает и достигает кульминации. Джармен прибегает к данному интермедийному включению с целью усиления эмоционального воздействия на зрителя.

Феномен интертекстуальности в фильме «На Англию прощальный взгляд» выражается в самом названии, отсылая зрителя к одноименной картине близкого прерафаэлитам английского художника Форда Мэдокса Брауна (1855), изображающей плывущих в лодке людей, напряженно вглядывающихся в будущее. Так же напряженно всматривается в будущее и Джармен в своей кинокартине. Как и центральные персонажи Брауна, он не знает, что нас ждет впереди, но он предостерегает. «На Англию прощальный взгляд» — фильм-предостережение.

Поза Себастьяна, пронзенного стрелами во время казни в финале фильма «Себастьян», — тоже пример интертекстуального включения. Здесь режиссер не стал цитировать какое-либо

конкретное произведение, и в восприятии зрителя возникает объемный собирательный образ, складывающийся из виденных ранее полотен с изображением святого. В этой же киноленте кадры борющихся и купающихся легионеров представляют собой аллюзийные отсылки к живописным работам Томаса Икинса «Борцы» и «Место купания». Данным приемом Джармен подчеркивает преемственность своего творчества, связь с американским художником и фотографом конца XIX — начала XX века, который видел и умел показать красоту человеческого тела в движении.

Фрэнсис Бэкон

Художественная концепция «Эдуарда II» (1991) восходит к фигуративному экспрессионизму, отсылая к работам одного из самых влиятельных художников XX века Фрэнсиса Бэкона. Как и на многих холстах этого экспрессиониста, мы видим героев фильма на фоне голых стен в пустых комнатах. Джармен всячески старается подчеркнуть, что «Эдуард II» отображает современную общественно-политическую ситуацию в тэтчеровской Англии, и аллюзии на Бэкона помогают зрителю понять, что речь идет о сегодняшнем дне. Пыльные и затхлые застенки — это метафора жизни в стране, в которой подавляется свобода. Несмотря на то, что режиссер не обезображивает внешность персонажей, ассоциации с Бэконом высвечивают внутреннее, душевное уродство — неизбежное следствие репрессивного режима.

Кроме того, в киноленту в качестве интертекстуальных включений введены три исключительно ярких и запоминающихся Бэконовских образа. Это висящие туши освежеванных животных — отсылка на полотна «Живопись. 1946» и «Фигура с мясом». Появляющиеся в нескольких кадрах освежеванные туши нужны режиссеру для характеристики людей, потерявших человеческий облик. Так, туша, которую с помощью фонарика рассматривает наследник, выступает метафорой предвосхищения последующей сцены убийства Гавестона, где его забивают, как животное. После этого озверевший Эдуард, надев фартук мясника, разделочным ножом убивает распятого на говяжьей туше полицейского. В нем просыпается нечеловеческая жестокость. И отвергнутая ранее королем Изабелла, задавшись мыслью устранить его друга, тщательно целится и стреляет из арбалета с оптическим прицелом по подвешенному за задние лапы мертвому оленю. Глядя на нее, не сомневаешься, что эта дама способна, не моргнув глазом, уничтожить кого угодно.

Вторым чрезвычайно экспрессивным образом, заимствованным у Фрэнсиса Бэкона для усиления трагизма, является образ кричащего человека. После изгнания из Англии страдающий Гавестон душераздирающе кричит под проливным дождем, не в силах перенести разлуку. Этот кадр отсылает зрителя к «Вариации на тему портрета Папы Иннокентия X Веласкеса», работе из знаменитой серии так называемых «Кричащих Пап». Из всех картин Бэкона, передающих трагизм существования в жестоком мире, в данном случае была выбрана именно эта, возможно, и потому, что имя Папы в переводе с английского значит «невинный».

Бэкон зачастую наносит штрихи поверх рисунка, благодаря чему создается впечатление, что деформированные персонажи находятся в клетках. В этой связи можно, кроме «Вариаций на тему портрета Папы Иннокентия X Веласкеса», упомянуть и «Раболепствие», «Две фигуры. 1953», «Портрет карлика». Третий выразительно-эмоциональный Бэконовский образ — образ деформированного человека в клетке — как нельзя лучше иллюстрирует жизнь в обществе, посягающем на свободу человека. Помимо кадра с кричащим под дождем Гавестоном Джармен включает такую реминисценцию в хэппи-энд того же фильма. Проснувшийся Эдуард видит как наследник



Дерек Джармен.
«Эдуард II» (1991)

в наушниках играет на клетке, в которой сидят уменьшенные в размерах и обсыпанные сахарной пудрой его мучители Мортимер и Изабелла. Звучит «Танец феи драже» из балета Чайковского «Щелкунчик».

