

# РЕПРЕССИВНЫЙ КОНСТРУКТ ГАРМОНИЧНОСТИ

Елена Толстик

Идите покушайте синих груш...

*Олеся Ю.<sup>1</sup>*

Визуальный код античности активно используется тоталитаризмом в разного рода презентациях — архитектуре официальных сооружений, скульптурных портретах вождей, оформлении окружающей среды (многочисленные парковые статуи, колоннады с портиками, ротонды и т. п.). Один из критиков того времени объяснял такое почитание следующим: “Общезвестно, что высочайшего расцвета искусство достигло в Древней Греции. Искусство выполняло там настолько важную роль, оно настолько слилось с жизнью народа, что слова мудрец и художник были синонимами. При феодализме и капиталистическом строе искусство вылилось в нечто второстепенное, оно оторвалось от народных корней, перестало учить и воспитывать массы”. “Важнейшее из искусств” также испытывало на себе античное влияние. В кинематографической истории Германии и Советского Союза есть одно примечательное совпадение. В 1936 г., когда на экранах фашистской Германии выходит “Олимпия” Лени Рифеншталь, в Советском Союзе Абрам Роом заканчивает съемки “Строгого юноши”. “Олимпия” — это поэтизированная хроника проходивших в Берлине XI Олимпийских игр, фильм Роома — светлая сказка о коммунистическом будущем. И в первом и во втором фильмах античность служит визуальной доминантой. Это выражается не только в присутствии на экране знаменитых скульптур (обращает на себя внимание появление в столь разных по жанру и сюжету кинокартинах почти идентичного эпизода — “оживающей” в стремительном движении статуи Дискобола<sup>3</sup>), но и в обилии обнаженной натуры, архитектурном окружении, композиции кадра, светотеневой моделировке предметов. Такое совпадение не только наглядно демонстрирует родство тоталитарного искусства разных стран<sup>4</sup>, но и намечает тему непростых “взаимоотношений” античности и тоталитаризма. Идеология надстраивает над античными образами необходимый ей смысл, например, создавая миф об искусстве, “воспитывающем массы”. Однако если в фильме Рифеншталь повод к этому дает сама тема Олимпийских игр, то многочисленные указания на античность в фильме Роома о коммунистическом будущем объяснить не столь просто. Мо-

жет быть, в самом античном искусстве содержится некий репрессивный момент, который делает его столь привлекательным для тоталитаризма?

В широком смысле тоталитаризм определяют как политическую систему, при которой индивидуальные свободы граждан подчиняются общим целям. Х. Арендт описывает его как никогда до этого не существовавший политический режим, который опирается на систему ценностей, никак не соотносимую с уже имевшими место категориями права, морали или просто здравого смысла. “Тоталитарное правосознание, с его презрением к обычной законности и претензией на установление абсолютного царства справедливости на земле, хочет прямо исполнять закон Истории или Природы, не переводя его в нормы добра и зла для индивидуального поведения”. Индивидуальность конкретного человека растворяется в том безликом человечестве, ради которого замышляется тоталитарный проект как неукоснительное движение к поставленной цели. Террор – лучший способ ускорения такого движения. В результате чего тоталитарное общество делится на “палачей” и “жертвы”. Люди становятся теми или другими не в силу внутренне присущих им качеств, а подчиняясь неумолимой “идеологике” тоталитаризма. Известно, что на обвинительных процессах врагов народа невинные люди делали признательные заявления, убежденные в том, что ошибка правосудия в их частном случае не должна помешать действию отлаженного карающего механизма партии. Обыденным сознанием тоталитарное насилие переживалось как анонимное и вписывалось в формулу следования порядку. Еще и сегодня от представителей старшего поколения можно услышать всеоправдывающее: “Зато порядок был”<sup>6</sup>.

Сфера художественного, как все другие сферы жизни, подлежала упорядочиванию. Не случайно к 1934 г. происходит оформление канонов “соцреализма” в СССР и “принципов фюрера” в Германии. Таким образом, тоталитаризм определял рамки художественной деятельности, налагая запрет на любые отклонения от официально заданных стилей, форм и тенденций. Сложившееся представление об античном искусстве как “чистой и безболезненной красоте, величаво и благородно сияющей в своей простоте”<sup>7</sup>, легко вписывалось в обозначенные границы и призвано было служить чем-то вроде наглядного пособия для современных художников.

