

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова»

На правах рукописи

Морозова Ирина Викторовна

**ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ
ИГРОВОГО БИОГРАФИЧЕСКОГО ФИЛЬМА**

(на материале кинематографа США 1930-х – 2010-х гг.)

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения, доцент
М.А.Ростоцкая

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. Источники американского биографического кинодискурса	29
1.1.Европейская литературная биографика и ее влияние на американскую биографическую традицию.....	29
1.2. Американская литературная биографика как матрица национального биографического кинодискурса: от рецепции европейского наследия к самобытному канону.....	45
Глава 2. Возникновение американской игровой кинобиографии и этапы ее эволюции	55
2.1.«Золотой век» игрового биографического фильма: кинобиографика в эпоху классического Голливуда (1930-е – 1950-е гг.).....	56
2.2.От стагнации к трансформации: американская игровая кинобиографика в 1960-е – 1990-е гг.....	71
2.3.Ренессанс американского игрового фильма-биографии (2000-е – 2010-е гг.).....	76
Глава 3. Модели биографической драмы	83
3.1.Панегирическая драма: парадный портрет героя.....	83
3.2.Реалистическая драма: сдержанно-правдивая трактовка образа протагониста	94

3.3.Ревизионистская драма: жизнеописание «без прикрас и купюр».....98

3.4.Неоклассическая драма: синтетический образ главного героя.....103

Глава 4. Модели биографической мелодрамы.....111

4.1.Классическая мелодрама: схематично-романтизирующая интерпретация биографии.....113

4.2.Реалистическая мелодрама: канонизация трагедии122

4.3.Социально-психологическая мелодрама: интегративная репрезентация биографии128

4.4.Неоклассическая мелодрама: от унифицированного прочтения биографии к ее вариативному истолкованию136

Глава 5. Экспериментально-гибридные модели биографического фильма.....146

5.1. Синергетическое воплощение биографии и творчества протагониста в фильме П.Шрейдера «Мисима: жизнь в четырех главах».....149

5.2. Жанрово-стилистический коллаж как новый тип биографического нарратива в фильме Ш.Спрингер Берман и Р.Пульчини «Американское великолепие».....155

5.3. Постмодернистская деконструкция классической модели массового биографического фильма в кинокартине Т.Хейнса «Меня там нет».....160

Заключение	172
Библиография	178
Фильмография	198

ВВЕДЕНИЕ

К биографической тематике человечество неизменно обращается практически с самого зарождения кинематографа как самостоятельного вида искусства. Первые образцы кинобиографики¹ можно обнаружить уже на самых ранних этапах его развития.

В последние годы в мировой киноиндустрии наблюдается настоящий биографический бум. Повышенный интерес к фильмам-биографиям² характерен сегодня как для массового, так и для авторского кинематографа, независимо от его национальной принадлежности³. Внушительная экспансия

¹ Под кинобиографикой в данной работе понимается совокупный корпус произведений мирового кинематографа, посвященных биографической тематике. Понятие «кинобиографика» впервые вводится в научный оборот в рамках данного исследования и является производным от понятия «биографика», которое в современной гуманитарной науке используется расширительно как обозначение всякой литературы биографического жанра, включая художественные и научно-популярные биографии. Подробнее о текущем научном толковании понятия «биографика» см., например: Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь. /Отв.ред.А.О.Чубарьян. М.:Аквилон, 2014. С. 31 – 33.

² В данном исследовании термины: «фильм-биография», «биографический фильм» и «байопик» используются как равнозначные и взаимозаменяемые.

³ Не является исключением и Россия. Только за последние годы на отечественные экраны вышло множество биографических картин, среди которых: «Молох» (1999, реж.А.Сокуров), «Телец» (2000, реж.А.Сокуров), «Олигарх» (2002, реж.П.Лунгин), «Любовь и правда Федора Тютчева» (2003, реж.Н.Бондарчук), «Солнце» (2005, реж.А.Сокуров), «Пушкин. Последняя дуэль» (2006, реж.Н.Бондарчук), «Андерсен. Жизнь без любви» (2006, реж.Э.Рязанов), «Королев» (2007, реж.Ю.Кара), «Адмиралъ» (2008, реж.А.Кравчук), «Мой муж – гений» (2008, реж.Т.Архипцова), «Царь» (2009, реж.П.Лунгин), «Гоголь. Ближайший» (2009, реж.Н.Бондарчук), «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011, реж.П.Буслов), «ПираМММида» (2011, реж.Э.Салаватов), «Легенда №17» (2013, реж.Н.Лебедев), «Гагарин. Первый в космосе» (2013, реж.П.Пархоменко), «Зеркала» (2013, реж.М.Мигунова), «Чемпионы» (2014, реж.Д.Дюжев, А.Аксененко, А.Вакулов, Э.Никогосян), «Поддубный» (2014, реж.Г.Орлов), «Стартап» (2014, реж.Е.Ткачук), «Шагал – Малевич» (2014, реж.А.Митта), «Битва за Севастополь» (2015, реж.С.Мокрицкий), «Чемпионы: Быстрее, Выше, Сильнее» (2016, реж.А.Аксененко), «Викинг» (2016, реж.А.Кравчук), «Довлатов» (2018, реж.А.Герман-мл.) и др.

О значительном интересе со стороны современных отечественных кинематографистов к биографической тематике см., например: Фонд кино. Очная защита компаний лидеров: Преобладают биографические и исторические картины. // ПрофиСинема. 2018. URL: <http://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=240191> (дата обращения: 07.04.18).

в современную мировую кинематографическую практику биографической проблематики подтверждает ее особый статус и значимость в рамках человеческой культуры.

Особую популярность и широкое распространение фильмы-биографии завоевали в кинематографе США. История американской биографической кинотрадиции насчитывает не одно десятилетие, уходя своими корнями в эпоху немого кино. Являясь неотъемлемой частью голливудской кинематографической практики, она прошла череду подъемов и спадов, но никогда не прерывалась. А в последние два десятилетия эта кинотрадиция переживает подлинный ренессанс. По данным портала IMDb.com только с 2000 по 2013 гг. в США было снято почти 250 байопиков, в то время как за период с 1930 по 1999 гг. – около 640 подобных лент⁴.

В современной американской киноиндустрии биографический фильм – одна из лучших форм реализации т.н. «престижных проектов» (prestige pictures), которые неизменно вызывают широкий общественный резонанс, привлекая к себе повышенное внимание профессионального сообщества и мировых СМИ. В связи с этим фильм-биография на сегодняшний день является одним из самых «оскароемких» тематических направлений. Только с 2000 по 2015 гг. 18 из 32 наград, врученных американской киноакадемией в категориях «лучшая мужская роль» и «лучшая женская роль», достались актерам и актрисам, сыгравшим в байопиках⁵. Также за последние годы значительно возросло количество биографических лент, представленных в

⁴ Цит. по: Бум биографического кино: случайность или закономерность? // Cinemotion. 2013. №46. С.2.

⁵ Подробнее см.: Experience over eight decades of the Oscars from 1927 to 2016. URL: <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies> (дата обращения: 07.07.16).

номинации «Лучший фильм года». Так, в период с 2000 по 2015 гг. их количество составило 29⁶.

Вот как комментирует эту ситуацию на страницах журнала «Screen International» кинокритик Джон Хейзелтон: «Легко понять, почему байопики стали одним из основных кинематографических продуктов. Это направление обладает очевидной привлекательностью для продюсеров и прокатчиков, поскольку интересные сценарии уже написаны жизнью, герои в подавляющем большинстве случаев широко известны, а готовый фильм может рассчитывать, по крайней мере, в теории на многочисленную лояльную аудиторию»⁷.

Кроме того, необходимо подчеркнуть, что американские байопики служат одной из ключевых художественных форм выражения особенностей национального менталитета, что обуславливает их особый статус в системе всей американской культуры, чьей важнейшей инвариантной характеристикой всегда являлся подчеркнутый антропоцентризм. Такие базовые для американского национального сознания концепты как «человек, который сделал себя сам» (Self-Made Man), «американская мечта» (American Dream), мессианство, культ успеха и идеалы индивидуализма находят свою наиболее полную и убедительную экранную репрезентацию именно в рамках кинобиографии.

В условиях активной культурной экспансии США биографические ленты являются одним из наиболее популярных, влиятельных и массовых продуктов американского культурного экспорта и оказывают значительное воздействие на мировой кинопроцесс. По всему миру сегодня снимаются

⁶ Там же.

⁷ Цит. по: Cheshire E. Bio-pics: A Life in Pictures. New York: Wallflower Press; Columbia University Press, 2015. P.6. Здесь и далее перевод источников с английского языка И.Морозовой.

картины, полностью или частично, воспроизводящие образцы американской игровой кинобиографики.

Актуальность темы предпринятого исследования обусловлена, в первую очередь, потребностью исследовать феномен американского байопика, получивший столь широкое распространение и оказывающий заметное влияние на развитие биографических традиций в рамках отдельных национальных кинематографий, включая и российскую, но до сих пор не нашедший подробного освещения в отечественном искусствоведческом дискурсе. В целом, данная диссертационная работа вызвана необходимостью типологизации разнообразных игровых моделей экранного воплощения биографического материала с целью более системного изучения как наследия киноискусства прошедшего столетия, так и современного состояния кинопроцесса.

Степень научной разработанности темы диссертации

Несмотря на огромную популярность фильма-биографии у зрителей и непреходящий интерес к нему со стороны кинематографистов, американское, да и в целом англоязычное, киноведение долгое время не рассматривало игровую биографику как самостоятельное и самодостаточное тематическое направление, с присущими ему художественными и производственными особенностями и определенными этапами развития, а также жанровым многообразием. Более того, как отмечают американские киноведы Марсия Лэнди и Эми Вильярехо, сам термин «байопик» долгое время был синонимом голливудской поверхностности, которая фальсифицирует историческую действительность и эксплуатирует ее в целях эскапистского развлечения⁸.

⁸ Landy M., Villarejo A. Queen Christina, London: BFI, 1995. P.17.

В силу своей гибридной жанровой природы биографические фильмы почти до середины 1980-х гг. рассматривались исключительно как вариации исторических фильмов, а их изучение зачастую сводилось лишь к анализу проблемы исторической достоверности показанного на экране. Однако ряду авторитетных историков (Р.Брент Топлин⁹, Н.Земон Дэвис¹⁰, Д.И.О'Коннор¹¹, Р.Розенстоун¹², Р.Сklar¹³, П.Сорлин¹⁴, Х.Уайт¹⁵, М.Ферро¹⁶ и др.) и киноведа (Р.Бергойн¹⁷, Л.Гриндон¹⁸, М.Лэнди¹⁹, Т.Эльзессер²⁰ и др.)

⁹ Brent Toplin R. *History by Hollywood: the Use and Abuse of the American Past*. University of Illinois Press, 1996; *Reel History: In Defense of Hollywood*. Lawrence: University Press of Kansas, 2002.

¹⁰ Zemon Davis N. Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity // *The Yale Review*. 1987. vol.76. no.4. P.457 – 482.

¹¹ O'Connor J.E. *History in Images/ Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past* // *American Historical Review*. 1988. vol.93. no.5. P.1200 – 1209; *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*. / Ed.by P.C.Rollins, J.E. O'Connor. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003.

¹² Rosenstone R. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995; *History on Film. Film on History*. London and New York: Longman Pearson, 2006; *In Praise of the Biopic // Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film* / Ed. R.Francaviglia, J.Rodnitzky. College Station: Texas A & M University Press, 2007. P.11 – 30.

¹³ Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, 1994.

¹⁴ Sorlin P. *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980.

¹⁵ White H. *Historiography and Historiophoty* // *The American Historical Review*. 1988. vol. 93. no.5. P.1193 – 1199.

¹⁶ Ferro M. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

¹⁷ Burgoyne R. *The Hollywood Historical Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2008; *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis – London: University Of Minnesota Press, 2010.

¹⁸ Grindon L. *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1994.

¹⁹ Landy M. *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1996; *The Historical Film: History and Memory in Media*. / Ed. by M.Landy. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

удалось внести значительный вклад в разработку проблемного поля «визуальная культура и биография» в западной гуманитаристике.

Начало обстоятельному академическому изучению американской игровой биографики было положено в 1988 году, когда исследователь Кэролин Андерсон в статье «Биографический фильм»²¹ впервые в американском киноведении охарактеризовала фильм-биографию как самостоятельное тематико-жанровое направление «с богатой традицией <...> и характерными особенностями»²², подробно проследив его историю.

Первой крупной работой, посвященной байопику, стала монография американского исследователя Джорджа Кастена «Биографические фильмы: Как Голливуд создавал историю»²³. В ней автор обратился к комплексному историко-социологическому анализу биографических лент, снятых в эпоху классического Голливуда (с 1927 по 1960 гг.).

С середины 1990-х гг. отношение англо-американской академической среды к байопику начинает заметно меняться. Фильм-биография становится предметом детального междисциплинарного изучения представителей разных гуманитарных наук.

В 2000 году британский теоретик кино Стив Нил в своей книге «Жанр и Голливуд»²⁴ посвятил байопику отдельную статью, охарактеризовав его как

²⁰ Elsaesser T. Film History as Social History: William Dieterle and the Warner Brothers Biopic. // *Wide Angle*. 1986. 8 (Spring). P.15 – 31.

²¹ Anderson C. Biographical Film. // *Handbook of American Film Genres* / Ed. by W.D.Gehring. New York: Greenwood Press, 1988. P.331 – 352.

²² Ibid., P. 331.

²³ Custen G. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992.

²⁴ Neale S. *Genre and Hollywood*. London; New York: Routledge, 2000. P.54 – 58.

одно из доминирующих тематико-жанровых направлений голливудского кино на протяжении всей истории последнего.

