

*Т. Ф. Теперик* (Москва)

КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО  
И ОНЕЙРИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ФИЛЬМЕ Т. АНГЕЛОПУЛОСА  
«ВЗГЛЯД ОДИССЕЯ» (1995)

Фильм греческого режиссера Тео Ангелопулоса «Взгляд Одиссея», как правило, не рассматривается в контексте рецепции античности, как например, фильмы о трехстах спартанцах (Теперик 2010), или другой фильм Ангелопулоса — «Александр Великий» (Чиглинцев 2009: 254). Обращение к античному материалу во «Взгляде Одиссея» скрытое, латентное, аллюзии и аналогии с судьбой гомеровского Одиссея понятны либо знатокам, либо хорошо помнящим содержание поэмы Гомера. Женских персонажей, которых в фильме не случайно играет одна и та же актриса, еще можно условно соотнести с Калипсо или Пенелопой, Навскикаей или Киркой, но остальные сопоставления не столь очевидны, очевиден лишь главный мотив, сближающий героя фильма, режиссера А. (его играет Харви Кейтель) с гомеровским Одиссеем. Это мотив путешествия, пусть оно проходит не по тем местам, где плывал Одиссей<sup>1</sup>, но и в эпосе, и в фильме оно продолжается и приходит к своему завершению только благодаря упорству главного героя. Режиссер А. предпринимает свое странствие в поисках пленок пионеров кинематографа, братьев Манакисов, снявших в начале XX века первый балканский кинофильм. В 1994 году эти поиски неизбежно проходят по местам, затронутым войной, что делает предприятие не менее опасным, чем путешествие Одиссея, хотя в пути ему, как и гомеровскому герою, помогают неожиданные помощники. В отличие от наполненной светом и солнцем поэмы Гомера, в фильме Ангелопулоса солнца мало, пасмурность, призрачность, теневое освещение — основные составляющие светового кода фильма, заставляющие думать, что действие временами

---

<sup>1</sup> Начинаясь в Греции, оно проходит через Албанию, Македонию, Болгарию, Румынию, Сербию и Боснию.

происходит не в реальности, а в воображении героя, например, когда он попадает в прошлое. Не случайно тема прошлого и памяти у киноведов рассматривается как одна из важнейших в творчестве Ангелопулоса (Самутина 2016).

По мнению известного киноаналитика Кристиана Метца (2010: 225), фильм и сновидение «работают» одинаково благодаря наличию ассоциативного ряда. Провалы в прошлое сюжетно обусловлены ассоциациями, воспоминаниями и снами, расширяющими онейрическую реальность (Головина 2013: 54) фильма. Не случайно в фильме так часто упоминаются сны: и в начале, когда главный герой говорит другу, что во сне видел любимую женщину, и в Белграде, когда друг говорит ему: «Мы заснули в одном мире, а проснулись в другом», и в Сараево, когда режиссер говорит хранителю киноархива: «Было время, когда я думал, что все происходящее — только сон». Этот наплыв онейризма делает событийный ряд иллюзорным, поскольку не сразу понятно, где заканчивается одна реальность и начинается другая. Но, несмотря на эту иллюзорность, есть аспект, вселяющий надежду, — это аспект коммуникаций, как вербальных, так и невербальных: персонажи отлично понимают друг друга, хотя временами говорят на разных языках: греческом или английском, сербском или болгарском, и т.д. Балканская общность, актуализированная угрозой войны, обостряет это восприятие *другого*, неизменной чертой которого становится готовность помочь, обостренная близостью смерти. Как и у гомеровских героев, которых ощущение близости смерти не лишало способности действовать во благо не только себе, но и другим (Ярхо 2001: 283), у персонажей фильма помощь распространяется и на тех, с кем они, возможно, встречаются в первый и последний раз. Это помощь, которую оказывают режиссеру А. греческий шофер, женщина в Скопье, хранитель киноархива в Сараево; но и его помощь пожилой гречанке на греческо-албанской границе, и т.д.: в коммуникациях этих людей присутствует теплота, подтверждаемая тактильным контактом. Поэтому, несмотря на трагичность сюжета, финал которого не совпадает с поэмой Гомера, так как режиссер в итоге теряет дорогих ему людей, именно в этом аспекте — человеческих коммуникаций, в том числе и невербальных, состоит жизнеутверждающий смысл фильма, усиливая трагический катарсис финальных кадров.

Жуковский в свое время писал, что чудеса земли Гомер видел во сне (Жуковский 2000: 283); режиссер А. говорит, что происходящее с ним он видит как бы во сне, но в отличие от онейротопы (Теперик 2007: 15),

