

Наталия НЯГОЛОВА

**ГЕНДЕР И ПРОСТРАНСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО
(«ДОРОГИ В НИКУДА» БОГОМИЛА РАЙНОВА
И «БЕЛАЯ КОМНАТА» МЕТОДИ АНДОНОВА)**

**Gender and space in literature and cinema
(Bogomil Rainov's *Roads to Nowhere*
and Metodi Andonov's *A White Room*)**

Abstract

The paper discusses the structural link between gender and fictional space in Bogomil Rainov's short story *Roads to Nowhere* (1966) and its film adaptation, Metodi Andonov's *A White Room* (1968). The transformations of the original text are traced via several semantic oppositions (masculine vs. feminine, rational vs. emotional, and order vs. chaos) and the influence of two aesthetic paradigms, noir and the existentialist "new wave". These transformations are interpreted in the socio-cultural context of the Bulgarian "thaw" with its quest for the marginal, regional, and personal alternatives within the socialist system.

Keywords: *gender, topos, "thaw", poetics, existentialism*

Повесть «Дороги в никуда» (1966) выглядит несколько необычно в контексте творчества Богомила Райнова. Райнов дебютирует в 40-х годах двумя книгами стихов, которые своим модернистским урбанизмом вполне вписываются в поэтическую парадигму болгарской поэзии этого десятилетия. Однако в середине 40-х годов он делает резкий поворот в сторону идеологической стилистики в поэме «Сталин» (1944) и книге стихов «Стихотворения» (1949). С конца 40-х до 1989 года личность Райнова прочно связывается с утверждением соцреализма в болгарской литературе, хотя, навязывая другим авторам верность этому методу, сам писатель разрешал себе «отклонения» от соцреалистического канона, проявлявшиеся в основном в его так называемых «шпионских романах».

В повести «Дороги в никуда» писатель передает сюжетику эпохи «оттепели» с ее вниманием к психологическим проблемам личности, о чем пишут почти все исследователи данного произведения. Светлозар Игов определяет повесть как «трагическую» и «пессимистическую» [ИГОВ 2008], а Надежда Стоянова считает образ «дороги в никуда» – характерной метафорой болгарских 60-х [СТОЯНОВА 2013: 24]. Однако поэтика «оттепели» проявляется в повести Райнова скорее на уровне сюжета и идеологического подтекста. Борьба творческого человека и университетского преподавателя Петра Александрова с догматическими взглядами сталинизма в лице его коллеги Стоева представлена как межличностный поединок, а не как общая проблема социальной системы. И этот поединок, разрушающий жизнь Александрова, имеет пессимис-



тический финал, победа в нем будет за Стоевым. В основе повести лежит философская оппозиция «порядок-хаос» (напомним, что сам Райнов закончил Философский факультет Софийского университета), которая на уровне фабулы разворачивается как конфликт между рациональным и эмоциональным, а в профессиональной сфере героев выглядит как господство «психологии разума» и отрицание «психологии чувств». Повесть не разоблачает соцсистему в целом, она громит врага нового типа периода «оттепели», соответствующего «антибюрократическому оттепельному мифу», по определению В. Семерчука [СЕМЕРЧУК 2002: 129]. В повести Райнова Стоев представлен как частное проявление отдельных недостатков социальности.

Спустя два года режиссер Методи Андонов экранизирует повесть Райнова. Андонов – один из «прославленной четверки» 60-х, который в период болгарской «оттепели» ставит вместе с Вили Цанковым, Леоном Даниелем и Юлией Огняновой на бургаской сцене первые модернистские спектакли. Несмотря на художественную новизну повести, она остается в границах дозволенного в силу пропаганды диалектического материализма и неприятия иных философско-идеологических систем. Именно этот «монизм» в фильме Андонова сильно редуцирован, а сама картина богата экспериментами в области киноязыка. Фрагментарная фабула, субъективный модус я-повествования здесь сохраняются, но режиссер убирает почти всю историческую конкретику повести, почти все моменты, демонстрирующие разгром «нематериалистических учений» в биографии героя (бергсонизма, христианской этики), ставя в центр конфликта двух оппонентов критической статьи о фрейдизме. В редуцированном виде, всего несколькими кадрами, представлено антифашистское прошлое Александрова.