Одна за другой были опубликованы статьи, авторы которых анализировали самые разные аспекты художественной биографики, как в мировом, так и в американском кинематографе. Так, британский киновед Иэн Кристи в статье «Жизнь на пленке»²⁵ исследовал ранние европейские и американские фильмы-биографии в качестве проводников патриотизма, массовой культуры и популярной психологии, а также культы индивидуальности. А в статье «Голливудские фильмы-биографии: состояние жанра на рубеже веков»²⁶ исследователями Кэролин Андерсон и Джонатаном Люпо были подробно рассмотрены современные образцы игровой кинобиографики.

Серьезным вкладом в изучение феномена биографики в западной культуре, в его литературной и кинематографической формах, стала и работа признанного теоретика и практика биографического жанра Найджела Хэмилтона «Биография. Краткая история»²⁷.

Однако первой и на сегодняшний день единственной монографией, носящей фундаментальный характер, стала работа американского автора Денниса Бингхэма «Фильм-биография как современный жанр»²⁸. В настоящее время ученый по праву считается наиболее авторитетным специалистом по истории американской игровой кинобиографики. Его

²⁵ Christie I. A Life on Film// Mapping Lives: The Uses of Biography/ Ed. by P.France, W.St.Clair. New York and Oxford: Oxford University Press, 2002. P.283 – 301.

²⁶ Anderson C., Lupo J. Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century // Genre and Contemporary Hollywood/ Ed. by S.Neale. London: BFI, 2002.

²⁷ Hamilton N. Biography. A Brief History. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

²⁸ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 2010.

работу отличает энциклопедизм, наличие целостной концепции и стремление воздать должное феномену экранной биографии.

В настоящее время мировая научная общественность проявляет стабильный и значительный интерес к изучению биографических кинолент. Проблематика «солидного жанра с крайне сомнительной репутацией»²⁹ окончательно обрела самостоятельный статус в западной гуманитаристике. Вышли в свет два основательных сборника научных статей и эссе, авторы которых теоретизируют и осмысливают разнообразный круг вопросов, связанных с феноменом экранной биографии: «Байопик в современной кинокультуре»³⁰ и «Придуманные жизни, воображаемые сообщества: Биографический фильм и американская национальная идентичность»³¹.

Кроме того, был опубликован целый ряд монографий. Наиболее значимыми исследованиями последних лет являются: труд американского историка и кинокритика Джона Тиббетса «Образы композиторов в кино»³², посвященный кинематографическим репрезентациям биографий композиторов; работа американских ученых Элизабет Форд и Деборы Митчелл «Королевские фильмы-биографии в Голливуде»³³, рассказывающая о наиболее интересных образцах королевской игровой биографики; книга

²⁹ Меткий оксюморон, предложенный Д.Бингхэмом в его монографии в качестве краткой характеристики игровой кинобиографики.

³⁰ The Biopic in Contemporary Film Culture. / Ed. by T.Brown and B.Vidal. New York and London: Routledge, 2014.

³¹ Invented Lives, Imagined Communities: The Biopic and American National Identity. / Ed. by W.H.Epstein, R.B.Palmer. New York: State University of New York Press, 2016.

³² Tibbetts J.C. Composers in the Movies: Studies in Musical Biography. New Haven, London: Yale University Press, 2005.

³³ Ford E., Mitchell D. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.

американского автора Дорис Бергер «Проецируемая история искусства»³⁴, повествующая об экранных воссозданиях биографий художников. Стоит упомянуть и о работе новозеландской исследовательницы Бронвин Полашек «Постфеминистский байопик»³⁵, а также о книге британского автора Эллен Чешир «Байопики. Экранные жизни»³⁶.

Однако необходимо отметить, что, несмотря на значительную разработанность биографической проблематики в современном западном искусствоведении, на сегодняшний день отсутствуют научные работы, рассматривающие жанровую природу американской игровой кинобиографики. Именно избранный аспект исследования принципиально отличает данную диссертацию от вышеуказанных трудов.

Что касается отечественной гуманитарной науки, то тема американской игровой кинобиографики, как и вопросы ее развития и трансформации, до настоящего времени детально не изучалась. Однако необходимо отметить, что отечественными учеными был накоплен значительный опыт исследования историко-биографической проблематики на материале советского кино³⁷.

³⁴ Berger D. *Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art*. New York, London: Bloomsbury Academic, 2014.

³⁵ Polaschek B. *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

³⁶ Cheshire E. *Bio-pics: A Life in Pictures*. Wallflower Press: Columbia University Press, New York, 2015.

³⁷ Среди наиболее значимых работ, по сей день не утративших своей научной ценности, необходимо назвать следующие: «Советский исторический фильм»: Сб. ст. / Под ред. Е. Вейсмана (1939); монографии М. Андрониковой «От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и кино» (1974), М. Власова «Советский исторический и историко-революционный фильм» (1962), Е. Громова «Духовность экрана» (1973), Н. Зоркой «Советский историко-революционный фильм» (1962), Р. Юренева «Советский биографический фильм» (1949), а также ряд статей и книг М. Зака, А. Караганова, Г. Компаниченко, А. Мачерета, Л. Погожевой, Р. Соболева, Н. Суменова, М. Туровской, С. Фрейлиха, Ю. Ханютина, М. Черненко и др. Теоретические труды таких выдающихся

Важную помощь при рассмотрении заявленной темы оказали работы, посвященные различным явлениям и аспектам истории американского кино, таких зарубежных и отечественных ученых, как М.Аллен, А.Артюх, Д.Бейсингер, Я.Березницкий, Д.Бордуэлл, Р.Вуд, Т.Галлахер, Д.Гомери, М.Жабский, Р.Иберт, Г.Капралов, Д.Каспер, А.Карахан, Е.Карцева, Д.Кинг, П.Крамер, И.Кокарев, С.Комаров, А.Кукаркин, С.Лазарук, Э.Леви, М.Лэнди, Л.Малви, С.Нил, К.Разлогов, Р.Соболев, Э.Сэррис, К.Томпсон, М.Хэскилл, Н.Цыркун, М.Шатерникова, Т.Шатц, Д.Уайт, В.Утилов и др.

В базовых вопросах теории и семиологии кино были изучены труды Ю.Арабова, Р.Арнхейма, О.Аронсона, А.Базена, Б.Балаша, В.Ждана, К.Воглера, Я.Иоскевича, З.Кракауэра, Ю.Лотмана, Р.Макки, Л.Нехорошева, Р.Олтмена, Ж.Садуля, Л.Сигер, Д.Труби, В.Туркина, С.Фрейлиха, Ю.Цывьяна, В.Шкловского, С.Эйзенштейна, М.Ямпольского и др.

В контексте историко-культурологических, социально-психологических и философских аспектов диссертационного исследования были полезны труды таких авторов, как Р.Барт, М.Бахтин, Ж.Бодрийяр, Н.Болховитинов, Л.Броди, Д.Бурстин, К.Гаджиев, И.Голубович, Л.Гринин, Ж.Делез, Д.Кавелти, М.Каган, Д.Кэмпбелл, М.Лернер, А.Липкин, Д.Макклелланд, М.Маклюэн, Н.Маньковская, А. Полетаев, В.Пропп, Л.Репина, И. Савельева, Л.Слезкин, В.Согрин, О.Туганова, Ю.Тынянов, С.Хантингтон, Н.Хренов, В.Шестаков и др.

практиков отечественного кинематографа, как А.Довженко, Л.Кулешов, В.Пудовкин, М.Ромм, С.Эйзенштейн, С.Юткевич и др., неоднократно в своем творчестве обращавшихся к биографическому материалу, также представляют значительный интерес для изучения и осмысления советской биографической кинотрадиции. Важным вкладом в разработку проблемного поля советско-российской кинобиографики стали монографии К.Огнева «Биографический фильм: судьба человека или история страны» (2003) и «Реалии истории в зеркале экрана. Основные типологические модели» (2003). Нельзя не упомянуть и о книге Ю.Арабова «Механика судеб» (1997).

Необходимо отметить, что в современном киноведении отсутствует исчерпывающее определение термина «игровой биографический фильм». Большинство терминологических толкований носит общий характер и требует теоретико-методологического уточнения. Во многом это связано с тем, что, как уже упоминалось ранее, фильмы-биографии долгое время не рассматривались как самостоятельное тематическое направление в мировой кинопрактике. Однако, несмотря на вышесказанное, представляется целесообразным привести несколько наиболее авторитетных вариантов определения.

Первое и классическое для отечественной школы киноведения определение биографического фильма, данное советским кинокритиком и киноведом Ростиславом Юрневым, гласит, что это «произведение киноискусства, посвященное жизни и деятельности исторического лица — общественного деятеля, полководца, представителя науки и культуры»³⁸.

Практически идентичное определение байопику дал и американский киновед Д.Кастен, описавший его как фильм, повествующий о жизни исторического деятеля и использующий его настоящее имя³⁹.

Современное западное киноведение устами британского киноведа Белен Видаля характеризует фильм-биографию как «кинокартину, посвященную личности, чье реальное существование документально подтверждено и чьи достижения либо дурная слава гарантируют уникальность истории»⁴⁰.

Автор данной работы предлагает свое определение термина «игровой биографический фильм», не противоречащее, однако, вышеуказанным, но дополняющее их и полнее отражающее специфику и особенности современного состояния анализируемого явления.

³⁸ Кино: Энциклопедический словарь. / Гл. ред. С.И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 47.

³⁹ Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. P. 5, 8.

⁴⁰ Vidal B. Introduction: Biopic and Its Critical Contexts. // The Biopic in Contemporary Film Culture. P.3.

Итак, в данном исследовании под «игровым биографическим фильмом» понимается кинематографическое произведение, посвященное жизни и деятельности реального человека (преимущественно хорошо известного целевой аудитории), в рамках которого осуществляется художественное воссоздание событий и фактов его биографии. Основой этого воссоздания служит субъективная интерпретация авторами картины репрезентируемого биографического материала, базирующаяся на акте его активного творческого осмысления, как правило, с учетом ключевых стереотипов аудитории относительно образа главного героя. В отличие от документальной биографики биографика игровая, понимаемая в данной работе как самостоятельное тематическое кинонаправление с целым рядом, присущих ему форм и моделей, не стремится к исторической достоверности и фактической точности воссоздаваемой на экране биографии. Ее главная цель – создание художественного образа⁴¹, соответствующего матричным представлениям зрителей о протагонисте.

В связи с этим, важным представляется вспомнить слова русского писателя Владимира Набокова, которые могли бы стать хорошим напутствием всем тем, кто занимается анализом игровой кинобиографики: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача – как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывающийся нам и никак напрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде. Этот мир нужно подробно изучить – тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания»⁴².

⁴¹ Об особенностях использования исторического и биографического материала в художественном произведении см., например: Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Фильм «СВД» (1927): Диалог мелодрамы и истории. Опыт диахронического подхода. // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 5-32.

⁴² Цит. по: Михальченко С. А. Экранизация-интерпретация. М.:ВГИК, 2001. С.51.

Игровая кинобиографика – широкое предметно-тематическое поле, которое возможно дифференцировать посредством различных интерпретационных категорий, включая исторические, культурологические, социологические и пр. Однако автор диссертации ставит своей целью изучение феномена игровой биографики прежде всего с позиций искусствоведения. В связи с этим проблема жанровой дифференциации биографических кинолент представляется наиболее актуальной и перспективной для изучения, поскольку именно такой угол зрения на кинобиографику позволяет не только подробно проанализировать генезис и эволюцию данного тематического направления, но и лучше понять логику развития искусства в целом. Определение жанровой принадлежности любого художественного произведения является одним из основополагающих этапов его анализа. Жанр непосредственно связан как с формой, так и с содержанием произведения, а потому имеет, в определенном смысле, мировоззренческое значение. Таким образом, его (произведения) жанровый анализ неизбежно содержит и историко-культурологический и социологический аспекты и помогает проследить значимые социокультурные трансформации, происходящие в обществе.

Современное состояние кинематографа характеризуется высоким уровнем взаимопроникновения и взаимовлияния жанров, размытия их границ. Примечательно, что эти процессы не приводят к отказу от жанровой стандартизации кинопотребителя, поскольку потребность в ней обусловлена целым рядом объективных причин, включая общемировую культурную традицию. Жанровая классификация не исчезает, а становится все более открытой системой. Как писал российский киновед Сергей Лазарук: «Жанр был привычной коммуникативной системой, порожденной потребителем, и в виде обратной связи, воспитавшей потребителя, необходимой ему до такой

степени, что ликвидировать жанр означало “перекрыть кислород” этому жаждущему широкому потребителю»⁴³.

Жанр с самого зарождения кинематографа служил своеобразным кодом, при помощи которого кинематографисты задавали параметры зрительского эмоционального ожидания. Здесь уместно солидаризироваться с позицией российского сценариста Юрия Арабова, полагающего, что жанр – это «машина по добыванию эмоции, или, с точки зрения суггестологии, <...> машина узнавания, <...> интенсивного знакомства зрителя с новым фильмом»⁴⁴. Собственно именно в восприятии фильма зрителем, по нашему мнению, и заложен основной смысл деления кино на жанры. С точки зрения психологии, феномен жанра у зрителя объясняется тем, что человек мыслит и воспринимает по аналогии, исходя из того, как новое соотносится со старым. От степени совпадения этого нового со старым зависит скорость восприятия фильма зрителем⁴⁵. Вследствие этого даже авторский кинематограф не пренебрегает использованием жанровых клише и моделей.

Теория жанров и проблема жанровой дифференциации – одна из самых сложных и трудоемких тем, как в отечественном, так и в западном киноведении, интересовавшая исследователей с самого возникновения кинематографа и остающаяся актуальной до сегодняшнего дня.

Предлагаемое исследование опирается на двухчастную дефиницию жанра, предложенную отечественным драматургом и теоретиком кино Леонидом Нехорошевым и гласящую, что жанр одновременно есть угол зрения автора и зрителей фильма на предмет изображения и закрепленность

⁴³ Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США. Из истории американского киноведения. М: ВГИК, 1996. С. 131.