Поппер в работе “Открытое общество и его враги” обнаруживает сходство между современными ему тоталитаризмами и политической программой Платона. “Я считаю, – пишет он, – что в нравственном отношении политическая программа Платона не выходит за рамки тоталитаризма и в своей основе тождественна ему”<sup>8</sup>. Тот метод, которым следует Платон в своих политических проектах, Поппер называет “утопической инженерией”. Этот метод определяют предзаданность конечной цели, радикализм и эстетизм. Построение коммунизма как воплощение “прекрасной” идеи-проекта и впрямь недвусмысленно отсылает к фигуре политика-художника, воспетой Платоном. И в самом деле, возможны ли упомянутые тоталитаризмы

без фигур Сталина и Гитлера, центрирующих собой тотальность проекта, представляющих тот ключевой рычаг, запуском которого приводится в действие анонимная машина власти?

Всю западноевропейскую историю так или иначе можно представить как последовательность сменяющих друг друга “возрождений” античности. Если следовать логике Поппера, то во множестве воплощенных художественных проектов Ренессанса XIV–XVI вв. мерцает череда маленьких “тоталитаризмов”. Анонимная античность, античность, не знающая понятия “авторства”, где настоящим и единственным Автором выступал Канон, перерождается здесь в последовательность имен “титанов Возрождения”, каждый из которых “изобретает” свой собственный канон. Законченные в своем совершенстве художественные миры Леонардо, Рафаэля или Микеланджело не предполагают ничего запредельного им, выстраивают свойственный только им порядок, тотальность. Но ведь не только ренессансный художник чувствовал себя властителем собственного мира, властитель этой эпохи осознает себя как художник. Возрождение изобилует художественными проектами разного рода – идеальные города, идеальные княжества-государства, где фигура герцога или князя – залог совершенства, его “золотая пропорция”, основа его гармоничности.

Из последующих возвращений к античности мне кажется важным упомянуть ампи́р XIX в., стиль Наполеоновской эпохи. Античность служит здесь лишь поводом, пристежкой к истории. Это пример, может быть, самого жесткого ее выхолащивания. Платья-шенизы, прически *a la grecque*, элементы декора интерьера репрезентируют ампи́р полнее всего. Именно этот стиль был унаследован позднейшими тоталитаризмами<sup>9</sup>. По мере того как об античности становится известно больше<sup>10</sup>, ее образ перестает вписываться в бесстрастную формулу “чистой и безболезненной красоты, величаво и благородно сияющей в своей простоте”. Так, романтизм и последующие стили все более интересуются античной архаикой, нежели классикой. Этот путь от Ренессанса к ампи́ру и последующим тоталитаризмам примечателен еще и изменением способа сосуществования низовой и официальной культур. Если пространство гротеска легитимно соседствует с пространством официальной культуры Ренессанса XIV–XVI вв., то более недавние тоталитаризмы, напротив, всячески избегали этого неупорядоченного элемента или упорядочивали его до неузнаваемости. Таким образом, можно предложить взглянуть на тоталитаризм как на выражение гипертрофированного стремления к особым образом понятым совершенству, гармонии, где гармония видится воплощением абсолютного порядка. И где представляется исключительно важным следование заданному направлению: “У нас одна цель – коммунизм”. Императив однозначности и приведения к заданной цели преследует произведения искусства этой эпохи, всякая полисемантичность и конфликтность не желательны и по возможности репрессивуются. Не случайно при этом, что в советском кинематографе “бытовая тема” была обделена вни-

манием — частная, интимная сторона жизни конкретного человека весьма неохотно поддается унифицирующему упорядочиванию. Так как коллективизации подлежала не только частная собственность, но и частная жизнь, сфера индивидуального быта оказывалась втиснутой между коммуна и коммуналкой, подчиняясь либо уставу, либо вездесущему взгляду соседа. Если же на экране и появлялись картинки быта советского человека, то их старались выдержать в идейном духе, — в кругу семьи, за обеденным столом герои обменивались впечатлениями о последних постановлениях партии, благодарили правительство за заботу об их будущем и т. д., и т. п.