Заглавие фильма «Белая комната» (1968) подчеркивает особую роль художественного пространства картины. Интересно, что фильм получился настолько модернистским, что был запрещен цензурой, а несколько месяцев спустя его выход на экран становится возможным, благодаря личному вмешательству Тодора Живкова. Исследователь восточно-европейского кинематографа Антонин Лим отмечает, что фильм «Белая комната» остается на поверхности сложных проблем, которые намного радикальнее поставлены в польском кинематографе 70-х годов [ЛИМ 2005]. Однако спустя столетия после создания повести и фильма, произведение Богомила Райнова благополучно забыто, а фильм Методи Андонова вошел в болгарский кинематографический канон второй половины XX века.

В чем секрет столь разной судьбы двух произведений? Думается, ответ на этот вопрос связан с их принадлежностью к разным эстетическим парадигмам. Поэтика Райнова в большей части его творчества несет некий внешний «шик Запада», восходящий к массовой культуре 40-х и 50-х годов. С особенностями масскультуры писатель был хорошо знаком, и он не раз критически ее анализирует (напомним о двух книгах Райнова, посвященных данной проблеме: «Против искусства империализма», 1953 и «Черный роман», 1970). За три года до повести Райнов пишет детективный роман «Инспектор и ночь» (1963), который был сразу экранизирован Рангелом Вылчановым, а через год

после выхода повести «Дороги в никуда», издается первый из «шпионских романов» Райнова «Господин Никто». В обоих произведениях Райнов обращается к поэтике «романов-нуар» и в частности к их разновидности так называемого «крутого детектива». Несмотря на отсутствие детективного сюжета, в повести «Дороги в никуда» также присутствуют черты данной поэтики.

Напомним, что американский детектив «нуар» появляется в литературе 30-х годов как реакция на Великую депрессию, а в кино 40-х и 50-х он отражает антигуманность военных лет. К 30-м годам относится и появление в американской литературе «крутого детектива» – разновидности «нуара». Его главный герой – циничский пораженец, но у него обнаруживаются «высокие» аналоги в прозе Хэмингуэя и Дос Пассоса. В конце 60-х и начале 70-х годов возрождается интерес к «мрачной стилистике» нуара, к сардонизму и социальному критицизму, о чем пишет в 1972 году Пол Шредер [ШРЕДЕР 2011]. Поэтика «нуара» и в частности «крутого детектива» держится, по наблюдениям И. Кудряшова, на трех структурно-семантических «китах» – ностальгия, город и герой. Изображение города приобретает в нуаре признаки символического пространства «инерции, материальной силы, мешающей или очаровывающей (соблазном зла), способной довести до отчаяния и безвыходности» [КУДРЯШОВ 2015].

Доминантность и сложность «крутого» героя, который всегда одинок и раздвоен, который всегда остается «один на один с своим прошлым», который в некотором роде скептик и циник, особенно ярко проявляется в его отношениях с женщинами. Несмотря на его страстность и решительность, эти отношения отмечены некоторой отстраненностью. А все женские образы на его пути сводятся к модели «femme fatale». Образ роковой женщины в нуаре декоративна и имеет лишь одну функцию – символизировать тупик, с которым сталкивается герой [КУДРЯШОВ 2015]. Поэтика нуара в плане гендерной проблематики можно определить как поэтику «мачизма». Гендерная модель в повести Райнова сильно напоминает гендерную модель нуара. В ней психологизации подвергаются только образы мужчин, а женский образ всегда остается на уровне актанта, «говорящего» непреодолимого препятствия, олицетворения обстоятельств, и в этом чувствуется родство героинь Райнова с типологией «femme fatale». Действие повести развивается на фоне болгарской столицы, и София представлена несколькими довольно необычными для соцреалистического хронотопа пространствами – мрачными городскими квартирами, руинами разбомбленных городских домов, баров, ресторанов и безлюдных скверов, которые восходят к пространственной модели нуара. Даже в помещениях Софийского университета царит атмосфера полумрака, уныния и застоя.