⁴⁴ Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. С. 10.

⁴⁵ Там же. С.13.

определенных, исторически сложившихся свойств формы произведения⁴⁶. Таким образом, жанр представляет собой начало, проникающее во все слагаемые фильма и преобразующее их⁴⁷.

Объект исследования – американская игровая кинобиографика 1930-х – 2010-х годов, а также культурно-исторический контекст исследуемого периода.

Предмет исследования – типологизация жанровых решений американского игрового биографического фильма.

Материал исследования – игровые биографические фильмы, снятые в 1930-е – 2010-е гг. Общая фильмография диссертации составила 170 игровых картин. На ее основе был выделен корпус из наиболее показательных образцов. Выбор фильмов обусловлен прежде всего их репрезентативностью с точки зрения избранного аспекта исследования. Однако мы, по возможности, стремились учитывать фактор художественно-эстетической ценности кинолента, а также их общей значимости в истории американской игровой кинобиографики.

Рамки исследования

В диссертации исследуются жанровые модели американских биографических фильмов периода 1930-х – 2010-х гг. Начало периода исследования – 1930-е гг. – обусловлено появлением значительного числа картин, характеризующихся наличием ряда определенных и выраженных жанровых решений, позволяющих проследить их развитие и эволюцию вплоть до настоящего времени. Необходимо отметить, что эпоха немого кино, несмотря на серьезный интерес к историко-биографической тематике,

⁴⁶ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С.276.

⁴⁷ Там же. С.270.

не предложила устойчивых жанровых формул для экранного воплощения биографического материала. Поэтому она осталась за рамками исследования.

Цель данной диссертационной работы – создание варианта типологии жанровых решений в американской игровой кинобиографии 1930-х – 2010-х гг., позволяющей системно анализировать уже существующие произведения и разрабатывать жанровые решения для будущих кинофильмов.

Поставленная цель определила следующие научно-исследовательские **задачи**:

1) рассмотреть национальную литературно-биографическую традицию как главный источник американского биографического кинодискурса и проанализировать ее западноевропейские корни;

2) изучить традицию американской художественной кинобиографии с целью выявления ее направлений и определения периодов их развития;

3) выделить и описать доминирующие жанровые формы и модели массового биографического фильма и их основные разновидности;

4) рассмотреть ряд важнейших экспериментальных моделей авторского биографического фильма и их полижанровую природу;

5) представить выборочный корпус фильмов, наиболее ярко и полно воплощающих основные направления игровой кинобиографии и их вариации;

6) выявить ряд ключевых элементов американского биографического кинодискурса;

7) на примере наиболее знаковых массовых и авторских образцов американской игровой кинобиографии детально проанализировать

эволюцию ключевых элементов и их соотношение с трансформацией ценностных установок американской культуры;

8) выявить специфическую миссию игровой кинобиографики в национальной культуре США;

9) определить место и роль художественной модели американского байопика в системе современной кинокультуры.

Научная новизна исследования

- впервые в отечественной гуманитаристике подробно рассмотрено американское игровое биографическое кино как целостное и значимое художественное явление, прослежена его эволюция, выявлены и изучены его культурные, прежде всего литературные, корни;

- впервые в отечественном киноведении предпринята попытка системного теоретического осмысления и жанровой типологизации американского игрового фильма-биографии;

- дан анализ целостной структуры ряда биографических фильмов в расширенном киноведческом и культурно-историческом контексте, на основе этого анализа выявлен ряд ключевых элементов американского биографического кинодискурса (вид сюжета⁴⁸, тип героя/героини, трактовка его/ее образа, тип конфликта, тип актерской игры, художественное своеобразие и проблема авторства);

- введено понятие «кинобиографика» по отношению к совокупному корпусу произведений американского кинематографического искусства, посвященных биографической тематике;

⁴⁸ В соответствии с классификацией, предложенной Л.Нехорошевым.

- уточнено, расширено и актуализировано в контексте современного кинематографа понятие «игровой биографический фильм»;
- предложено понятие «герой квир⁴⁹-культуры» как определение типа героя в ряде американских ревизионистских байопиков.

Теоретическая и практическая значимость работы

Данная диссертация обладает как теоретической, так и практической значимостью. Результаты исследования могут стать основой и отправной точкой для дальнейшего, более углубленного изучения феномена кинобиографики как на материале американского, так и мирового кино, включая советско-российское. Они значительно расширяют представления об истории киноискусства и той роли, которую сыграла и продолжает играть в ней биографическая тематика. Предложенная автором хронология эволюции американской игровой биографики позволяет проследить ее историческое значение и характер развития, а также рассмотреть ее в качестве особого художественного феномена, неизменно удовлетворяющего важные культурно-ценностные запросы как авторов, так и зрителей. Предложенный подход к дифференциации массива игровой кинобиографики дает возможность дальнейшей продуктивной систематизации уже имеющейся и постоянно нарастающей массы биографического материала. Кроме того, результаты исследования имеют большое значение для осмысления современных путей развития как массового, так и авторского кино, их культурно-эстетических функций и значимости для мирового кинопроцесса; они могут помочь в разработке вопросов, связанных с теорией киножанров, а также с взаимодействием кино и других видов искусства и медиа.

⁴⁹ Термин «квир» (от англ. *queer* – «иной») в данном исследовании трактуется экстенсивно и используется для обозначения любой, не соответствующей традиционно-нормативной, модели поведения и идентичности.

Материалы настоящей работы могут быть полезны кинематографистам-практикам, прежде всего сценаристам, режиссерам и продюсерам, при создании биографических фильмов.

Диссертационное исследование может быть использовано и в педагогической практике при разработке общих и специальных лекционных курсов по тематике и проблематике киноискусства, учебных пособий по истории и теории мирового кино и культурологии.

Ввиду особой популярности биографической тематики у современной аудитории данное исследование может представлять интерес и для широкого круга читателей.

Методологической основой настоящей диссертации являются системно-исторический, типологический и компаративный методы, культурно-исторический и художественно-эстетический подходы, позволяющие комплексно рассмотреть предмет исследования как целостный и сложный динамический феномен культуры.

Положения, выносимые на защиту

1. Кинобиографика, будучи одним из наиболее востребованных тематических направлений в современном мировом кинематографе, нуждается в комплексном системном и междисциплинарном изучении, что имеет существенное значение для исследования природы и функционирования киноискусства, анализа его текущего состояния, а также прогнозирования путей дальнейшего развития.

2. Американская игровая кинобиографика представляет собой особый художественный феномен, истоки которого восходят к национальной литературной традиции, в свою очередь, созданной на базе общеевропейского, по большей части англосаксонского, культурного

наследия, что в значительной степени обуславливает популярность данного кинематографического явления, его влияние и распространение за пределами Северной Америки.

3. Американская игровая кинобиография прошла значительный путь эволюционного развития. В его рамках можно выделить два направления (*массовое* и *авторское*), в истории первого отчетливо прослеживаются три периода развития (*классический*, *ревизионистский* и *неоклассический*). Характер и особенности эволюции игровой кинобиографии в американском кинематографе свидетельствуют об ее высокой социокультурной детерминированности. Кинобиография развивается волнообразно, в первую очередь, реагируя и отвечая на запросы и ожидания американского общества в конкретную историческую эпоху, а потому анализ данного направления позволяет прийти не только к искусствоведческим, но социологическим и культурологическим выводам.

4. Массовое направление американской игровой кинобиографии представлено двумя доминирующими жанровыми формами: *драма* и *мелодрама*. В истории развития каждой формы можно выделить по четыре основных вариации в соответствии с преобладающим подходом к трактовке образа главного героя/героини. В основе модели массового фильма-биографии лежит принцип формульности, во многом определяющий ее художественно-эстетические и производственные конвенции. Долгое время массовая кинобиография отличалась стремлением сохранять и поддерживать относительную жанровую однородность своего массива, центральной драматургической характеристикой которого был акцент на механике сюжета. Однако формы современного массового байопика демонстрируют тенденцию к усложнению механики персонажей и проявляют готовность впитывать в себя разнообразные художественные

веяния и превращаться в жанровые гибриды, соответствующие запросам разнородной аудитории.

5. Авторское направление американской игровой кинобиографии репрезентирует ее значительный эстетический потенциал. С момента своего возникновения оно выступает как основной источник идейного и художественного обновления и обогащения американской традиции игровой кинобиографии. Каждый авторский фильм-биография носит экспериментальный характер и отличается особой изощренностью инструментария, выраженной мультижанровостью и полистилистикой, а также принципиальным приматом механики персонажей над механикой сюжета. Подавляющее большинство авторских биографических картин отличает подчеркнутая проблематизация содержания, новаторство формы, оригинальность киноязыка, внимание к стилистическим и формальным приемам и введение в структуру кинотекста формальной и смысловой неоднозначности как позитивной категории.

6. Лучшие образцы американской игровой кинобиографии, будучи одними из основных форм нарративизации прошлого и историзации настоящего, выполняют в современной культуре США специфическую культурную миссию, в значительной степени влияя на формирование общественного сознания и культурной памяти американской нации.

Степень достоверности и апробация результатов

Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива кинофильмов, киноведческих, литературно-художественных, философских источников и мемуарной литературы. Достоверность результатов и основных выводов диссертации обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом и методикой анализа,

опирающегося на основные положения киноведения, искусствоведения и эстетики.

Основные положения диссертации прошли апробацию в ходе педагогической практики автора на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК) по курсам М.А.Ростоцкой «Культурология», «Вопросы эстетики и теории кино» и «Образы культуры в кино». Положения исследования сформулированы в автореферате и научных публикациях автора, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК. Диссертация была обсуждена на заседании кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа и рекомендована к защите.

Публикации по теме исследования в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Морозова И.В. Феномен политического байопика в англоязычном кинематографе. // Вестник ВГИК. 2014, №4(22). С.98 – 109.
2. Морозова И.В. Американский фильм-биография в системе современной кинокультуры. // Вестник ВГИК. 2016, №1 (27). С.105 – 114.
3. Морозова И.В. Авторская биографика на американском экране: традиции и новации. // Альманах ГИТИС Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018, №1. С.165 – 180.

Другие публикации по теме диссертации:

1. Морозова И.В. Классическая музыка в биографическом фильме Запада (биография музыканта через его музыку на экране). // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы всероссийской научно-практической конференции, 12 – 14 апреля 2016 г. М.: ВГИК, 2016. С.279 – 287.

2. Морозова И.В. Историко-биографический фильм как исторический источник. // Сборник статей по итогам научно-практической сессии «XI Неделя науки молодежи СВАО г.Москвы», 18 – 30 апреля 2016 г. – М.:, 2016. С.503 – 506.

Результаты диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на следующих конференциях:

- доклад «Специфика биографического жанра на американском телевидении: Биографический мини-сериал и его трансформация» на научно-практической конференции «Творческая индивидуальность или драматургия формата?», г.Москва, ВГИК, 19 ноября 2015 года;

- доклад «Классическая музыка в биографическом фильме Запада (биография музыканта через его музыку на экране)» на VIII Всероссийской научно-практической конференции по экранизации «Эстетика звука на экране и в книге», г.Москва, ВГИК, 13 апреля 2016 года;

- доклад «Историко-биографический фильм как исторический источник» на XI Неделе науки молодежи СВАО г.Москвы, г.Москва, РГСУ, 18 апреля 2016 года;

- доклад «Игровая биографика в американском кинематографе XXI века» на конференции «Актуальные проблемы зарубежных кинематографий XXI века», г.Москва, НИИК ВГИК, 26 мая 2016 года.

Соответствие паспорту специальности

Данное диссертационное исследование полностью соответствует требованиям паспорта специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие

экранные искусства». Диссертант рассматривает современное состояние одного из направлений киноискусства, включая анализ исторических этапов развития этой формы экранного искусства как единой информационно-коммуникативной, художественно-эстетической и социокультурной системы, представленной как часть современной общественно-политической и духовной жизни человечества.

В область исследования входит:

- изучение истории американской игровой кинобиографики (пункт 1);
- исследование проблем взаимодействия кинобиографики с литературой (пункт 2);
- исследование эстетических и социокультурных аспектов кинобиографики (пункт 3);
- изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства (пункт 4);
- изучение художественной и производственной специфики отдельных кинематографических профессий и специальностей (пункт 6);
- анализ и оценка эффективности кинобиографики (пункт 13).

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Работа изложена на 207 страницах и состоит из введения, пяти глав, заключения, библиографии (216 наименований) и фильмографии (170 наименований).

ГЛАВА 1.

ИСТОЧНИКИ АМЕРИКАНСКОГО БИОГРАФИЧЕСКОГО КИНОДИСКУРСА

В рамках первой главы мы дадим краткий обзор истории западноевропейской и американской литературной биографики как основных источников американского биографического кинодискурса. Эволюция жанра прослеживается с IV века до н.э., когда биография обрела самостоятельный статус в рамках античной литературы и до конца 1920-х – начала 1930-х гг., когда в Америке появились первые звуковые биографические фильмы, положившие начало новой эры в истории западной биографики.

Особое внимание уделено развитию английской литературно-биографической традиции как основе американского биографического дискурса. Основной акцент при обзоре сделан на тех содержательных и формальных конвенциях общеевропейской и английской биографики, которые были унаследованы литературой и кинематографом США. В связи с этим мы не стремимся в нашем обзоре ни к полноте материала, ни к всестороннему его охвату. Мы выделим лишь то, что имеет прямое отношение к нашим задачам.

1.1. Европейская литературная биографика и ее влияние на американскую биографическую традицию

Отличительной особенностью становления американской национальной культуры стала ее поэтапная и вместе с тем довольно стремительная трансформация из культуры колониальной в культуру глобальную. История ее развития обусловлена влиянием множества различных факторов, среди которых важнейшим является неоднозначный, противоречивый и не имеющий аналогов процесс формирования американской нации, ее полиэтничного характера и самосознания в результате сложного

взаимодействия этносов и рас. Однако стержневой культурой Америки была и по сей день остается англо-протестантская культура, та самая культура, которую принесли с собой первопоселенцы. «Ключевой элемент этой культуры, - отмечал американский социолог и политолог Сэмюэл Хантингтон, - может быть определен множеством способов, однако он будет непременно включать в себя христианскую религию, протестантские ценности и мораль, рабочую этику, английский язык, <...> а также европейскую традицию искусства – литературы, живописи и скульптуры, философии, музыки»⁵⁰.