Абрам Роом оказался одним из немногих советских кинорежиссеров, иначе заговоривших о “сером быте обыкновенных людей”. Ко времени создания “Строгого Юноши” Роом известен как создатель нашумевшей картины “Третья Мещанская, или Жизнь втроем”. Фильм был снят по сценарию В. Шкловского в 1927 г. и вызвал шквал негативных отзывов. Режиссера обвиняли в отсутствии вкуса, мещанстве, пропаганде секса и т. п. В ответ на это Роом говорил о трудностях передачи на экране повседневной жизни без “пышных героев” и о невозможности “подойти к картине с большей строгостью”<sup>11</sup>. Диалог между критиками и режиссером происходит как бы в разных плоскостях. Если первые критикуют Роома за неправильное идейное содержание фильма или даже отсутствие такового, то сам автор говорит лишь о несовершенствах формальной стороны дела. Математическая точность построения каждого кадра — непременное условие режиссерской работы для Роома. Именно поэтому на дверях киностудии он предлагал написать платоновское “Не геометр да не войдет”. Строгость режиссерской манеры и интерес к неисторическому материалу представляются мне основными в творчестве Абрама Роома.

“Строгий юноша” — первый воплощенный на экране сценарий Юрия Олеши. Он был написан специально для Роома. В его основе значительно переработанный роман “Зависть”. Если пьеса Олеши была принята с восторгом, то фильм Роома постигла худшая участь — он был запрещен. Роом определял фильм как “проблемный, философский”. “Строгий юноша” — это фантазия на тему недалекого, как виделось авторам, будущего. Сон о коммунизме, почти как у Чернышевского. Рай по-коммунистически настал, и люди заняты лишь тем, что решают нравственные проблемы и немногие из оставшихся особо трудных задач, как-то борьба со смертью. Над последней трудится один из главных героев фильма, знаменитый хирург, профессор — Юлиан Степанов (Ю. Юрьев). Он немало преуспел в этом деле, за что и обласкан властью. Профессор со своей женой Машей (О. Жизнева) живет в большом и красивом доме, в его распоряжении персональный автомобиль. Степанов бывает за границей, участвуя в научных конференциях и симпозиумах. Еще один обитатель дома Степановых — Федор Цитронов (М. Штраух) — единственный бесспорно отрицательный герой фильма. Роом умело моделирует непривлекательность персонажа. Развалившийся в кресле с дымя-

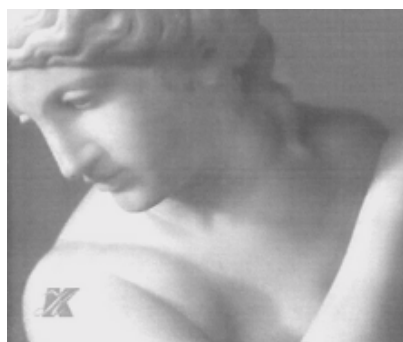


щейся сигарой в руке, начищенными до блеска туфлями и упавшей газетой с изображением полуголой женщины, рекламирующей белье, Цитронов – воплощенный “пережиток” темного прошлого. Метафора “Цитронов – служилый пес”, которая вводится рядом чередующихся планов Цитронова и собаки, обозначает характер отношений между ним и Степановым. Профессор для Цитронова – хозяин, место которого ему хотелось бы занять. В заметках помощника режиссера Исаяя Леликова начальный эпизод фильма так и озаглавлен: “Цитронов, хозяин дачи и сада”. Однако и сам Степанов нуждается в Цитронове: с его согласия тот живет в доме, он позволяет Цитронову влиять на себя, прибегает к его помощи.

Основная интрига фильма выстраивается вокруг любовного треугольника “Профессор – Маша – Гриша Фокин” (Д. Дорлиак). Гриша – это тот самый “строгий юноша”, который дает название и пьесе, и фильму. Комсомолец и спортсмен, Гриша размышляет над комплексом душевных качеств настоящего комсомольца. Ясность цели, настойчивость, твердость характера, гуманность (не только любить, но и ненавидеть), скромность, искренность (говорить правду), великодушие, щедрость (чтобы изжить чувство собственности), сентиментальность, жестокое отношение к эгоизму, целомудрие – таков “кодекс чести” человека будущего, придуманный Гришей.

