

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Историческая антропология братьев Тавиани |

ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

Россия, Санкт-Петербург.
 Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
 Старший научный сотрудник, доктор искусствоведения.

Russia, St. Petersburg.
 St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. PhD,
 senior researcher.

racoonacon@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ БРАТЬЕВ ТАВИАНИ АЛЛОНЗАНФАН (ALLONSANFAN). — РЕЖИССЕРЫ ПАОЛО И ВИТТОРИО ТАВИАНИ. 1974.

В своих ранних фильмах режиссеры Паоло и Витторио Тавиани исследуют механизмы исторического процесса, результатом которых оказывается конфронтация коллективной идентичности (племени) и выделившегося из него индивидуума. Эта концепция лежит в основе самого выдающегося, по мнению автора, фильма братьев Тавиани — «Аллонзанфан».

Ключевые слова: Паоло и Витторио Тавиани, «Аллонзанфан», освободительный проект, историческая концепция, кино Италии

Historical Anthropology — Paolo and Vittorio Taviani

In their early films, the Italian filmmakers Paolo and Vittorio Taviani explored the mechanisms of historical process and particularly the confrontation between the tribe as a collective identity and the individual who stood apart from it. This conception underlies “Allonsanfan” — the most outstanding film by the Taviani brothers.

Key words: Paolo and Vittorio Taviani, Allonsanfan, liberation movement, historical conception, cinema of Italy

Как и многие выдающиеся произведения, «Аллонзанфан» является итогом определенной эволюции, состоящей из ряда более или менее удачных проб. Именно так в ретроспективе выглядят предыдущие работы братьев Тавиани — «Под знаком Скорпиона» и «У святого Михаила был петух». Отдельные мотивы и образы, найденные там — вроде сицилийского танца или путешествия под парусом — свою подлинную силу обретают в «Аллонзанфане». Кроме того, здесь объединены, пусть в неравных пропорциях, основные темы ранних фильмов братьев Тавиани. Вместе они образуют связную антропологическую и историческую концепцию. Коротко опишу ее.

Эта концепция различает две неравные силы, взаимодействие которых обычно именуется историей человечества. С одной стороны, существует народ или племя — словом, некая коллективная идентичность, приводимая в действие инстинктами голода, размножения, выживания и ведущая по сути чисто природное существование. Племя образует первичный субстрат истории. Механизм исторического процесса запускается естественными причинами, как правило катастрофиче-

ского порядка — стихийным бедствием или эпидемией. Из-за них какая-то часть племени вырывается из привычной среды обитания и действует вопреки заведенному обычаю. Часто эти действия выглядят как чудовищные злодеяния и квалифицируются как преступления в тех случаях, когда их совершает один человек. Так, один из персонажей «Аллонзанфана», сицилийский крестьянин Ванни-Чума (Бенджамин Лев), убивает солдат и односельчан, которые во время эпидемии холеры отказались помочь его умирающей жене. Но в случае, если преступление совершается коллективно, оно уже не может считаться таковым: народ в целом невинен, поскольку он в конечном счете представляет естественный ход вещей. «История» для него — вынужденное состояние. Вовлеченный в нее, он стремится восстановить первоначальное равновесие с природой. В фильме «Под знаком Скорпиона» островная община в Южной Италии (постоянное место действия фильмов братьев Тавиани — своего рода заповедник каменного века), пострадавшая от землетрясения, совершает исход, вступает в контакт с другой общиной, истребляет ее мужскую часть и присваивает женскую — и



ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Историческая антропология братьев Тавиани |

все ради того, чтобы на новом месте создать новую общину, как две капли воды похожую на прежнюю. Ясно, что никакие внутренние, имманентные причины не в состоянии вывести «естественного человека» за пределы привычного круговорота жизни и смерти.

Однако, как уже было сказано, существуют внешние силы — и они запускают процесс индивидуации, выделения отдельной особи из массы ей подобных. Как показывает история Ванни-Чумы, первоначально этот процесс неразрывно связан с преступлением против закона и обычая; индивидуум — это исторгнутый племенем изгой. Это исторжение может принять форму узаконенной самим же обычаем изоляции, как в фильме «Отец-хозяин», где именно долгое пребывание героя вне социума, десоциализация, оказывается предпосылкой его последующего освобождения. Его дальнейшее формирование протекает в мире культуры, знания и языка.

Освободившись сам, индивидуум стремится вывести народ из его векового рабства и подчинения природе или власти. Он кооперируется с себе подобными, создает партии, организует заговоры и революции. Иногда его проекты воодушевляют массу, вступают в резонанс с ее собственным состоянием — тем самым, когда «низы не могут жить по-старому».

Но в «Святом Михаиле» и в «Аллонзанфане» братьев Тавиани интересуют другие случаи — гораздо более показательные случаи неудач, а точнее принципиальной безнадежности и обреченности освободительных проектов. Поэтому режиссеры обращаются к периодам спада революционного движения и торжества реакции. Периодам, когда индивидуум сталкивается с глухим безразличием массы, когда он испытывает на себе мощь репрессивной машины и стократ превосходящую ее мощь собственных сомнений и разочарования. Такие случаи обнажают глубокий трагизм истории, где провал освободительного движения предопределен самой человеческой природой. Впрочем, братья Тавиани не делают конечных выводов — они лишь представляют нам конкретные данные, часто разноречивые.