Американская биографика, как и прочие жанры национальной литературы США, восходит к европейским и прежде всего британским источникам. Таким образом, невозможно детально исследовать феномен американской биографики и ее особый статус в системе всей американской культуры без анализа и учета западноевропейского литературно-биографического наследия и прежде всего английской его ветви. Вот почему представляется целесообразным кратко осветить наиболее значимые этапы развития западной биографической традиции и выделить наиболее знаковых авторов и их произведения.

Истоки биографического жанра, одного из старейших и наиболее уважаемых в истории европейской гуманитаристики, уходят своими корнями в античную культуру. Как заметил российский филолог и культуролог Сергей Аверинцев, «в самых основаниях европейской классики

⁵⁰ Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. М.: АСТ, 2004. С.76.

заложено отношение к биографическому пути индивида как к самому интересному из сюжетов»⁵¹.

Русский философ и культуролог Михаил Бахтин обратил внимание на то, что именно «античность разработала ряд в высшей степени существенных автобиографических и биографических форм, которые оказали громадное влияние <...> на развитие европейской биографии и автобиографии <...> В основе этих античных форм лежит новый тип биографического времени и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь»⁵².

Найджел Хэмилтон выделяет два основных фактора, способствовавших возникновению и процветанию биографического жанра в античном мире: необходимость увековечить память о героях прошлого и человеческое любопытство⁵³. Примечательно, что эти факторы сохраняют свою актуальность и в настоящее время, в античную же эпоху они породили разнообразное множество биографических форм, включающих в себя и невероятно реалистические образцы изобразительного искусства, и устную повествовательную традицию и многие другие.

Однако наиболее влиятельной биографической формой стало литературное жизнеописание. Его традиция возникла в рамках древнегреческой монументальной историографии⁵⁴ и, долгое время,

⁵¹ Аверинцев С.С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. М.: Наука, 1994. Т.1.С.653.

⁵² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С.58.

⁵³ Hamilton N. Op.cit. P. 26.

⁵⁴ Ее классическими образцами являются труды таких древнегреческих историков, как Гекатей Милетский (ок.550 – ок.480 гг. до н.э.), Геродот (ок.484 г. до н. э. — ок. 425 г. до н. э.), Фукидид (ок. 460 г. — ок. 400 г. до н. э.) и др.

существова как неотъемлемая часть последней, она сводилась к описанию деяний великих мужей (государственных деятелей, полководцев, философов) и исключала подробности их частной жизни.

История биографии как самостоятельного жанра греческой литературы началась в IV веке до н.э., когда эллинскую классику сменил эллинизм. Именно в этот период нашли свое отражение индивидуалистические тенденции в духовной жизни древнегреческого общества и появились первые образцы биографического жанра. Ими стали т.н. «энкомии» (от греч. – восхваление), хвалебные речи в честь богов и людей. Образцовыми примерами древнегреческий энкомий могут служить такие произведения как «Эвагор» (между 373 – 350 гг. до н.э.) Исократа (436 до н. э. — 338 до н. э.) и «Агесилай» (между 358 – 356 гг. до н.э.) Ксенофонта (ок. 430 г. до н. э. — ок. 356 до н. э.). Как справедливо замечал С.Аверинцев: «У истоков биографического интереса к личности мы находим культ этой личности»⁵⁵.

Стоит, однако, отметить, что античным биографам было свойственно и стремление критически осмыслить жизненный путь своих героев. Первым «чистым» образцом биографического жанра принято считать «Жизнеописания философов, флейтистов и трагических поэтов» Аристоксена Тарентского (ок.360 до н.э. – ок. 300 до н.э.). Это произведение известно нам лишь по фрагментам и свидетельствам, судя по которым, можно понять, что оно представляло собой раннюю форму «псогоса» (от греч. – поношение), противоположного энкомиию варианту биографического дискурса⁵⁶.

Таким образом, формирование биографической традиции с самого начала было отмечено возникновением двух полярных эмоционально-оценочных

⁵⁵ Аверинцев С.С. Указ.соч. Т.1. С.638.

⁵⁶ Необходимо отметить, что энкомий и псогос в качестве универсальных протобиографических нарративных схем возникли в фольклорной традиции задолго до их письменной фиксации, нося культовый характер и выполняя заклинательную функцию.

форм повествования – панегирика и поношения. Отличительными особенностями первой формы стали неумеренная лесть и идеализация героя, а второй – сведение биографического нарратива к пересказу сплетен, слухов и перечислению нелюбезных подробностей. Приоритетом античной биографии, освободившейся от традиций и норм монументальной историографии, стала информативная ценность и занимательность. Был существенно расширен круг ее героев. К великим государственным и ученым мужам, традиционным героям историографического жанра, прибавились разного рода знаменитости и чудаки, к которым античные биографы не испытывали особого пиетета, а лишь любопытство. По мнению С.Аверинцева, для античной биографии была характерна не столько идея «великого человека», сколько «идея «знаменитости» в смысле некоего курьеза»⁵⁷. Необходимо отметить, что специфическое положение женщины в античном обществе исключало ее из списка подходящих объектов для биографического дискурса. Античную биографическую практику с самого её зарождения характеризовала строгая гендерная дифференциация.

Вершиной античной биографики стало произведение «Сравнительные жизнеописания» древнегреческого биографа и философа Плутарха (ок.46 – ок.127 гг.), представляющее собой двадцать две парные и четыре одиночные биографии государственных деятелей греко-римской древности. Плутарху удалось изменить установку античной биографики на «знаменитологию» и предложить концепцию канона великих людей, ставшую впоследствии классической для всей западной культуры, в основу которой были положены строгие морально-оценочные критерии. Как писал С.Аверинцев, он не просто заключил «счастливый брак биографического жанра и моральной

⁵⁷ Аверинцев С.С. Указ.соч.Т.1. С.643.

философии», но и создал особый «тип биографии – моралистико-психологический этюд»⁵⁸.

Однако примат пестроты, увлекательности и живости материала над его связностью, системностью и даже достоверностью был одной из ведущих и перманентных характеристик античной биографики как отдельного литературного жанра. Наиболее примечательным ее образцом в этом смысле является труд позднеантичного автора Диогена Лаэртского (ок. II – III вв.) «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», излагающий биографии и воззрения целого ряда античных мыслителей. Русский философ и антиковед Алексей Лосев обращал особое внимание на то, что биографические описания, созданные Диогеном Лаэртским, «полны курьезов, необычных стечений обстоятельств, полны разного рода анекдотов, остроумных изречений и не относящихся к делу случайных происшествий»⁵⁹. Особенный интерес, как отмечал А.Лосев, у Диогена Лаэртского вызывали «пикантные подробности из жизни людей, часто доходящие до полного неприличия».⁶⁰

Породив множество биографических произведений, античная эпоха стала периодом расцвета этого жанра во всех его формах (включая и автобиографическую), подлинным «золотым веком», первым в его самостоятельной истории, но далеко не последним.

Однако падение Римской империи положило конец этому важнейшему этапу в истории западной биографики. На смену греко-римской биографической традиции пришла христианская агиография, остававшаяся

⁵⁸ Там же. С.653.

⁵⁹ Лосев А.Ф. Диоген Лаэртский и его метод // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М: Мысль, 1986. С.7.

⁶⁰ Там же.

на протяжении всего Средневековья, доминирующей формой европейской биографики. Особое развитие получила практика духовных автобиографических сочинений. Важнейшим из них стал труд христианского богослова и философа Августина Блаженного (354 – 430 гг.) «Исповедь», считающийся первым образцом автобиографии в европейской литературе.

Житийная литература переняла жанровую модель античной биографии, став в историко-литературном отношении ее гомогенным продолжением. Однако христианская агиография со свойственным ей суровым духом морализаторства отказалась от содержательной матрицы греко-римской биографии, ее пестроты и неоднозначности, ограничив себя строгими рамками повествования об истории спасения человеческой души посредством преодоления искушений, заблуждений и духовного преображения греховной природы человека. В центре внимания христианских биографов была история пути к спасению. В житийной литературе не было места развлекательному началу и критическим интерпретациям, допускались лишь моральные наставления, отретушированные описания и идеализированные характеристики.

Вот как описывал жития русский историк Василий Ключевский: «По литературной задаче жития биографические факты служат в нем только готовыми формами для выражения идеального образа подвижника. Из описываемой жизни житие берет лишь такие черты, которые идут к означенной задаче. Избранные черты обобщаются в житии настолько, чтобы индивидуальная личность исчезла в них за чертами идеального типа»⁶¹. Ключевский совершенно справедливо уподоблял житие иконе, в то время как биографию сравнивал с портретом⁶².

⁶¹ Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.:Наука, 1988. С.4 – 5.

⁶² Там же.

Однако, несмотря на однообразие трактовок биографического материала и строгий содержательный канон, Средневековье утвердило особый статус биографии в западноевропейской культуре. Во многом это было связано со спецификой Нового Завета, парадигмального метатекста христианства, в некотором роде, тоже представляющего собой биографию. Важно отметить, что в рамках христианской биографической традиции появился новый тип героя – простой верующий. Таким образом была преодолена ограниченность античной биографики с ее пристальным вниманием к выдающимся представителям рода человеческого. Более того, христианская агиография расширила и гендерные рамки античной биографии. Женские жития и духовно-мистические автобиографии получили значительное развитие.

Следующим поворотным этапом в развитии европейской биографической традиции стала эпоха Возрождения с ее гуманизмом и антропоцентризмом. Швейцарский историк культуры Якоб Буркхардт в своей классической работе «Культура Италии в эпоху Возрождения» назвал этот феномен «расцветом индивидуальности»⁶³. Стремление освободиться от агиографических рамок и клише и по-новому взглянуть на человека, учитывая его индивидуальность и неповторимость жизненного опыта, привело к расцвету светской биографии, а также заставило вспомнить о греко-римском биографическом наследии. Были переведены и опубликованы многие из сохранившихся работ классиков античной биографики. Вновь возобновилась борьба между двумя классическими биографическими формами: панегирической и критической. Кроме того, в европейской культуре возникла и получила развитие художественная драматизация светского биографического материала. Наибольших высот она достигла в творчестве английского поэта и драматурга У.Шекспира (1564 – 1616).

⁶³ Burckhardt J. The Civilization of the Renaissance in Italy. New York: Random House, Modern Library, 1954. P.100.

Реформация содействовала дальнейшему развитию светской биографии и возникновению разнообразных форматов для биографического материала, от небольших памфлетов до многотомных фолиантов.

Эпоха Просвещения с ее установкой на рационализм и свободомыслие дала колоссальный импульс развитию биографического жанра в Западной Европе и способствовала окончательной победе светской биографии над агиографией. Именно эта эпоха заложила основу рационально-критического, научного подхода к биографическому материалу. В этот период биографические произведения активно создавались во всех европейских странах, но особую роль для последующего развития жанра сыграла английская биографическая традиция XVIII века.

Российский литературовед Евгения Иванова отмечает, что «возникновение и развитие биографического жанра в каждой из европейских стран протекало своим путем, раньше других биографический жанр получил самостоятельный статус и занял почетное место в английской литературе»⁶⁴. В ее рамках окончательно утвердился главный герой светской биографии – выдающийся умерший мужчина, оставивший значительный след в истории, а также основной формат биографии – письменный текст.

Главным теоретиком и реформатором светской биографической традиции, не только в английской, но и во всей западноевропейской литературе принято считать английского писателя, лексикографа, поэта и биографа, виднейшего деятеля эпохи Просвещения Сэмюэля Джонсона (1709 – 1784). Именно он стоял у истоков современной литературной биографии. На страницах своего журнала «Рэмблер» (*The Rambler*, 1750 – 1752) и в книге «Жизнеописание важнейших английских поэтов» (*The Lives of the Poets*, 1779

⁶⁴ Иванова Е.В. Жанр биографии в русской литературе: западноевропейские влияния. // *Studia Litterarum*. 2016. Vol.1, no 3 – 4. С.45.

– 1781) Джонсон сформулировал, по сути, манифест современной западной биографики. Он отмечал особую роль биографического жанра в понимании и осмыслении человеческой природы, отдавая ему предпочтение перед историей. Джонсон стремился утвердить в нем канон «золотой середины» – объективной интерпретации биографии, включающей в себя рассказ, как о добродетелях, так и о пороках героя. Будучи прекрасным литературным критиком, он отмечал, что «если все повествование о герое будет сведено к перечислению его добродетелей, читатели будут пребывать в унынии, поскольку такому герою невозможно будет ни в чем подражать».⁶⁵

Своему многолетнему другу, шотландскому писателю Джеймсу Босуэллу (1740 – 1795), Джонсон так описал формулу настоящей биографии: «Если автор задумал написать панегирик, он может не упоминать о недостатках своего героя, но если автор утверждает, что пишет биографию, он обязан изложить ее предельно честным образом»⁶⁶. Тем самым Джонсон отстаивал право читателя самостоятельно делать выводы относительно героя и его биографии. Рассматривая объективность интерпретации образа главного героя в качестве высшей ценностной характеристики биографического произведения, он придавал особое значение разнообразию его источников и считал главной задачей биографа собрать максимум информации о герое, включая детали и мелочи быта, помогающие подробно и правдиво воссоздать его облик. Он резко критиковал тех биографов, которые не уделяли должного внимания изучению поведения и особенностей своих героев и сводили свое повествование к хронологическому перечислению их достижений⁶⁷.