Юрий Олеша следующим образом рисует внешность Фокина: “...есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развивались техника, авиация, спорт... Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь – вот тип современной мужской красоты. Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок ГТО”. В этот

предельно схематизированный образ человека с плаката вписывается внешность еще одного героя фильма – Дискобола. Имя этого героя, чуть было не ставшее названием фильма, тоже весьма примечательно. Не странно ли, что среди всех участников истории он один таким образом обезличен? Это наводит на мысль об особой функции этого персонажа в фильме. На мой взгляд, он призван воплощать собой Нового человека светлого будущего. Сам Гриша пока не достиг необходимого совершенства: он влюблен в чужую жену и не решается признаться в этом, т. е. не говорит правду, что не допустимо с точки зрения сформулированного им комплекса душевных качеств. Дискобол берет на себя функцию посредника и делает признание в любви за Гришу. Таким образом, два персонажа, Цитронов и Дискобол отмечают собой полярности оси “Отрицательный – положительный герой”. Этим самым задается возможность оценки моральных качеств



важных персонажей фильма. Сравнение двух главных героев налицо – очевидно – Степанов ближе к Грише, Гриша – Дискоболу. В реал-универсум фильма распадается мир. Состоявшийся мир пропереисполнен знаками достатка и бедности, где Цитронов один “знаков”. Мир Гриши Фокина чист, прекрасен и прост. Он весь бел и в нем четко прочерчены

дороги. Маша – медиатор этих двух миров. С одной стороны, будучи женой профессора, она принадлежит его миру. С другой, Роом ясно дает понять, что присутствие Маши органичнее на фоне природы или на стадионе, чем в роскошных интерьерах профессорской дачи. Во сне Гриши Фокина, где действие происходит на званом вечере у знаменитого хирурга, Маша и Степанов ведут странный диалог, в течение которого профессор несколько раз произносит: “Ты мешаешь нам, Маша!” Так артикулируется поначалу едва уловимая “неуместность” Маши внутри отведенного ей пространства. Противостояние двух миров, вносящее дисбаланс в коммунистический рай, переосмысливается героями фильма как проблема неравенства при коммунизме. Этот “основной

философский вопрос” фильма, казалось бы, не находит однозначного ответа. Гриша говорит, что власть лучших людей остается. “Лучшие — те, кто творят мысль, науку, технику, музыку, те, кто борются со смертью”. И профессор Степанов — лучший. Но, во-первых, близость Цитронову значительно омрачает образ Степанова. А во-вторых, античность, которая обретает в фильме право голоса, выступает явно не на стороне его мира.

“Строгий юноша” наполнен “гречизмами”<sup>2</sup>. Это не только прямые указания на античность, как-то: квадриги на стадионе, имя близкого друга Гриши, архитектура стадиона и статуи (ил. 8). Кроме всего выше названного, это еще и особая композиция кадра, часто представляющая собой аналог размещения фигур во фронтоне (ил. 2). Это и статичность камеры, предоставляющей героям самим двигаться в кадре и не подменяющая их движение. Интересно отметить, что при этом самыми точными репрезентантами

правильного мира выступают стадион и операционная, — пространства, к жизни никоим образом не приспособленные.

Граница, межа, “чужая ограда” — то, что отделяет один мир от другого. Железная ограда дачи Степановых — далеко не случайный элемент фильмического антуража. Роом долго искал ее, затем ограду откуда-то привозили и на месте монтировали. Режиссеру виделся кадр — ограда в стиле модерн на всю ширину плана, за которой стоит Гриша Фокин. Причудливые переплетения железных прутьев падают на фигуру героя огромной тенью, тем самым буквально воплощая на экране метафору “бросить тень” (ил. 1). Стиль ограды и часто произносимый эпитет “чужая” подчеркивают ее принадлежность “другому”, не совсем правильному миру.

Если “античность” первого мира очевидна, то определить код визуальной презентации второго достаточно сложно. Античность не исчезает совсем, но странным образом преломляется, видоизменяется. Она может быть прочитана, например, как римская античность, этакий “Рим периода упадка”: изобилие, римские копии греческих оригиналов, римские арки с колоннами, имя профессора Юлий наводит на мысль о династии Юлиев. Это может быть также “романтизм” как один из тех стилей, когда “искусство перестало учить и воспитывать массы”. Фрак служит пропуском в “чужой” мир. Чтобы добыть фрак для Гриши, дяде Дискоболу приходится “совершить преступление”.