Идейные столкновения, психологические и моральные кризисы в повести – удел мужчин. Женщина представлена как существо без психических терзаний, легко адаптирующееся к мужскому миру и являющееся громоздким, но неизбежным дополнением к сложной жизни мужчины. Три женщины в жизни Петра Александрова в повести вполне вписываются в данную схему изображения. Все они – роковые женщины в судьбе героя, встречу с которыми невозможно избежать и которые часто характеризуются с точки зрения внешней

привлекательности. Некоторое исключение представляет Саша, но это объясняется ее недостаточной женственностью в реплике Василя: «твоя плоская как доска» и в размышлениях Александрова о супруге как о добром друге и советчике, а не как о страстной любовнице. Самое главное «неженское» качество Саши – умение создавать порядок вокруг себя, даже после ее похорон, муж смотрит на аккуратно развешенные платья Саши и этот образ рождает в его душе тяжелое чувство потери.

Несимметрическая гендерная модель отражается и на уровне художественного пространства. В хронотопе Нового времени символом маскулинного статуса в искусстве становится пространство кабинета. Кабинет как художественный топос – открытие европейского Просвещения с его апофеозом рациональной мощи человека. Литературная знаковость кабинета усложняется на рубеже XIX и XX вв. Он изображается как убежище, «панцирь», выражающие одиночество, отчужденность, психологический герметизм сознания героя (Флобер, Мопассан), а в новой европейской драме кабинет становится семиотическим сигналом кризиса маскулинности (Ибсен) [НЯГОЛОВА 2013: 31–32].

В повести «Дороги в никуда» кабинетные топосы присутствуют неоднократно – это кабинет высокопоставленного лица, кабинет Гешева, жилище-кабинет Стоева и наконец кабинет самого Петра Александрова. Данные локусы представлены клишированным предметным составом: письменный стол, настольная лампа, стул, кресло. Чаще всего это полутемные и тихие помещения, в описании которых иногда появляются книги и портреты. Главная их особенность – строгость и порядок. Это пространство спартанцев, демагогов и тайных маниаков. Это пространства самодостаточного бытия мужчин, имеющих свои цели и установленный годами образ жизни. Идеологические позиции Стоева и Александрова проявляются на уровне художественной предметности. Их маркируют портрет Сталина в интерьере мансарды Стоева, от которого в конце повести остается лишь светлое пятно на стене, и «уродливый бюстик Ленина», который «от бронзирования приобрел неприятный цвет латунной ручки» и который Петр засунул в шкаф вместе с остальными ненужными вещами. Оба предмета демонстрируют противоположное отношение героев не только к коммунистической идее, но к идее вообще – догматическое и фетишистское у Стоева и творческое и нравственное у Александрова.

В фильме из развернутой кабинетной цепи повести выпадает кабинет начальника полиции 40-х годов Николая Гешева. Зато особые коннотации приобретает кабинет «высокопоставленного лица», появляющегося в начале и в конце фильма. Он метафорическим образом «поглощает» своего обитателя: и Александров во сне, и Васил наяву, после смерти героя, разговаривают с человеческой фигурой без лица, сидящей за огромным письменным столом в кабинете. Решение данных сцен напоминает о безнадежных сюжетах Гоголя, об абсурдистской фантастике, клеймящей бесчеловечную иерархию самых разных империй и эпох.