Данный прием режиссер вновь использует в киноленте «Витгенштейн» (1993). Здесь философ сидит в клетке с попугаем, тоже находящимся в клетке, и произносит монолог о невозможности жить честно и открыто.

В итоге, опираясь на эти весьма яркие примеры, можно констатировать, что интертекстуальность, которая «останавливает линейное развертывание текста»⁶, является характернейшей чертой творчества Дерекка Джармена. Многочисленные смещения из одной семиотической системы в другую наполняют его

⁶ Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. С. 59.

картины внутренней диалогичностью, усиливая полифонию смыслового звучания. Постоянно наблюдаемое в фильмах режиссера стремление к размыванию четкой грани между живописью и кинематографом великолепно иллюстрируется образом змеи, переползающей с картины «Голова Медузы» на маленького Иерусалиме в фильме «Караваджо».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму; пер. с фр. сост. Г.К. Косиков. — М.: Прогресс, 2000. — 536 с.
2. Хаксли О. В дороге: пер. с англ. — М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. — 223 с.
3. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. — М.: Культура, 1993. — 464 с.
4. Jarman Derek. *Dancing Ledge*. — London: Quartet, 1984. — 254 p.

REFERENCES

1. Kristeva U. *Bahtin, slovo, dialog, roman [Bahtin, word, dialogue, novel]. // Francuzskaâ semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]*. — М.: Progress, 2000. — 536 p.
2. Huxley A. *V doroge [Along the road]*. — М.: B.S.G.-PRESS, 2005. — 223 p.
3. Âmpol'skij M.B. *Pamât' Teresiâ: Intertekstual'nost' i kinematograf [The memory of Tiresias: Intertextuality and film]*. — М.: Culture, 1993. — 464 p.
4. Jarman Derek. *Dancing Ledge*. — London: Quartet, 1984. — 254 p.

The Influence of the Painting Tradition on Derek Jarman's Films

Irina V. Denisova

Assistant Professor

UDC 778.5.01.009:75+778.5.И(092)1^{«Jarman»}

ABSTRACT: The article aims at revealing intertextual references to paintings woven into feature films by the British director Derek Jarman (1942–1994). The author explores various manifestations of intertextuality from direct citations to reminiscences, which allow to emphasize the continuity of film-director's work, the connection of its aesthetics, composition, film mood with the original fine art source paintings. The target is to enhance the emotional impact on the viewer.

The concept of “intertextuality” has undergone significant changes since its introduction to the research usage by the poststructuralist French theorist Julia Kristeva. This term has gone beyond the literary discourse and has begun to be used in the analysis of all the semiotic formations to describe the interaction of both verbal and non-verbal texts. In this regard, it is important to analyze and reveal the intertextual references to paintings woven into feature films made by a British director Derek Jarman whose works are insufficiently explored in Russia. Intertextuality is a characteristic feature of Jarman's creative style that seeks to blur the clear distinction between painting and cinema. Analysing the influence of such artists as Michelangelo Merisi da Caravaggio, Piero della Francesca, William Turner, Ford Madox Brown, Thomas Eakins and Francis Bacon on Jarman, the author reveals the interconnection between the director's aesthetics, composition, mood, light and shade frame modeling and the original paintings. Derek Jarman uses a variety of intertextual references from direct citations to reminiscences affecting the visual associative row of the audience and their film perception, emphasizing the continuity of his work. The intertextual references seek to enhance the emotional impact on the viewers, to recreate the mood of the epoch and its atmosphere, to aggravate the tragedy of the situation. The metaphors and allusions greatly expand the spatial and temporal characteristics of Jarman's films.

Numerous intertransitions from one semiotic system to another fill his films with inner dialogue and strengthen semantic polyphony of meaning.

KEY WORDS: film, art, painting, Jarman, Caravaggio, intertextuality