Хотя основную интригу фильма составляет любовный треугольник, немногое в “Строгом юноше” выдает традиционную love story.

“Тесная прогулка” Маши и Фокина<sup>13</sup> самый “эротический”, по определению авторов, эпизод фильма, сверхзадачу актера в котором Роом иронично определял так: “Заигрывает. Тонко лапается”. Вся сцена подана с точки зрения Степанова и Цитронова. Мы не слышим, о чем разговаривают участники прогулки, но слышим комментарии наблюдающих. Сомнения Степанова, “подогреваемые” нашептыванием Цитронова, передаются зрителю. “Строгость” творческой манеры режиссера сказывается в постановке и этой сцены. Роом отказывается от всех живописных вариантов, предложенных ассистентом<sup>14</sup>, и решает ее весьма лаконично – два безмолвных силуэта, прогуливающих по четко прочерченной аллее парка (ил. 3). Эротика на экране – это, чаще всего, картинка обнаженного (чаще женского) тела. Но почему-то самым эротическим эпизодом фильма оказывается прогулка по парку. В фильме есть сцена, в которой обнаженная Маша после утреннего купания выходит из озера. На экране мелькают несколько общих планов героини, но камера даже не приближается к ней. Создается впечатление, что авторы сознательно избегают “эротизации” возникающей на экране обнаженной натуры. Описанный момент хорошо иллюстрирует общее для советского искусства этого периода игнорирование столь важной для античности чувственной составляющей в репрезентациях тела, переосмысливая его лишь как эстетический объект<sup>15</sup>. Тогда как сфера интимного, частного исключается из фильмического пространства, эротизм кроется в невысказанном, непоказанном и обнаруживает себя лишь через вуайеристический характер сцен. Всякий “интимный момент” оказывается под наблюдением или вынесенным на обсуждение – “тесная” прогулка героев, утренний туалет героини, операция, признание в любви через посредника.

“Строгость”, о которой Роом говорит, оправдываясь за неудачу “Третьей мещанской”, становится руководящим принципом при создании “Строгого юноши” и, кажется, без остатка подчиняет себе сферу визуального. Камера очень редко обнаруживает себя, оставаясь практически неподвижной на протяжении всего фильма. Можно предположить, что камуфлирование присутствия камеры должно было задавать безоговорочность, безусловность идентификации зрителя с героями. Однако хочется отметить, что для современного зрителя в таком приеме присутствует некоторая неловкость, непривычность восприятия, и в конечном счете камера обнаруживает себя благодаря этому. Движение происходит внутри самого кадра. Правильные герои движутся обычно по прочерченной в самом кадре траектории (высланные дорожки, аллеи, лестницы) – таковы “тесная прогулка”, долгие планы пересечения стадиона Дискоболом (ил. 4), Машей, Фокиным. За выверенностью и просчитанностью режиссерской манеры Роома нельзя не усмотреть эйзенштейновский монтаж аттракционов, предназначенный для “оформления зрителя в желаемой направленности”. Следуя Эйзенштейну, зритель – это основной материал театра. Все остальные его элементы служат “орудиями обработки”. Аттракцион как “всякий агрессивный момент те-



атра<sup>16</sup> — самое действенное из этих орудий. Мотив неявного насилия присутствует в самой пьесе. Так, рассуждая о ее содержании, Олеша проговаривается: “Поскольку мы все будем одно, то нам придется чрезвычайно по-человечески относиться друг к другу”<sup>17</sup>. Едва уловимый оттенок принуждения в глаголе “придется” явственнее проступает сквозь форму визуального в фильме.