⁶⁵ Boswell J. Boswell's Life of Johnson. 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1934–1964. Vol. 4. P.53.

⁶⁶ Ibid. Vol. 3. P. 155.

⁶⁷ Johnson S. Rambler #60, October 13, 1750. URL: <http://www.samueljohnson.com/ram60.html> (дата обращения: 07.07.2016).

Взгляды Джонсона оказали мощное влияние на все последующее развитие западной биографической традиции, заложив основу для современной биографики, начало которой было положено в 1791 году публикацией его собственной биографии «Жизнь Сэмюэла Джонсона» (*The Life of Samuel Johnson, LL.D.*), написанной Д.Босуэллом и ставшей практическим воплощением теоретических положений С.Джонсона. Эта книга стала классическим образцом нового типа биографии – многослойного портрета «без прикрас», откровенно и ярко изложенного. Секрет ее успеха во многом объяснялся той формой, которую избрал для своей книги автор: объективное, документально подтвержденное жизнеописание в сочетании с личными наблюдениями и комментариями. Босуэлл своей работой значительно повысил статус биографии в иерархии литературных форм, а ее написание сделал деятельностью, которой перестали чураться даже самые уважаемые писатели.

XIX век в Англии стал временем реставрации агиографических настроений в биографическом жанре. Британский империализм и колониальная политика сформировали основную цель викторианской биографии – канонизацию образцовой, но абсолютно утопической модели человеческой жизни, полной благородного пафоса и активной общественной деятельности. Определяющее влияние на биографическую традицию этого периода оказал шотландский писатель, историк и философ Томас Карлейль (1795 – 1881) и его труд «Герои, почитание героев и героическое в истории» (*On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, 1841), в котором он разработал концепцию культа героев. Как пишет Е.Иванова «под влиянием Карлейля биографии светских деятелей постепенно наделялись определенной идеологической нагрузкой, обретая черты образца для

подражания и действуя в той области, где в средневековой культуре действовали святые и подвижники благочестия»⁶⁸.

Высшей ценностью в викторианском обществе, с его строгим и противоречивым моральным кодексом, закрепившим консервативные ценности и классовые различия, была объявлена безупречная репутация. А ее поддержание стало основной заботой викторианских биографов⁶⁹, сделавших написание биографий на заказ профессией. Все сомнительные, не вписывающиеся в представление о должном и благопристойном, моменты биографии героя опускались. Сам герой изображался исключительно как носитель положительных качеств и добродетелей, таким образом, превращаясь в героя в полном смысле слова. Рассмотрение его внутреннего мира и личной жизни было абсолютно табуировано в рамках викторианской биографики. Лицемерие и ханжество стали ее постоянными спутниками. Идеал Джонсона – предельно честное повествование, изображение героя таким, каким он был на самом деле – был изгнан из традиционной документальной биографии.

Викторианские романисты, а не биографы, взяли на себя ответственность рассказывать правду о сложной человеческой природе и разнообразных социальных бедах ею порождаемых. Именно блестящая художественная литература викторианской эпохи уравнивала почтительные, но малоубедительные, биографические нравоучения. Важно, однако, отметить, что викторианская биография стремилась к научности. Основной задачей биографа стала тщательная и скрупулезная работа с источниками, которые обильно цитировались в тексте, в силу чего порой биографические

⁶⁸ Иванова Е.В. Указ.соч. С.48.

⁶⁹ Наиболее известные из них: Джон Форстер (1812 – 1876), Лесли Стивен (1832 – 1904), Сэмюэл Смайлс (1812 – 1904), Джеймс Энтони Фруд (1818 – 1894), Сидни Ли (1859 – 1926), Джон Морли (1838 – 1923).

произведения превращались в расширенный комментарий к письмам и другим документам.

Однако стремительное развитие естествознания и социальных наук способствовало подрыву викторианского биографического идеала. Работы Ч.Дарвина и З.Фрейда коренным образом изменили общепринятые социальные, религиозные и психологические представления о человеке. Дистиллированные, сознательно искаженные и приукрашенные образы традиционных биографий вступили в явное противоречие с новыми научными сведениями о человеческой природе, о роли животного начала и иррациональной сферы подсознательного. В недрах викторианской культуры зарождалась принципиально новая концепция человеческой личности и ее понимания.

Кроме того, викторианская биографика серьезно страдала от начавшейся в конце XIX века трансформации такого ключевого для биографического жанра понятия как слава. Во многом это было связано с технологической революцией, затронувшей печатную периодику. Возможность воспроизводить подлинные фотографии навсегда изменила как контент печатных изданий, так и саму подачу новостного материала. Американский литературовед и кинокритик Лео Броди утверждает, что именно использование фотоснимков в газетах способствовало демократизации понятия славы. Теперь любой человек, появившейся в новостях, независимо от своего социального статуса, гендерной принадлежности и достижений, имел шанс прославиться и стать объектом биографического интереса. Неизменный круг героев традиционных биографий – королевские особы, государственные деятели и выдающиеся ученые – существенно расширился за счет нового типа героя, так называемого ньюсмейкера (newsmaker), т.е.

человека, чья деятельность или история жизни создала информационный повод и получила освещение в периодических печатных изданиях⁷⁰.

С наступлением XX века викторианская биографическая традиция пришла в упадок. Западная биографика остро нуждалась в переосмыслении и новых подходах. И первым ее ревизионистом, оказавшим колоссальное влияние на всю западную культуру XX века, стал австрийский невролог и психиатр Зигмунд Фрейд (1856 – 1939), серьезно интересовавшийся вопросами жизнеописания. Начало психоаналитическому экспериментированию с биографическим жанром было положено им в 1905 году, когда был опубликован «Фрагмент анализа одного случая истерии» (1901), известный как случай Доры. Впоследствии Фрейд продолжил публикацию описаний ряда клинических случаев. Причину кризиса викторианской биографии он видел в изначальной чрезмерной симпатии биографов к собственным героям и их нежелании называть вещи своими именами. Фрейд был убежден, что открыл код анализа жизни, которую он рассматривал, прежде всего, как психологическую загадку.

Знаковая и в некотором роде эпохальная попытка психоаналитической интервенции в биографический жанр была предпринята Фрейдом в психобиографическом очерке «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1909). В нем Фрейд, на основе записных книжек Леонардо, в которых художник упоминает об одном смутном воспоминании своего детства, и рассмотрения его картины «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом», предпринимает попытку психоанализа личности и ее творчества с привлечением обширного культурологического материала. Согласно интерпретации, данной Фрейдом, в вышеупомянутой картине нашли свое отражение воспоминания художника

⁷⁰ Braudy L. *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. New York: Vintage Books, 1997.

о его непросто́м детстве, отношениях с матерью, мачехой и отцом, а также ставшие их результатом подсознательные фантазии гомосексуального толка. Очерк имел эффект разорвавшейся бомбы и джинн раз и навсегда был выпущен из бутылки. Таким образом было создано одно из самых прочных клише современной западной биографии – детство как очаг травмы, формирующей характер человека и определяющей его сексуальность. Клише, столь прочно вошедшее в современное массовое сознание и так часто повторяющееся во всех формах биографического дискурса, временами создающее прочное ощущение того, что современная биографика есть ни что иное как детальная фиксация патологии в динамике.

Впоследствии, однако, выяснилось, что из-за ошибки переводчика в построениях Фрейда была допущена ошибка, которая полностью лишала его интерпретацию какой-либо состоятельности, да и объемный массив приведенных историко-культурологических данных не вызывал доверия у публики, а скорее рождал ощущение надуманности и искусственности. Однако с этого момента фрейдистский психоанализ, в том или ином виде, стал непременным атрибутом любого биографического повествования. Патография была возведена в идеал биографии. Идеи Фрейда начали победоносное шествие по западному миру, особенно торжествуя в американской культуре. А биографы постепенно начали преодолевать практику замалчивания и табуирования личной жизни и интимной сферы в биографическом дискурсе.

Первая мировая война, последовавшие за ней социально-экономические трудности и политические потрясения, активное развитие науки и техники, сопряженное с ним радикальное изменение уклада и ритма повседневной жизни и т.д. и т.п. Все эти события и процессы способствовали переоценке ценностей и значительной трансформации человеческого мировосприятия. В этих условиях большинство западных биографов отказались воспевать

достижения отдельных людей и создавать их идеализированные портреты, а обратились к исследованию самой человеческой природы, беспристрастному изучению личности, мотивов ее поведения, особенностей внутренней жизни и психической организации ⁷¹.

1920 – 1930-е гг. положили начало качественно новому этапу в развитии биографического жанра в европейской и американской литературе, получившему название «новая биография»⁷². Феномен «новой биографии» был вызван целым рядом историко-культурных обстоятельств (включая такие знаковые как утверждение модернистской культурной парадигмы и расцвет рабочего и женского движения), которые характеризовали первую четверть XX века.

Ответственность за модернизацию биографического жанра принято возлагать на английского писателя и биографа Джайлса Литтона Стрейчи (1880 – 1932) и его книгу «Выдающиеся викторианцы» (*Eminent Victorians*, 1918). Она представляла собой четыре биографических портрета выдающихся деятелей викторианской Англии: кардинала Генри Мэннинга, педагога Томаса Арнольда, генерала Чарльза Гордона и сестры милосердия Флоренс Найтингейл. Работу Стрейчи характеризовал категорический отказ от панегирической интонации и лакировки, подчеркнутая психологичность и пристальное внимание к внутреннему миру своих героев, установка на объективность и иронию. Стрейчи без сожаления низвел своих героев с их пьедесталов, показал их простыми смертными, наделенными недостатками и

⁷¹ Ведущую роль в трансформации биографической традиции по-прежнему играли достижения в области психиатрии и психологии. В этой связи особое значение имели теоретические разработки и труды таких швейцарских ученых, как К.Юнг (1875 – 1961) и Л.Бинсвангер (1881 – 1966).

⁷² Термин был предложен английской писательницей Вирджинией Вульф (1882 – 1941), изложившей важные теоретические положения «новой биографии» в двух программных эссе: «Новая биография» (*The New Biography*. 1927) и «Искусство биографии» (*The Art of Biography*. 1939).

слабостями, проявляя, однако, к некоторым из них неподдельное сочувствие и симпатию (прежде всего к Ф.Найтингейл). Книга Стрейчи имела колоссальный успех по обе стороны Атлантики, став одной из важнейших вех в истории современной западной биографики.

1.2. Американская литературная биографика как матрица национального биографического кинодискурса: от рецепции европейского наследия к самобытному канону

Интерес к биографии в американской литературе появляется уже на самом раннем и длительном этапе ее развития – колониальном (XVII – XVIII вв.). Несмотря на господство пуританской идеологии и обилие богословских произведений, колониальная эпоха положила начало формированию светской литературно-биографической традиции. Документальная проза эпохи колонизации, представленная многочисленными дневниками, записками, историческими очерками и эссе, заложила прочную основу для последующего развития национальной биографики, которая, по верному замечанию американского литературоведа Линды Вагнер-Мартин, как и все прочие литературные жанры, поначалу активно «копировала британские образцы»⁷³. Однако «медленно, но неизбежно американская литература обретала собственный голос, как американская речь – особый акцент. Расхождение это гораздо больше, чем разница между американскими и британскими нормами употребления английского языка, потому, что литература – это речь, выражающая ценности, а с самого начала ценности, надежды, жизненный опыт в Америке были совсем иными»⁷⁴.

⁷³ Wagner-Martin L. *Telling Women's Lives: The New Biography*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1994. P.1.

⁷⁴ Литературная история Соединенных Штатов Америки. В 3 т./ Под ред. Р.Спиллера, У.Торпа, Т.Н.Джонсона, Г.С.Кэнби. М.: Прогресс, 1977. Т.1. С.25.

Специфика раннего колониального периода, связанная с трудностями освоения нового континента, привела к тому, что первой и излюбленной формой североамериканской биографической традиции стала автобиография. Она и по сей день остается в США основной биографической формой. Необходимость фиксировать и осмыслять свою жизнь и приобретенный, в совершенно отличных от европейских условиях, опыт породила у американских первопоселенцев особое отношение к саморефлексии автобиографической практики. Она воспринималась ими как способ самосовершенствования, а не признак нарциссизма.

По мнению Н.Хэмилтона, белые иммигранты из стран Старого Света, колонизировавшие Америку и создавшие впоследствии США, «испытывали неуверенность в собственной европейской идентичности и утверждали самих себя посредством автобиографий», для которых порой была характерна агиографическая интонация⁷⁵. Относительно слабовыраженное классовое деление общества Нового Света (по крайней мере, на этапе его (общества) первичного формирования) создало благодатную почву для автобиографических откровений, как светского, так и религиозного характера, приучая американцев выражать свои убеждения и самобытность в уникальной и новаторской манере, которая и сегодня характеризует американскую автобиографическую практику. Собственный личный опыт, а не богатая национальная история или знатное происхождение, стал для американцев ключевым фактором самоуважения, способствовавшим откровенному и прямолинейному самовыражению в рамках автобиографической традиции.

⁷⁵ Hamilton N. Op.cit.P.101 – 102.

Первым классическим произведением американской литературы и образцом повествования о себе стала незаконченная «Автобиография»⁷⁶ (The Autobiography, 1791) духовного лидера американской нации Бенджамина Франклина (1706 – 1790). Автору удалось создать канонический сюжет для биографического и автобиографического жанров, повествующий, по меткому определению российского литературоведа Майи Кореневой, о «становлении свободной независимой личности, чье утверждение в жизни достигается не благодаря преимуществам рождения, знатности, фамильных связей, т.е. того наследственного багажа, который был характерен для иерархического феодального общества, в котором он родился, но исключительно благодаря трудам и талантам самостоятельной личности»⁷⁷.