Об этом — фильм «У святого Михаила был петух». Революционер, приговоренный к пожизненному заключению, стойче выносит испытания, которые, казалось бы, должны были разрушить его личность. В одиночной камере, где он проводит долгие годы, его поддерживает сознание грядущей победы и славы. Он думает, что на воле его чтят как героя. Более того, только в тюрьме, а вернее в мечтах героя, его деятельность приобретает черты величия, которого в действительности она была лишена. Но несколько часов, проведенных под открытым небом в компании единомышленников, открывают ему глаза на безнадежную истину: сменилось поколение борцов за свободу и вчерашнего героя забыли. Его жизнь, посвященная правому делу, загублена напрасну. Краткий миг свободы делает то, чего не смогли сделать годы неволи — революционер кончает жизнь самоубийством.

Эта концептуальная конструкция положена в основу главного фильма братьев Тавиани. Но сила «Аллонзанфана» — не в том, что он воплощает эту концепцию более полно или последовательно. В известном смысле предыдущие фильмы гораздо больше располагают к обобщениям в силу своей принципиальной «теоретичности». Напротив, в «Аллонзанфане» братья Тавиани избавляются от налета абстракции, присущего

их ранним работам, и вдыхают жизнь в теоретические построения. Их внимание сосредоточено на конкретной, индивидуальной биографии человека, который волей судьбы заброшен в большую Историю и безуспешно пытается найти из нее выход. Впрочем, «Аллонзанфан» ставит под вопрос само понятие Истории. Это произведение «номиналистическое» в том смысле, какой придавался этому термину средневековыми схоластами, понимавшими под номинализмом отрицание реального бытия общих идей. Кажется, что и братья Тавиани не верят в них. «Большая История» представляет собой конструкт, в котором использовано ограниченное количество элементов, в то время как прочие отброшены за ненадобностью. История — это процесс утилизации человеческих жизней, «малых историй», одни из которых идут в дело, тогда как другие списываются в утиль. Но в действительности разница между теми и другими иллюзорна.

Герой фильма Фульвио Умбриани (Марчелло Мастоияни) — революционер, которому не понадобилось проводить полжизни в одиночке, чтобы осознать тщетность своих идеалов. Всеми силами он пытается дезертировать в частную жизнь, где его любят и где он любит сам. Романтика революционной борьбы стала для него тяжелой рутинной, тогда как простые радости семейной жизни представляются землей обетованной, куда он возвращается, как блудный сын, после долгих лет скитаний по чужбине. Однако прошлое не отпускает Фульвио — оно является ему в образе его соратников по борьбе, снова и снова призывая вернуться в строй и положить жизнь на алтарь свободы, равенства и братства. Пытаясь избавиться от них, блудный сын становится Каином, Иудой — но и тогда не в силах убежать от судьбы.

Мифологические, библейские и фольклорные мотивы тонко вплетены в биографию Фульвио. После двух с половиной десятилетий, в течение которых язык кино усложнялся и обогащался психологическими обертонами, братья Тавиани создают очень простую, прямую и условную манеру повествования — притом, что сюжет фильма ни «простым», ни «условным» не назовешь. Трагический конфликт определяет не только содержание «Аллонзанфана», но и его форму. Представьте себе психологическую драму, изложенную языком античной трагедии — с монологами главного героя, перемежаемыми выступлениями хора. Смысловые переходы от одного эпизода к другому практически отсутствуют; нет ни вступлений, ни эпилога, ни «случайных» вкраплений, призванных притормозить повествование или слегка отклонить его в ту или иную сторону, как это свойственно произведениям реалистического искусства. Фильм состоит из одних только ключевых и ударных сцен, которые следуют одна за другой с неумолимостью, заставляющей вспомнить неумолимую поступь античного рока.

Визуальный стиль фильма отличается той же прямолинейностью, что и его нарративная структура. Это стиль агитплаката. Недаром в фильме так много красного цвета и фронтальных мизансцен, словно распластанных на экране. Он словно несет в себе идею неких надличностных сил, безжалостных по отношению к «маленькому человеку» и его попыткам от них ускользнуть. Однако трагическая ирония фильма состоит в том, что «агенты» истории выглядят даже более растерянными, чем главный герой. Их верность своему предназначению — не



ФОМЕНКО Андрей Николаевич / Andrey FOMENKO

| Историческая антропология братьев Тавиани |

более чем свидетельство безволия. Фульвио, по крайней мере, соразмеряет свои действия с реальностью, его глаза широко открыты, тогда как они способны лишь слепо идти навстречу собственной гибели, отгоняя прочь все сомнения. Они живут иллюзиями и готовы принимать желаемое за действительное. Но, как я уже заметил, фильм братьев Тавиани — не публицистическая статья, и «случай», ими рассмотренный, допускает разные толкования. Возможно, индивидуальные малые истории персонажей с большого расстояния складываются в законченный рисунок. Следуя извилистыми тропами веры, себялюбия, любви или ревности, персонажи фильма лишь подчиняются требованиям рока, слепого к их страстям и страданиям. С этой точки зрения их жизни обретают смысл, однако дано ли кому-то воочию его лицезреть?

Этот вопрос встает в финале фильма. Сицилийские крестьяне, освобождать которых отправилась горстка якобинцев, встречают прибывших не криками радости, а заступами и серпами. Бригада солдат добивает уцелевших. Один из немногих, кому удалось отсрочить гибель — молодой фанатик по имени Аллонзанфан (Станко Мольнар), сын совершившего самоубийство вождя революционеров. В развитии сюжета его роль ничтожна, и все же фильм назван его именем, а не именем главного героя. Из-за ранения в голову у Аллонзанфана помутилось сознание, и в бреду ему является такая картина: повстанцы вместе с крестьянами пляшут сицилийский танец — танец братства и единения. И невозможно сказать, что это: последний спасительный самообман или пророческое видение.