“Строгого юношу” называют самым загадочным советским фильмом, “фильмом-сфинксом”. Имеются в виду и перипетии его прокатной жизни: был запрещен, но не уничтожен, и загадочность фабулы фильма или скорее отсутствие таковой. В рассказываемой истории нет традиционных и весьма востребованных зрителем завязки, кульминации и развязки событий. Возможно, такая “абстрактность” и послужила одним из поводов запрещения фильма. Создается впечатление, что загадка кроется не в рассказываемой, а показываемой истории. Визуальная форма “Строгого юноши” дает немало поводов для обнаружения пресловутого бартовского “третьего смысла”. В данном случае я усматриваю его в двух неявных референциях. Первая связана с образом жены профессора Степанова, Машей. Героиня не раз предстает в фильме воплощением богини любви и красоты. Начало фильма отсылает к эпизоду рождения Афродиты из морской пены. Немного дальше в эпизоде, где профессор переводит взгляд со скульптуры Венеры на фотографию Маши (ил. 5 и 6), сопоставление становится очевидным. Вторая, гораздо более сомнительная референция, провоцируется внешностью Дмитрия Дорлика. Есть очень известная античная скульптура — так называемый Арес Лудовизи<sup>18</sup> (ил. 7). Сходство между актером и этой статуей мне представляется поразительным. Таким образом, за фильмическим любовным треугольником “Профессор, Маша, Фокин” проглядывает мифический — “Арес, Афродита и Гермес”. Что в свою очередь не может не напомнить мифа о Гармонии, незаконнорожденной дочери Ареса и Афродиты. У А. Ф. Лосева находим: “... самым главным моментом в мифологии Гармонии является происхождение ее от Ареса и Афродиты. Оба эти божества являются принципами становления. Не только Арес (которого не нужно понимать чересчур элементарно как бога войны) является по преимуществу богом чувственного становления, то есть богом вечного противоборства элементов. Афродита же объединяет эти противоборствующие элементы и понижает их взаимной любовью, ведущей к взаимному страстному влечению. Поэтому брак Ареса и Афродиты является вполне естественным космическим синтезом”<sup>19</sup>. Как отмечает тот же А. Ф. Лосев, гармоничность мироновского Дискобола выражается в нерасторжимом соприсутствии в статуе оформляемого тела и оформляющего ее принципа. Гармония предполагает нечто большее, чем неукоснительное следование арифметической формуле канона. Античная статуя или храм идеальны не сами по себе, а лишь при их встрече с взглядом зрителя. Принцип эвритмии античной гармонии допускал некоторые искажения идеальных пропорций (энтазис колонн, например) для того, чтобы зрителем они воспринимались как

идеальные. Таким образом, взгляд стороннего наблюдателя оказывался важной составляющей гармонии. Тоталитаризм же полагал нечто прямо противоположное, а именно гармоничное воспитание искусством этого взгляда. Не случайно при этом то, что тоталитаризм наделяет “гармонию” параметрами прокрустова ложа. Как пишет Славой Жижек, “...массовое уничтожение людей и холокост совершались во имя человека как гармонического существа, Нового Человека, избавленного от антагонистических противоречий”<sup>20</sup>. Если верить мифу, Гармония – это скорее случайное нарушение порядка, чем неукоснительное следование ему. Отсюда, настоящее искусство – это всегда недосказанность, гений и шедевр – всегда отклонение от предполагаемой нормы, а самое сильное впечатление оказывают произведения, содержащие “недостаток”, за которым часто усматривают “ненормальности” автора – гомосексуализм Леонардо, астigmatизм Эль Греко, дальтонизм Рембрандта и т. д. и т. п.

Несмотря на желание Роома создать *строгой* фильм о коммунизме как *строгой* нравственной системе, фильм получился сложнее, чем предшествующий ему замысел. Его финал можно интерпретировать по-разному. Так называемый отказ от желаний ради высшей цели в фильме не столь очевиден, как пытаются внушить большинство кинокритиков, писавших о нем. Попробуйте разгадать странный диалог между Машей и Фокиным в конце и объяснить утреннее возвращение героини... Есть вещи, которые невозможно упорядочить. У Юрия Олеши в рассказе “Любовь”<sup>21</sup> главный герой встречается в саду дальтоника, который видит груши синими. Это единственное, что не так в его мире. Было бы правильнее сказать, что в его мире, это норма. А для влюбленного героя весь мир перевернулся с ног на голову – никакого порядка. Жить в таком мире неудобно, там царит случай и хрупкая гармония. Поэтому герой предлагает дальтонику поменяться местами. Когда же тот, наконец, соглашается, герой отказывается со словами: “Идите, покушайте синих груш...” Всякий раз, когда нас пытаются в очередной раз осчастливить особым, универсально хорошим для всех порядком – это аналогично предложению поест синих груш. Порядок есть, но груши в этом порядке не существуют.