Таким образом, изложенная в духе просветительских идей «Автобиография» Франклина – история подлинного «self-made man», преуспевшего благодаря самообразованию, самовоспитанию, личным достоинствам, разуму, трудолюбию и энергии – при всей единичности отраженного в ней личного опыта, выразила базовые ценности зарождавшейся национальной культуры. В этой книге, по мнению М.Кореневой, «впервые совершилось художественное открытие национального характера»⁷⁸.

Особые исторические условия (Американская революция XVIII века и ее последствия, важнейшим из которых стало обретение страной независимости, а также последовавшее за ними стремительное формирование американского национального этоса и государственности) напрямую

⁷⁶ Она вошла в американскую литературу именно под таким названием: в подлиннике «Мемуары» (Memoirs).

⁷⁷ История литературы США. В 6 т. /Под ред. Я.Н.Засурского. М.: ИМЛИ РАН, 1997. Т.1. С.423.

⁷⁸ Франклин Б. Автобиография. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 8.

способствовали тому, что биографический дискурс приобрел особый статус в рамках американской национальной культуры. А его небывалый расцвет стал непосредственным выражением процесса, характеризовавшего развитие американского общества на протяжении всего XIX века, а именно активного поиска единой национальной идентичности, ее главных характеристик и символов, способных объединить молодую нацию.

Известный американский историк Дэниэл Бурстин отмечал, что биографы стремились заполнить вакуум в национальной памяти и биографии всех видов, размеров и способов изложения получили огромное распространение, став первой формой общенациональной истории⁷⁹. Реальная событийность в ее рамках значительно подгонялась под определенную идеологическую программу «эпического», а особое развитие получил культ национальных героев. Эти сакрализованные персонажи играли важнейшую идентифицирующую и объединяющую роли, став фундаментальной основой, на базе которой происходило формирование единой американской нации и ее социально-культурной мифологии. Ведь как справедливо замечал американский литературовед Малколм Каули «нация без мифологии еще не нация, а лишь собрание индивидуумов, проживающих на общей территории и подчиняющихся общим законам, лишь поскольку за этим смотрит полиция»⁸⁰.

Особой популярностью пользовались биографии политических и общественных деятелей. Одним из первых значительных произведений этого направления стал труд американского историка и религиозного деятеля Джереми Белкнапа (1744 – 1798) «Американская биография, или Исторический отчет о тех лицах, которые отличились в Америке» (American

⁷⁹ Бурстин Д. Американцы: Национальный опыт. М.: Прогресс, 1993. С.463.

⁸⁰ Каули М. Дом со многими окнами. М.: Прогресс, 1973. С. 260.

Biography or an Historical Account of Those Persons Who Have Been Distinguished in America, 1792 – 1794).

Биографические сочинения Мейсона Лока Уимса (1759 – 1825), среди которых особое место принадлежит бестселлеру того времени, книге «Джордж Вашингтон» (The Life of Washington, 1800), Уильяма Уирта (1772 – 1834) «Патрик Генри» (Sketches of the Life and Character of Patrick Henry, 1817), Уильяма Тюдора (1779 – 1830) «Джеймс Отис» (The Life of James Otis of Massachusetts, 1823), а также девятитомная энциклопедия «Биографии политиков, подписавших Декларацию независимости» (Biography of the Signers to the Declaration of Independence, 1820 – 1827) также внесли значительный вклад в стремительное формирование американского национального пантеона.

Самой успешной попыткой замены национальной истории биографическим жанром стала двадцатипяти томная «Библиотека американской биографии» (The Library of American Biography, 1834 – 1838, 1844 – 1847), под редакцией историка Джейреда Спаркса (1789 – 1866).

Краткость и своеобразие американской истории предъявляли особые требования к биографам и их произведениям. Основной задачей биографического жанра стало превращение реальных исторических лиц в легендарные фигуры национального пантеона. Необходимо отметить, что большинство биографических произведений, созданных в этот период, успешно справлялись с ее решением. Вот почему эти произведения имели мало общего с описанием реальных людей, их главной целью было создание мифологизированных героев, которым предстояло стать важнейшими патриотическими символами нации, персонифицирующими ее главные ценности. Именно этот героический пантеон был призван помочь американцам обрести столь необходимое им историческое единство и чувство национальной гордости.

Весомый вклад в развитие биографики США внес Вашингтон Ирвинг (1783 – 1859), первый профессиональный американский писатель. Его перу принадлежит целый ряд биографических произведений. Первым биографическим опусом Ирвинга стала четырехтомная «История жизни и путешествий Христофора Колумба» (*A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*, 1828). Восторженно принятая американскими читателями, эта книга отличалась особым подходом к биографическому материалу, надолго усвоенным американской биографической практикой. Будучи одним из первых представителей романтизма в американской литературе и испытывая значительное влияние европейской литературной традиции, Ирвинг создал содержательную матрицу для классической версии американской биографии (в том числе и в ее кинематографическом варианте) – романтизированное, возвышенное жизнеописание.

При работе над биографией Колумба он, по замечанию российского литературоведа Алексея Зверева, «довольствовался достаточно широкими известными фактами, но по-новому их сгруппировал, и возникла романтическая история выдающейся личности, которая, преодолевая испытания судьбы <...> с упорством фанатика устремляется к своей провиденциальной цели»⁸¹.

Этот подход к биографическому материалу достиг своего апогея в последнем биографическом труде Ирвинга, которое он считал своим *magnum opus*, «Жизнь Вашингтона» (*Life of George Washington*, 1855 – 1859). Пять монументальных томов этого сочинения до начала XX века считались каноническим жизнеописанием первого президента США Джорджа Вашингтона (1732 – 1799). И это несмотря на то, что оно, по сути, не обогатило новыми фактами уже огромную к тому времени библиотеку трудов, посвященных выдающемуся национальному герою Америки. Однако

⁸¹ История литературы США. Т.2. С.90.

американское общество и не ожидало от своего главного биографаромантика приумножения достоверных знаний об «отце американской нации». Биографии Ирвинга были интересны, прежде всего, их романтической трактовкой.

Как справедливо утверждал А.Зверев, в биографии Вашингтона он создал «образ исключительного человека, которого провидение с колыбели готовило к великим делам <...> Идея «особого предназначения» Вашингтона, своей деятельностью символизирующего и утверждающего уникальную историческую миссию Америки как отечества истинной свободы и оплота истинной демократии, активно обосновывалась и предшествовавшими биографами, однако до Ирвинга она никогда не получала сколько-нибудь убедительного литературного воплощения»⁸².

Подобные трактовки биографического материала способствовали предельной персонификации американской истории и закрепили особый статус биографики в рамках национальной культуры. «Вся человеческая история с легкостью может быть сведена к биографиям нескольких отважных и истовых людей»⁸³ – так рассуждал о роли личности в истории, тем самым подчеркивая особое значение биографического жанра, в своем эссе «Доверие к себе» (1841) один из виднейших американских мыслителей XIX века, Ральф Уолдо Эмерсон (1803 – 1882).

Анализируя американскую биографику XIX века, необходимо отметить, что круг ее героев не ограничивался выдающимися белыми мужчинами. Он включал в себя также афроамериканцев и женщин.

«Невольничьи повествования» (the slave narratives), появившиеся еще в XVIII веке, стали неотъемлемой частью американской автобиографической

⁸² Там же. С.95.

⁸³ Emerson R.W. Self-Reliance. URL: <http://www.emersoncentral.com/selfreliance> (дата обращения: 07.07.2016).

практики. Вершиной среди афроамериканских автобиографий XIX века стало «Повествование о жизни Фредерика Дугласа, американского раба, написанное им самим» (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*, 1845).

Первые литературные женские биографии появились в США еще в первой половине XIX века. Примечательно, что их авторами были женщины: Лидия Мария Чайлд (1802 – 1880), Элизабет Эллет (1818 – 1877) и др. Самый значительный труд последней – трехтомное сочинение «Женщины американской революции» (*The Women of the American Revolution*, 1848 – 1850), по сути, положил начало американской женской биографике.

Серьезный импульс развития литературная традиция женской биографии получила во второй половине XIX века благодаря таким авторам, как Джулия Уорд Хау⁸⁴ (1819 – 1910), Эдна Д.Чейни⁸⁵ (1824 – 1904), Элис Браун⁸⁶ (1857 – 1948), Энни Филдс⁸⁷ (1834 – 1915) и др. Реакция критиков на их произведения была неоднозначной. Они воспринимались как второразрядные по отношению к мужским биографиям. Первым серьезным успехом на пути признания женской биографии как полноценной ветви биографического жанра стало присуждение в 1917 году Пулитцеровской премии за книгу «Жизнь Джулии Уорд Хау» (*The Life of Julia Ward Howe*, 1916) американским

⁸⁴ Важнейшей ее работой в жанре биографии стала книга «Маргарет Фуллер. Биография» (*Margaret Fuller*. 1883), посвященная жизни и творчеству одной из наиболее ярких представительниц американского трансцендентализма. Большую ценность для анализа эволюции литературной женской биографики в США представляет и автобиографическое сочинение Уорд Хау под названием «Воспоминания» (*Reminiscences: 1819–1899*. 1899).

⁸⁵ Самым значительным ее произведением принято считать «Жизнь Луизы Мэй Олкотт» (*The Life of Louisa May Alcott*. 1888), посвященную биографии известной американской писательницы.

⁸⁶ Ее труд «Жизнь Мерси Отис Уоррен» (*The Life of Mercy Otis Warren*. 1896), воссоздающий биографию знаменитой американской поэтессы, драматурга и историка, стал важным этапом в развитии американской женской биографики.

⁸⁷ Наиболее примечательным ее сочинением в биографическом жанре является «Жизнь и письма Гарриет Бичер-Стоу» (*Life and Letters of Harriet Beecher Stowe*. 1897).

писательницам и биографам Лоре Ричардс и Мод Хау Эллиот. Однако до свободы от гендерных стереотипов и социальных предрассудков в рамках женской биографии было еще очень далеко.

1920-е гг. стали расцветом «новой биографии» не только в Великобритании, но и в США. Главным идеологом и практиком «новой биографии» в США стал писатель, критик и драматург Гамалиэль Бредфорд (1863 – 1932), при жизни считавшийся самым авторитетным американским биографом. В своих работах он, как отмечает Л.Вагнер-Мартин, развивал идеи и принципы психографии, делая особый акцент на воссоздании внутренней жизни своих героев и их психологических характеристиках⁸⁸. Особое внимание в своем творчестве Бредфорд уделял женским биографиям. Вот как он характеризовал в 1929 году практику «новой биографии» в Америке: «Вместо того чтобы пытаться создать панегирик герою, увековечить его достижения, или представить его в качестве образцового примера, мы просто пытаемся понять каким человеком он был, проанализировать его характер и мотивы и определить наиболее соответствующее ему место среди прочих людей»⁸⁹. Как подчеркивал американский литературовед Ричард Олтик, «новая биография» способствовала настоящему биографическому буму, в котором «множество ярко написанных, подчеркнуто непочтительных биографий оказались в списке бестселлеров»⁹⁰.

Таким образом, к концу 1920-х – началу 1930-х гг. – моменту появления первых американских звуковых фильмов-биографий – западноевропейская литературная биографика располагала впечатляющим арсеналом подходов, форм и методов для работы с биографическим материалом. Американский

⁸⁸ Wagner-Martin L. Op.cit. P.2.

⁸⁹ Цит. по: Hamilton N. Op.cit. P.153.

⁹⁰ Altick R. Lives And Letters: A History of Literary Biography in England and America. New York: Knopf, 1966. P.292.

кинематограф, с момента своего зарождения испытывавший значительное влияние классических видов искусства, в первую очередь литературы, охотно взял его на вооружение.

ГЛАВА 2.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ ИГРОВОЙ КИНОБИОГРАФИКИ И ЭТАПЫ ЕЕ ЭВОЛЮЦИИ⁹¹

Наиболее значительным событием в истории западной биографики рубежа XIX и XX веков стало появление и стремительное развитие нового вида искусства – кинематографа. Практически одновременно в большинстве национальных кинематографий возникла своя богатая биографическая традиция. Американские кинематографисты быстро осознали грандиозный эстетический и экономический потенциал историко-биографического материала, поскольку именно он, по верному замечанию российского киноведа Владимира Утилова, позволял «показать в живом действии законы макро- и микромира, логику судеб личности и государств»⁹². Появление звукового кино в конце 1920-х – начале 1930-х гг. способствовало еще большему всплеску художественной кинобиографики, закрепив за ней, как отмечает И.Кристи, «особый статус в американском кинематографе»⁹³.

В 1929 году, когда на американские экраны вышел первый звуковой биографический фильм «Дизраэли» режиссера Альфреда Э.Грина, игровая биографика обрела стартовую точку в собственной непрерывной истории в качестве отдельного тематического направления в кинематографе США.

В истории ее развития мы выделяем два важнейших направления: *массовое* и *авторское*. Традиционные особенности первого – стремление к

⁹¹ В рамках данной главы с целью обеспечения надлежащего контекста для последующего анализа наиболее характерных и знаковых биографических картин представлен краткий обзор генезиса, формирования и развития американской игровой кинобиографики.

⁹² Утилов В.А. Сумерки цивилизации. XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. С.12.

⁹³ Christie I. A Life on Film// Mapping Lives: The Uses of Biography/ Ed. by P.France, W.St.Clair. New York and Oxford: Oxford University Press, 2002. P.292, 290.

относительной жанровой гомогенности и превалирование внешней механики сюжета над всеми прочими элементами драматургии. Характерные черты второго – высокая степень жанровой гибридности и повышенное внимание к внутренней механике персонажей⁹⁴.

В рамках истории массового направления игровой кинобиографии возможно говорить о выделении таких периодов, как *классический*, *ревизионистский* и *неоклассический*. Объективными критериями для подобной классификации нам представляется тип протагониста и подход к трактовке его образа.

2.1. «Золотой век» игрового биографического фильма: кинобиографика в эпоху классического Голливуда (1930-е – 1950-е гг.)