где границы между сновидением и бодрствованием четкие, в онейрической реальности, смысловой доминанте фильма, эти границы размыты. Герой на вокзале в Бухаресте видит солдат в форме Второй мировой войны, но это может быть воспоминанием, как в эпизоде на болгарской границе, где показана встреча с прошлым времен Первой мировой войны. Его встречает мать, обращающаяся с ним как с ребенком, — это тоже может быть воспоминанием, тем более что дальше онейрический сюжет развивается на улицах Констанцы, куда они с матерью приезжают из Бухареста, а заканчивается в доме деда, самом радостном месте фильма. Большая греческая семья встречает Новый, 1945 год, все тепло приветствуют сына с матерью, омрачает радостную встречу лишь отсутствие Спино, отца мальчика, который, как ясно из чьих-то слов, еще в Маутхаузене. Но вскоре и Спино появляется, все радостно поют «Χρόνια πολλά», затем показана встреча Нового, 48-го, года (затем — 50-го), но и это может быть воспоминанием, интенсифицированным, ярким, но воспоминанием, грезой, мечтой о прекрасном времени общности семьи и детства, переживаемым как реальность. Однако еще до обнаружения границы между сном и бодрствованием, когда будет показано утро А. в гостинице, станет понятно, что все-таки это сон. Это ясно из невербальных коммуникаций, из жестов персонажей при аресте родственника мальчика<sup>1</sup>. В реальности (а ясно, что арест имел место в действительности), те, кто пришли арестовать, должны были хоть что-то да сказать. Однако в сновидении они молчат, а двое из пришедших, люди в штатском, пытаются танцевать, как и празднующая Новый год семья, но по их фальшивым движениям и отсутствию эмоций видно, что танец этот — не такой, как у остальных. Один из родственников тоже покорно движется в этом псевдотанце вместе с теми, кто его уводит, хотя только что с женой танцевал совершенно иначе. Тот факт, что в дом пришли безликие люди в штатском, не пытавшиеся ни с кем установить вербального контакта, увели одного из членов семьи, и никто не оказал сопротивления, объясняется просто — они пришли от имени Власти. «Игнорируйте их, продолжаем танцевать», — говорит Спино при следующем появлении других ее представителей, на этот раз — членов народного конфискационного комитета, которые, так же, ни слова

<sup>1</sup> Кино изначально было искусством, пользующимся языком жестов, но в звуковом кино с появлением словесного текста значение жестов уменьшилось (Эйхенбаум 2001: 23), сохранившись в большей степени лишь в одном типе текста — онейрическом.

не говоря, уносят из этого дома вещи, семейную собственность, пианино, из которого только что звучала музыка в аккомпанемент танцу и пению, кресло, стулья и, что интересно, — стоящую на пианино вазу с цветами. В реальности вазу вряд ли конфисковали *вместе с цветами*, но в сновидении, герой которого — мальчик, возникший потом на семейной фотографии, — это происходит именно так. За кадром служанке было сказано, откуда эти люди (иначе как бы она узнала, что это за комитет). Но в кадре они, как и те, первые, при аресте, придя в общительную греческую семью, не произносят ни слова, и это проводит незримую границу между мирами — миром теплых семейных человеческих отношений и государственной машиной подавления, из-за которой большая греческая семья, как и другие греки, армяне и евреи Констанцы, в итоге уедет из страны. В сознании мальчика машина подавления запечатлена как бессловесная, они могут, конечно, подделываться под людей, изображая их танцы. Но в чем-то они уже не люди.

Когда режиссер в конце пути попадает в разрушенное войной Сараево и встречается там с мальчиком такого же возраста, уже испытавшим тяготы войны, научившимся добывать еду и воду среди развалин, то остается надежда, что этот мальчик не погиб, в отличие от хранителя сараевского архива и его дочери. Ведь запустило эту машину войны распространившееся много лет назад презрение к человеческой жизни, так ярко представленное в коммуникативном аспекте сновидения о событиях в Констанце.

Тот факт, что в онейрическом пространстве сна сочетается вербальная и невербальная коммуникации, связан с художественной задачей автора фильма — показать как позитивный, так и негативный опыт детства героя. Но сам мотив сна, как и другие мотивы, прежде всего мотив путешествия, восходит к Гомеру. Тем самым картина Ангелопулоса тоже вариант рецепции античности, пусть и не совсем привычный для киноискусства, где, как правило, преобладают либо экранизации, либо вольные сюжеты на античную тему. В фильме Тео Ангелопулоса далекое гомеровское прошлое, актуализировавшись в мотивах и аллюзиях, обеспечило такой взгляд на настоящее, который приблизил нас к нему. Не случайно картина так и называется — «Взгляд Одиссея».

ЛИТЕРАТУРА

- Головина 2013 — *Головина О. Ю.* Онейрический хронотоп в романе А. Мейчена «Холм грез» // Вестник РУДН, серия «Литературоведение. Журналистика». 2013. № 2. С. 52–58
- Жуковский 2000 — *Жуковский В. А.* Гомерова Одиссея // Гомер. Одиссея / Перевод В. А. Жуковского. М.: Наука, 2000. (Литературные памятники.) С. 282–284.
- Метц 2010 — *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета, 2010.
- Самутина 2004 — *Самутина Н. В.* Тео Ангелопулос: прошлое, память, истоки // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 2–28.
- Теперик 2010 — *Теперик Т. Ф.* Античные войны в кинематографическом дискурсе: стилистика и поэтика // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М.: Материалы VIII Андреевских чтений. М.: Экон-информ, 2010. С. 29–33.
- Теперик 2007 — *Теперик Т. Ф.* О поэтике литературных сновидений // Русская словесность. 2007. № 3. С. 12–17.
- Чиглинцев 2009 — *Чиглинцев Е. Г.* Рецепция античности в культуре конца XIX начала XXI вв. Казань: КГУ, 2009.
- Эйхенбаум 2001 — *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино: перечитывая «Поэтику кино». СПб.: Министерство культуры Российской Федерации, 2001. С. 13–38.
- Ярхо 2001 — *Ярхо В. Н.* Человек в эпосе // Ярхо В. Н. Древнегреческая литература. Эпос. Ранняя лирика. М.: Лабиринт, 2001. С. 37–40.