### Примечания

- <sup>1</sup> Олеша Ю. *Любовь*//Олеша Ю. Избранное. М.: Художественная литература, 1947. С. 196–202.
- <sup>2</sup> Крипкин И. *Реализм и натурализм в творчестве художников кино*//Искусство кино. № 1. М., 1936. С. 9.
- <sup>3</sup> Мирон Дискобол (бронза, 450 н. до н. э.). Ватиканские музеи.
- <sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Голомшток И. *Тоталитарное искусство*. М.: Галарт, 1994.
- <sup>5</sup> Арентс Х. *Истоки тоталитаризма*. М., 1996. С. 599.
- <sup>6</sup> Славой Жижек указывает на проблематичность термина «тоталитаризм» и лишает его исторической адресности. Культура изначально является репрессив-

ной по отношению к человеку, поэтому «тоталитарным» может оказаться любое социальное устройство, требующее неукоснительного и строгого следования своим устоям, не учитывающее антагонистичной природы человека. Демократия, таким образом, возможна лишь в случае принятия в расчет ее принципиальной недостижимости.

<sup>7</sup> Лосев А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии*. М., 1993. С. 15.

<sup>8</sup> Поппер К. *Открытое общество и его враги*. Москва: Изд. Международного фонда “Культурная инициатива”, 1992. С. 124–125.

<sup>9</sup> Архитектурный стиль советского искусства 30–40-х чаще всего называют сталинским ампиром.

<sup>10</sup> Начало этому процессу было положено в первом десятилетии XVIII в. раскопками Геркуланума и Помпеи. В 1711 г. был открыт геркуланумский театр, в 1755 выходит в свет первый том “Размышления по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре” Винкельмана – первая концепция античности.

<sup>11</sup> Цит. по: Кино. 1927. 22 марта.

<sup>12</sup> “Трецизмы” – термин, который ввела исследователь творчества Абрама Роома И. Гращенкова для обозначения многочисленных отсылок к искусству античности, содержащихся в фильмах Роома (см., например: Гращенкова И. Н. *Абрам Роом*. М.: Искусство, 1977).

<sup>13</sup> В пьесе Олеша эта сцена обозначена лишь несколькими словами: “Идут молодые люди. Тесней... Еще тесней... Совсем тесно”.

<sup>14</sup> Пляж с фоном тихого моря. Тропа среди поля ромашек. Тенистая аллея. Аллея из подстриженных кустов. Аллея из молодых деревьев (Роом А., Леликов И. *Между строк и кадром. На съемках фильма “Строгий юноша”*// Искусство кино. 1996. № 11. С. 93–107).

<sup>15</sup> Среди большого количества совпадений, обнаруживаемых в тематике, сюжетах, даже композиционных схемах искусства фашистской Германии и советского искусства 30–40-х гг., есть, по меньшей мере, одно обстоятельство, которое свидетельствует об их внутреннем несходстве. Если одна из основных черт советского искусства – его принципиальная асексуальность, то немецкое искусство не лишено эротизма. Оно даже подчеркнуто сексуально. Достаточно вспомнить начало “Олимпиа” Рифеншталь – крупные планы бегущего обнаженного атлета, фактура тела которого акцентируется максимальным приближением его к зрителю, освещением, движением камеры и самого актера. Более подробно об эротичности визуальных репрезентаций фашизма пишет Сьюзен Сонтаг в статье “Магический фашизм” (Искусство кино. № 6. 1991. С. 50–57).

<sup>16</sup> “Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода” (Эйзенштейн С. М. *Монтаж аттракционов*// Эйзенштейн С. М. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 269–273).

<sup>17</sup> Олеша Ю. *Строгий юноша*// Олеша Ю. Избранное. М., 1947. С. 567.

<sup>18</sup> Арес Людовизи. Римская копия с греческого оригинала (2-я половина IV в. до н. э.). Мрамор. Рим. Национальный музей.

<sup>19</sup> Лосев А. Ф. *История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2*. М.: Искусство, 1994. С. 11.

<sup>20</sup> Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. Москва: Художественный журнал, 1999. С. 13.

<sup>21</sup> Олеша Ю. *Любовь*. С. 196–202.