Классический период длился с 1930-х гг. до начала 1960-х гг. В его рамках можно выделить два хронологических этапа: первый – с 1930-х гг. до окончания Второй мировой войны, и второй – с середины 1940-х гг. до начала 1960-х гг. Именно в этот период были выработаны основные эстетические, идеологические и производственные принципы классической массовой кинобиографии, напрямую обусловленные спецификой голливудского студийного кинопроизводства.

Доминирующей жанровой формой первого этапа классического периода была *панегирическая драма* с выраженной мелодраматической интонацией. Ее героем выступал выдающийся белый мужчина, чаще всего представитель политической, военной или научно-общественной элиты, который

⁹⁴ Понятия «внешняя механика сюжета» и «внутренняя механика персонажей» почерпнуты из работы испанского философа Хосе Ортега-и-Гассета «Мысли о романе» (1930). Рассуждая об эволюции жанра романа, он обращал внимание на то, что ее траектория отмечена движением от внешней механики сюжета к внутренней механике персонажей. По нашему мнению, эта идея весьма полезна и для анализа эволюции американской игровой кинобиографии, поскольку довольно точно отражает ее специфику в целом, а также особенности становления и развития двух ее направлений в частности.

позиционировался как решительный и негибкий визионер, обладающий исключительным дарованием и одержимый стремлением преобразовать окружающую его действительность. Один из крупнейших американских исследователей биографических лент Джордж Кастен назвал данный тип героя байопика «героем культуры созидания» (*idols of production*)⁹⁵. Для биографических картин, снятых в этот период была характерна идеализирующая, подчеркнута романтико-панегирическая трактовка образа главного героя. Образцами данной формы могут служить следующие картины: «Дизраэли» (1929, реж. А.Э.Грин), «Авраам Линкольн» (1930, реж. Д.У.Гриффит), «Александр Гамильтон» (1931, реж. Д.Г.Адольфи), «Вольтер» (1933, реж. Д.Г.Адольфи), «Кардинал Ришелье» (1935, реж. Р.В.Ли), «Повесть о Луи Пастере» (1936, реж. У.Дитерле), «Жизнь Эмиля Золя» (1937, реж. У.Дитерле), «Хуарес» (1939, реж. У.Дитерле), «Молодой мистер Линкольн» (1939, реж. Д.Форд), «История Александра Грэхема Белла» (1939, реж. И.Каммингс), «Эдисон, человек» (1940, реж. К.Браун), «Магическая пуля доктора Эрлиха» (1940, реж. У.Дитерле), «Линкольн в Иллинойсе» (1940, реж. Д.Кроммуэлл) и др.

В основу классического биографического канона был положен *драматический сюжет*, в рамках которого эксцентричный гений посвящал свою жизнь служению человечеству, опережая свое время и проходя через ряд внешних, реже внутренних конфликтов на пути к обретению безусловного и вневременного величия. Герой преимущественно рассматривался как «избранник судьбы», наделенный особой миссией (в полной мере это ощущалось в библейских байопиках и фильмах линкольнианы). Опираясь на телеологический принцип организации биографического материала и концепт судьбы, классическая

⁹⁵ Кастен заимствовал этот термин из статьи философа и социолога Лео Лёвентала «Биографии в популярных журналах» (1944), представляющей собой контент-анализ биографических очерков, опубликованных в американских журналах *Collier's* и *The Saturday Evening Post*.

кинобиографика, вслед за литературной биографической традицией, развивала мистическое ощущение избранности и предначертанности. Центральным ядром сюжета выступал внешний конфликт – острое противостояние между личностью-новатором и устоявшимися традициями и институциями. По ходу развития сюжета главный герой должен был преодолеть антагонизм общества, а зачастую и ближайшего окружения, включая собственную семью. Порой главный герой наделялся выраженной и простой, даже обыденной, личной мотивацией к собственной подвижнической деятельности. Эта предельная актуализация мотивации протагониста была призвана сделать его максимально понятным для рядового зрителя. Таким образом, как отмечал Д.Кастен, у аудитории появлялась возможность идентифицировать гения отчасти как простого смертного, при этом испытывая благоговейную благодарность за его достижения и наследие ⁹⁶. Основу сценария обычно составляли беллетризованные биографии и художественные адаптации. В центре внимания классических байопиков, как правило, была лишь часть биографии. Сюжет обычно выстраивался вокруг событий, непосредственно предшествовавших или сопровождавших зенит могущества и славы главного героя. Немногие классические биографические ленты предлагали своим зрителям сюжет, охватывающий весь жизненный путь главного героя, т.н. сюжетная схема «от рождения до смерти» (from the cradle to the grave).

Как заметил американский историк и литературный критик Хейден Уайт: «Любая репрезентация исторического материала, будь то письменная или визуальная, представляет собой результат его сокращения, символизации и переосмысления. Разнятся лишь средства трансформации, но не сами

⁹⁶ Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. P.19.

способы формирования нарратива»⁹⁷. Студийная производственная специфика требовала стандартизации материала для его массового производства, а также его предсказуемости для обеспечения финансовой рентабельности. В пору своего становления американский байопик был средством воплощения в первую очередь продюсерского осмысления биографии той или иной известной личности. Главными идеологами и практиками биографического жанра в то время были такие влиятельные продюсеры, как Дэррил Ф.Занук, Хэл Уоллис, Уолтер Уэнджер и др., которые, по верному замечанию Д.Кастена, адаптировали биографии протагонистов «с учетом собственного опыта и мировоззрения»⁹⁸. Характерной особенностью этой адаптации стала интеграция разрозненных эпизодов биографии в единое, крайне упрощенное, а порой откровенно схематичное, целое. Все спорные, двусмысленные и нелицеприятные факты и подробности порою получали намеренно сглаженную трактовку в соответствии с требованиями общественной морали и нормами кодекса Хейса. В большинстве же случаев они намеренно игнорировались. Таким образом, каждый новый байопик отчасти воспроизводил сюжетную канву и художественно-производственные традиции своих предшественников. Упрощение и схематизация биографического материала позволили уравновесить девиантную природу протагониста и показать на экране успешного и понятного гения, которому мог сопереживать и симпатизировать среднестатистический зритель.

Помимо сюжетно-жанровой стандартизации биографического киноповествования, продюсеры активно прибегали к эксплуатации образа занятой в главной роли кинозвезды и тщательно продуманной рекламной

⁹⁷ White H. Historiography and Historiophoty // The American Historical Review. 1988. Vol. 93. No.5. P. 1194.

⁹⁸ Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. P.4.

кампании. По сути, байопик служил идеальным инструментом для бесперебойного существования студийной системы и столь характерного для нее звездного конвейера. В силу этого в период с 1927 по 1960 годы байопики стали постоянной продукцией большинства крупных студий.

Стоит заметить, что процедура идеализации и стандартизации биографического материала, призванная дать толкование жизни, соответствующее коллективной исторической памяти и отражающее популярные мифы и стереотипы, привела к возникновению одного из главных противоречий, присущих и современной форме байопика, а именно к рассказу об уникальности личности и перипетиях ее биографии с помощью упрощенного шаблона, в рамках которого величие является типичным, а индивидуальность имеет регулируемые границы.

Еще одной важной формой этого этапа развития игровой биографики была *классическая мелодрама*. Ключевыми примерами этой формы мы предлагаем считать такие фильмы, как «Королева Кристина» (1933, реж.Р.Мамулян), «Распутная императрица» (1934, реж. Д.Штернберг), «Клеопатра» (1934, реж. С.Б. Де Милль), «Мария Шотландская» (1936, реж.Д.Форд), «Мария-Антуанетта» (1938, реж. В.С. Ван Дайк), «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939, реж.М.Кёртиц).

В центре внимания этой формы была преимущественно женская биография. Главными героинями первых биографических мелодрам стали королевские особы. В соответствии со спецификой студийного производства главные роли в них исполняли ведущие кинозвезды того времени. Кинематографическое воплощение женских биографий с момента появления их первых образцов значительно отличалось от воплощений мужских. Устойчивые патриархальные стереотипы массового сознания, а также специфика и неоднозначность культурного восприятия самой темы активного женского присутствия в общественной сфере обусловили как

жанровую форму, так и сюжетные схемы. Традиционно биографии женщин были больше сфокусированы на описании и анализе событий частной, а не общественной жизни. Этот стереотип, характерный для литературы, был в полной мере унаследован и кинематографом. В рамках этого стереотипа общественная жизнь и успех трактовались как случайное стечение обстоятельств в жизни женщины, а честолюбие и предприимчивость расценивались как не подходящие ей качества.

Драматический сюжет этих картин выстраивался вокруг невозможности совместить главной героиней общественную деятельность и личную жизнь, центральный конфликт обеспечивался противопоставлением безжалостной природы власти эмоциональности и зависимости женской натуры. Как и в случае с панегирическим фильмом-биографией, посвященном мужчине, классические женские байопики представляли собой стандартизованные, упрощенные, а зачастую и вовсе искаженные версии реальных биографий.

Визуальное воплощение протагониста в классических байопиках было не менее важно, чем драматургическое. Внешняя монументализация героя/героини достигалась за счет использования таких кинематографических средств, как подчеркнута театральные мизансцены, контрастный свет, а также статичные крупные и средние планы.

Как отмечает Д.Бингхэм, классический канон голливудской кинобиографики предложил два основных типа актерской манеры исполнения: «звездную трактовку» (star performance) и «стилизацию» (stylized suggestion)⁹⁹. Первая представляла собой интерпретацию образа, основанную, прежде всего, на актерском амплуа и имидже кинозвезды, задействованной в главной роли. Вторая же предполагала отказ от

⁹⁹ Bingham D. The Lives and Times of the Biopic. // A Companion to the Historical Film./ Ed. by R.Rosenstone and C.Parvulescu. New York: John Wiley & Sons, Inc. 2013. P.240.

поверхностного прочтения и определенное погружение в образ, включая внешнюю имитацию.

Согласно авторитетному исследованию особенностей актерской игры в историко-биографических фильмах, принадлежащему перу французского режиссера и теоретика кино Ж.-Л. Комолли¹⁰⁰, наложение актерского образа на образ реального человека породило особый феномен в рамках биографической картины, который Комолли определяет как «гипертрофированный образ» (a body too much). Этот образ формируется совокупностью сыгранных ранее актером/актрисой ролей, а также предыдущими кинорепрезентациями главного героя/героини, порождающими в итоге эффект определенной избыточности. Таким образом, классическая кинобиографика, обусловленная спецификой студийной производственной практики, совместив воедино образы хрестоматийных исторических деятелей и образы кинозвезд, создала полисемантический феномен образа протагониста байопика. Кроме того, именно этот гипертрофированный образ определил рекламную стратегию, характерную для кинобиографики. С самого ее возникновения зрителя привлекали не только обращением к интересной биографии, но и образом ведущей кинозвезды.

Для классических голливудских фильмов-биографий были свойственны определенные актерские перформативные позы и жесты, в частности, отрешенный взгляд, словно направленный в далекое будущее и особая манера подачи монолога, будто напрямую адресованного потомкам.

Характерными кинематографическими особенностями классических биографических форм стало широкое использование крупных и средних планов, при этом основной упор делался на монтаж и торжественную,

¹⁰⁰ Comolli J-L. Historical Fiction: A body too much. // Screen. 1978. Vol. 19. no. 2. P. 41-54.

эмоционально манипулятивную музыку, которые, по мнению Д.Кастена, содействовали утверждению «телеологической природы величия»¹⁰¹. Важным мотивом большинства классических байопиков, независимо от их жанровой формы, были сцены судебных разбирательств и выступлений протагониста перед толпой. Именно в этих сценах главный герой обретал заслуженное общественное признание.

Классические студийные байопики заложили основу голливудского видения истории, особого и крайне влиятельного способа осмысления и интерпретации событий прошлого и настоящего. В рамках такого видения окружающий мир предстал вполне устойчивым, а происходящие в нем изменения являлись следствием деятельности сильных лидеров. Этот крайне персонифицированный подход к историко-биографическому дискурсу напрямую связывал кинобиографику с литературными моделями XIX столетия и их классическим нарративным стилем, в основу которых была положена линейность повествования и обилие фактов, призванные обеспечить логическую связь и ощущение развития сюжета.

Классический панегирический фильм-биография преследовал ту же цель, что и первые письменные биографии: совместить агиографию с назиданием, коррелируя по многим параметрам с тем, что немецкий философ Фридрих Ницше называл «монументальной историей»¹⁰² – историко-художественным дискурсом, призванным обнаружить в прошлом вдохновляющие примеры великого и научить пониманию всех его проявлений, тем самым создавая конструктивные преемственные связи между прошлым и настоящим и побуждая рядового обывателя к совершению поступков. Монументальная история в классических байопиках растворялась в мифологической

¹⁰¹ Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. P.185.

¹⁰² Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. // Фридрих Ницше. Сочинения. В 2 т. М.:Мысль, 1996.Т.1.

романтике, функционируя в качестве идеологического отражения текущей исторической эпохи. Студийный байопик 1930-х гг., выступая в качестве прямого наследника классической англо-американской литературной биографики, сформулировал главную цель художественной кинобиографики – вписать имя главного героя/героини в пантеон национальной и/или мировой культурной мифологии. Студийные байопики, подобно классическим образцам многовековой литературной биографической традиции Западной Европы, создавали и множили мифы.

Первая попытка демифологизации классического героя американской кинобиографики была предпринята в 1941 году американским режиссером и актером Орсоном Уэллсом в фильме «Гражданин Кейн» (Citizen Kane), значительно раздвинувшем художественные и технические границы экранной игровой биографии. Необходимо отметить, что формально картина не является чистым образцом кинобиографики, поскольку она лишь частично основана на биографии реального человека и не использует имени настоящего прототипа. Но мы выделяем ее в качестве отправной точки для формирования авторского направления игровой кинобиографики, поскольку она создала знаковый прецедент экспериментального байопика, неисчерпаемо многомерного и глубокого, как альтернативы массовому студийному байопику, став источником колоссального влияния на все последующие фильмы-биографии. Впервые в истории американской кинобиографики для воплощения биографического материала были предложены *гибридная жанровая форма* и *нелинейный синтетический сюжет*.