Из женщин только Рина связывается с определенным локусом. Но это чужая комната, предоставленная богатой родственницей, а ее функции совсем не

напоминают о художественной семантике мужского кабинета, а скорее соответствуют семиотике будуара из поэтики массовой сентиментальной литературы XVIII – XX вв. В работе, посвященной специфике художественного пространства в романах Кребийона-сына, Наталья Пахсарьян, отмечает, что «в романах данного типа будуары, ложи, укромные уголки и др. несут символическое значение, являясь не только условием, но и выражением телесной близости; они могут быть даже истолкованы как аллегория тела» [ПАХСАРЬЯН 2017: 79]. В этом смысле будуар как сугубо женское помещение становится пространственно-вещной проекцией именно телесной сущности женщины, а кабинет, как раз наоборот, акцентирует интеллектуально-духовную сторону жизни мужчин и таким образом превращается в материальный эквивалент их личности. Чердачная комнатка Рины – любовное гнездышко для недолгой любви героев. Она семантически связана с сентиментальной сюжетикой чувственной близости, своей укромностью и характеристикой «позалоченности» барочной мебели и рамы большого трюмо. Единственная функциональная характеристика комнаты Рины в повести – беспорядок. Просыпаясь после любовной ночи, Александров видит разбросанную повсюду одежду и белье Рины, валяющиеся на коврик дорогие туфельки. Такой беспорядок будет создавать в его собственном кабинете Мила во время своих приходов. И этот беспорядок имеет подчеркнута телесные черты – «чулки и белье на письменном столе, окурки со следами губной помады в чернильнице, плотский запах духов «Сирень» и женского тела» [РАЙНОВ 1967: 71]. Таким образом изображение кабинета и будуара противопоставляются в плане основной оппозиции повести «разум – чувственность», «логика – эмоциональность», «порядок – хаос».

В фильме Андонова облик Стоева изменен. Из «спокойного коротышки» в повести он преобразуется в элегантного стратега, тем более что Андонов приглашает на эту роль одного из самых «европейских» актеров тех времен Георгия Черкелова. Стоев в фильме не представлен как обитатель аскетической мансарды, а располагается в солидном университетском кабинете, и это говорит о всемогущем и институционализированном статусе героя. Именно на фоне массивной мебели и мягких кресел, среди фикусов, толстых ковров и звенящих телефонов в кабинете Стоева появляется уродливый бюстик Ленина, и он еретическим образом связывается со светлым пятном на стене, которое напоминает о спрятанном портрете Сталина.

В фильме из жизни главного героя исчезает не только роман-утешение с Милой, но и пространство кабинета, присутствующего всего в нескольких кадрах супружеского бытия персонажей. Зато его место занимает белая больничная палата как символическое пространство хаоса и человеческой ничтожности.

Ряд исследователей поэтики «нуара» отмечают ее связь с европейским экзистенциализмом, воспринимая течение экзистенциалистов как своеобразную «квинтэссенцию неонуара» [ПУШКИН 2016: 29]. Андонов активно пользуется в своем фильме этой связью, превращая эпатажную атмосферу и пессимистическую интонацию повести Райнова в флюидный метафорический кинонарратив о драме невозможности выживания и невмешательства абсурдного героя

экзистенциалистского типа. Личная свобода для Александрова в фильме является единственной основой его моральных ценностей в духе философии Сартра и Камю. Борьба героя представлена как цепь внутренних дилемм, которые не получают разрешения, а превращаются в лавину, уничтожающую его душевное равновесие. И эти дилеммы, в отличие от повести, обусловлены не внешними обстоятельствами, а личностным выбором. При таком повороте визуальный ряд фильма меняет свои акценты. Дисгармоничность в картине становится принципом, отраженным не только на уровне топографии и организации вещного мира, а интерпретируется как изначальная вселенская стихия, управляющая даже погодой (нескончаемая зима за окном больничной палаты). Это уже не сюжетика и стилистика болгарских 60-х с их поисками маргинальных, региональных, личностных альтернатив в рамках соцсистемы, это «оцепенение и растерянность перед абсолютной пустотой бытия» [ПОГРЕБНЯК 2013: 131] из фильмов французской «новой волны». Соппротивление Александрова законам окружающей реальности, «аблятивусу абсолютусу» текущей жизни, ставит его в один ряд с героями Годара, лишенными жесткой политической позиции, представленными средствами «черно-белого кинематографического аскетизма», потерявшими надежду обрести смысл в пределах социума и границах собственного мира.

Библиография

- ИГОВ, С. [IGOV, S.] 2008: Два стари нови романа [Two old new novels]. Liternet, 03.04.2008 // <https://liternet.bg/publish/sigov/dva.htm> (Дата обращения 24.03.2021).
- КУДРЯШОВ, И. [KUDRÁŠOV, I.] 2015: Философия нуара: Ностальгия, город, герой, Сигма [Noir Philosophy: Nostalgia, City, Hero, Sigma]. 31.05.2015. // www.syg.ma/@ivan-kudriashov/filosofii-nuara-nostalghii-ghorod-ghieroi (Дата обращения 23.03.2021).
- ЛИМ, А. [LIM, A.] 2005: Важнейшее искусство. Восточноевропейское кино после 1945 года, Киноведческие записки, 71 [The most important art. Eastern European cinema after 1945, Film Studies Notes, 71] // www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/336/ (Дата обращения 23.03.2021).
- НЯГОЛОВА, Н. [NĀGOLOVA, N.] 2013: Семиотика кабинета в русском романе второй половины XIX века [Semiotics of the Cabinet in the Russian Novel of the Second Half of the 19th Century], Folia Litteraria Rossica, Lodz, 31–43.
- ПАХСАРЬЯН, Н.Т. [PAHSAR'ĀN, N.T.] 2017: Специфика художественного пространства в романах Кребийона-сына [The specificity of artistic space in the novels of Crebillon the son], Studia Litterarum, 1: 2017, т.2, 76–89. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-76-89.
- ПОГРЕБНЯК, Г.П. [POGREBNĀK, G.P.] 2013: Французский кинематограф «новой волны», Вестник Полоцкого государственного университета, Серия Е, Педагогические науки. Культурология [French cinema "new wave", Bulletin of Polock State University, Series E, Pedagogical sciences. Culturology], № 15, 129–133.
- ПУШКИН, С.А. [PUŠKIN, S.A.] 2016: Экзистенциализм как квинтэссенция неонуара, Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Философские науки [Existentialism as the quintessence of neo noir, Bulletin of the Vătka State Humanitarian University. Philosophical Sciences], 1: 29–35.



- РАЙНОВ, Б. [RAJNOV, B.] 1967: Дороги в никуда, София: Издательство литературы на иностранных языках [Roads to Nowhere, Sofia: Publishing House of Literature in Foreign Languages].
- СЕМЕРЧУК, В. [SEMERČUK, V.] 2002: «Смена веж» на исходе «оттепели», Кинематограф оттепели: К 100-летию мирового кино. Т. 2. Москва: Материк [“Change of Landmarks” at the End of the “Thaw”, Cinematography of the Thaw: Commemorating the 100th Anniversary of World Cinema. Vol. 2. Moscow: Continent], 120–159.
- СТОЯНОВА, Н. [STOANOVA, N.] 2013: Образи и употреби на времето в българската литература (Върху поезия и белетристика от 20-те и 30-те години на XX век), Автореферат на дисертация за присъждане на научн. и образов. степен «доктор», София: СУ «Св. Климент Охридски» [Images and Uses of Time in Bulgarian Literature (On Poetry and Fiction from the 1920s and 1930s), Abstract of a dissertation for the award of a scientific and images. degree "Doctor", Sofia: Sofia University "St. Kliment Ohridski"].
- ШРЕДЕР, П. [ŠREDER, P.] 2011: Заметки о фильме нуар, Сеанс [Film Noir Notes, Seance], 15. 02. 2011 // www.seance.ru/articles/noir-notes/ (Дата обращения 23.03.2021).

Наталья НЯГОЛОВА
Кафедра русистики
Великотырновский университет
Велико-Тырново, Болгария
Кафедра славянской филологии
МГУ им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
nniagolova@abv.bg
ORCID ID: 0000-0001-5535-7224