Представляется уместным кратко осветить те ключевые новации, которая внесла картина Уэллса в драматургический канон голливудский игровой биографики.

Как уже отмечалось, классическая американская кинобиографика 1930-х гг. характеризовалась предельно консервативным прочтением образов протагонистов, выраженной сюжетной шаблонностью и подчеркнутой жанровой формульностью. Герои студийных байопиков, в большинстве своем герои культуры созидания, преподносились как бескорыстные визионеры с трудной судьбой и непреодолимым желанием служить на благо человечества. Они были лишены тщеславия и эгоизма, их личные мотивации к подвижничеству были полны благородства и альтруизма. Их биографии в голливудском переложении сводились к историям непростых, но заслуженных триумфов. Типовые сюжеты и подчеркнутая простота и цельность их кинематографического воплощения обеспечивали ясную и однозначную трактовку образов протагонистов.

«Гражданин Кейн» явился яркой антитезой всей предшествующей голливудской традиции кинобиографики. Трактовка образа протагониста была поистине революционной. Уже в экспозиции фильма была заявлена несвойственная классическому студийному байопику нисходящая траектория развития жизни и личности главного героя. Он характеризовался прежде всего как эгоцентричный и экстравагантный потребитель, главная цель которого не усовершенствование существующего мира, а создание собственного, искусственного и герметичного. Герой культуры созидания, таким образом, претерпевал необратимую трансформацию, превращаясь в героя культуры потребления, лишённого провиденциальной созидательной цели и занятого исключительно утверждением аморального диктата собственного своеволия. Таким образом, сложный синтетический сюжет картины кардинально переосмыслил традиционную для классического байопика формулу «*истории успеха*» (success story) и предлагал вместо нее «*историю поражения*» (failure story).

Кинематографический текст Уэллса отрицал не только восходящую траекторию, героизацию и панегирическую интонацию, столь характерные для студийных биографических лент, но и основу основ классической голливудской биографики – исчерпывающую интерпретацию образа главного героя. Вместо целостно-монументального портрета протагониста на фоне хронологической реконструкции большого пути картина предлагала множество субъективных зарисовок на его тему. Несмотря на выраженную критико-сатирическую интонацию, даже памфлетность фильма, его авторы не стремились упростить образ протагониста. Фрагментарность, раздробленность и незавершенность кинотекста были призваны стимулировать активное зрительское сотворчество.

Фильм затрагивал целый ряд совершенно нетрадиционных для голливудского биографического дискурса тем, важнейшей из которых стала, мастерски воплощенная как на уровне сюжета, так и на уровне композиционного построения, аксиоматизация принципиальной непознаваемости человеческой природы.

Британский теоретик кино Лора Малви характеризует визуально-нарративную стратегию картины как «антигероическую и антиголивудскую»¹⁰³, которая вызывает у рядового зрителя эффект отчуждения, что, по мнению Д.Бингхэма, превращает байопик из массового кинопродукта в элитарный, рассчитанный на подготовленного зрителя¹⁰⁴.

В середине 1940-х гг. наступил второй этап классического периода в истории развития массовой кинобиографики, продлившийся до начала 1960-х гг. и породивший новые формы байопика – *реалистическую драму* и *реалистическую мелодраму*. В идеологическом и культурном отношении это

¹⁰³ Mulvey L. Citizen Kane. London: BFI Publishing, 1992. P.22.

¹⁰⁴ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre. P.70.

была противоречивая и нестабильная эпоха. Страх коммунистической угрозы и реалии холодной войны, осмысление болезненного наследия Великой депрессии и Второй мировой войны оказали непосредственное влияние на кинематограф США¹⁰⁵. Американское общество нуждалось в более реалистической репрезентации окружающей действительности на экране, что привело к существенному пересмотру классических конвенций большинства популярных жанров. Биографическая драма не стала исключением. Хотя реалистическим байопикам был присущ выраженный мелодраматизм, они содержали зачатки серьезной психоаналитической интерпретации образа главного героя/героини. Однако психологизм и остросоциальность по-прежнему сдерживались такими важнейшими факторами, регулировавшими общий подход и конкретное содержание биографических лент, как кодекс Хейса и американское законодательство, гарантировавшее право на неприкосновенность частной жизни.

Развитие различных видов СМИ, рекламной индустрии и самого кинематографа в конце 1940-х – начале 1950-х гг. привело к культурно-ценностному смещению в выборе главных героев биографических картин. На первый план вышли представители массовой культуры (прежде всего, деятели киноиндустрии, музыканты, спортсмены, представители фэшн-индустрии). Д. Кастен, вновь вслед за Л.Лёвенталем, определил данный тип героев байопика как *«героев культуры потребления»* (idols of consumption). Подобное изменение приоритетов и выдвижение нового типа героя свидетельствовало об определенных сдвигах в системе американских ценностей. Философию общности и созидания в качестве доминанты американского образа жизни постепенно сменял консьюмеризм. Идею сотворения нового заменила идея обладания определенным статусом и его

¹⁰⁵ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre. P.220.

незаменимыми атрибутами. Таким образом, как отмечает С.Нил, создатели довоенных фильмов-биографий обращались к своим зрителям как к гражданам, в то время как авторы послевоенных байопиков рассматривали свою аудиторию прежде всего как потребителей массовой культуры¹⁰⁶.

Примерами реалистической драмы могут служить такие картины, как «Кто-то там наверху любит меня» (1956, реж.Р.Уайз), «Жажда жизни» (1956, реж.В.Миннелли), «Джокер» (1957, реж.Ч.Видор), «Человек с тысячью лиц» (1957, реж.Д.Пивни), «Фрейд: Тайная страсть» (1962, реж.Д.Хьюстон); примерами реалистической мелодрамы – «С песней в моем сердце» (1952, реж.У.Лэнг), «Я буду плакать завтра» (1955, реж.Д.Манн), «Люби меня или покинь меня» (1955, реж.Ч.Видор), «Девушка в розовом платье» (1955, реж.Р.Флайшер), «История Хелен Морган» (1957, реж.М.Кёртиц), «Я хочу жить!» (1958, реж.Р.Уайз), «Слишком много, слишком скоро» (1958, реж.А.Наполеон).

Фильм-биография по-прежнему оставался продюсерским жанром. Основной сюжетной моделью реалистического байопика стала история многотрудного восхождения героя общества потребления из низов к высотам общественного олимпа, т.н. схема «из грязи в князи и обратно и снова в князи» (rags to riches to rags to riches). Источником этой влиятельной и до сих пор одной из основных сюжетных схем американских байопиков была американская литературная биографика XIX века. Кроме того, заметное влияние на эту сюжетную модель оказали и романы американского писателя XIX века Горацио Элджера, не имевшие прямого отношения к биографическому жанру¹⁰⁷. В книге, посвященной феномену успеха, «Гении

¹⁰⁶ Neale S. Genre and Hollywood. London; New York: Routledge, 2000. P.54.

¹⁰⁷ Типичным героем большинства произведений Элджера был бездомный мальчик, который самостоятельно, преодолев многочисленные трудности и неудачи, добивался в итоге богатства и успеха, благодаря тому, что оставался честным, неунывающим и трудолюбивым (т.н. «элджерровский герой»). Концепт жизненного успеха, по Элджеру,

и аутсайдеры», известный канадский журналист и социолог Малколм Гладуэлл кратко описывает суть этой сюжетной схемы следующим образом: «Наш герой родился в стесненных обстоятельствах и благодаря твердости характера и таланту пробивает себе дорогу к величию»¹⁰⁸. В том случае когда, невозможно было использовать данную сюжетную модель, создатели фильма сознательно манипулировали фактами биографии с целью приведения их в соответствие с господствующими культурными представлениями.

Подход к образу главного героя/героини лишился панегирической интонации. Новые жанровые формы фильма-биографии предлагали жизнеописание «без прикрас». Байопик перестал восприниматься исключительно как престижный проект, посвященный традиционным героическим фигурам. Протагонист необязательно теперь был гением, но в большинстве случаев талантливой девиантной личностью, которая не всегда была занята служением человечеству, но непременно переживала острые внешние и внутренние конфликты. Главный герой реалистического байопика не всегда вызывал благоговейное обожание и трепет, иногда, наоборот, его образ вызывал откровенную антипатию. Но в то же время протагонист, как отмечает американский киновед Дрю Каспер, наконец, обзавелся сложным внутренним миром, полным неоднозначных переживаний и проблем¹⁰⁹. К.Андерсон отмечает наличие в большинстве классических реалистических

имел дуалистическую природу и выражался в комбинации труда и удачи. Таким образом, в своих произведениях Элдджер активно транслировал такие фундаментальные понятия американской культуры как «американская мечта» и «человек, сделавший самого себя».

¹⁰⁸ Gladwell M. *Outliers: The Story of Success*. London: Penguin, 2009. P.18.

¹⁰⁹ Casper D. *Postwar Hollywood: 1946 – 1962*. Oxford: Blackwell, 2007. P. 284.

байопиков устойчивого мотива «успех имеет цену» и поучительно-назидательной интонации¹¹⁰.

Содержание сюжета в основном стало *повествовательным*, но с наличием подчеркнуто драматических линий. Создатели биографических картин стали пристальнее вглядываться во внутренний мир своих героев и критически рассматривать окружающую героев действительность. Сюжет по-прежнему выстраивался вокруг наиболее значимых фактов биографии, особое внимание уделялось преодолению героем/героиней инстинкта саморазрушения. Интимная интонация достигалась за счет того, что основу сценария, как правило, составляла автобиография реального прототипа или мемуары людей близко его/ее знавших. Более того, реальный прототип зачастую выступал консультантом на съемках фильма. Реалистические драма и мелодрама придавали особое значение детству и юности героя. Кроме того, эти фильмы подчеркивали особую роль семьи.

Важно отметить, что 1950-е годы стали временем формирования главного стереотипа, свойственного подавляющему большинству женских байпиков и ныне. В то время как мужские фильмы-биографии по сути продолжали воспевать достижения своих героев, женские байопики сосредоточились на выявлении и канонизации трагической составляющей женского успеха. В соответствии с этой установкой выбирались определенные героини. Ранняя смерть и неблагополучная личная жизнь лучше вписывались в стереотип неизбежной трагедии, якобы непременно стоящей за всяким женским успехом в общественной сфере. А потому биографии жертв обстоятельств представляли больший интерес, чем истории женщин, сумевших справиться с трудностями и прожить не слишком драматическую жизнь.

¹¹⁰ Anderson C. Biographical Film. P.332-333.

Организационная структура биографического фильма трансформировалась. Строгое линейное повествование все чаще стало заменяться ретроспекционной структурой «от конца к началу», построенной на активном использовании флешбэков и закадрового голоса, призванных обеспечить эффект историчности.

Что касается доминирующего типа актерской игры, то в основном он был представлен сочетанием звездной трактовки и стилизации, с преобладанием последней.

2.2. От стагнации к трансформации: американская игровая кинобиографика в 1960-е – 1990-е гг.

1960-е гг. стали периодом стагнации и упадка художественной кинобиографики. Хотя авторская традиция получила один из важнейших своих образцов – фильм «Бонни и Клайд» (1967, реж.А.Пенн), ставший впоследствии влиятельным феноменом американской массовой культуры. Большинство студийных фильмов-биографий продолжали выходить на экраны, олицетворяя консервативные ценности традиционной американской культуры. Они демонстрировали патриархальный мир, в котором доминировали и преуспевали белые мужчины и в котором не было места представителям каких-либо меньшинств, начиная от национальных и заканчивая сексуальными. Если же им все-таки находилось место, то речь шла об угнетаемом, подчиненном состоянии. Почти все важные социальные изменения, характеризовавшие послевоенную Америку, не находили отображения в байопиках студийной эры. В течение значительной части 1960-х гг., когда другие направления и формульные жанры адаптировались к новым общественным настроениям, байопик продолжал выражать студийную идеологию кинобиографики, которая воплощала мир исчезнувших ценностей.

Конец студийной эпохи и замена кодекса Хейса рейтинговой системой в середине 1960-х гг., феномен Нового Голливуда и расцвет телевизионного вещания в 1970-е гг., а также ряд политических и культурных потрясений в истории США (прежде всего, война во Вьетнаме, Уотергейтский скандал и сексуальная революция) привели к качественному скачку в развитии американской художественной кинобиографики. Эти факторы кардинальным образом изменили трактовку и восприятие историко-биографического материала. Биографическая проблематика в значительной степени стала формировать программный контент большинства американских телеканалов. Телевизионный байопик способствовал более тесной и непосредственной связи биографики с современной действительностью. Телевизионные фильмы-биографии, мини-сериалы и докудрамы обратились к современности, ее героям и злодеям, перестав искать вдохновение исключительно в биографиях героев прошлого. Злободневные газетные публикации и телевизионные репортажи стали источником для многих телевизионных биографических лент.

Все это содействовало упрочению культуры потребления и культа знаменитостей в качестве основной духовной парадигмы и оказало значительное влияние и на развитие полнометражной художественной кинобиографики, в истории которой с середины 1970-х гг. постепенно начался *ревизионистский* период, растянувшийся на два с половиной десятилетия и достигший своего пика в 1990-е. В рамках ревизионистского периода прослеживаются два этапа: первый – с середины 1970-х гг. до конца 1980-х гг., второй – 1990-е гг. Уже первый этап ревизионистского периода характеризовался значительным пересмотром классической концепции игровой кинобиографики, которая стала выразителем, прежде всего, режиссерского видения биографического материала.

Основными формами ревизионистского периода стали *ревизионистская драма* и *социально-психологическая мелодрама*. Их нелинейный сюжет, преимущественно, носил *повествовательный* характер, подробно рассматривая и анализируя главного героя/героиню и тщательно воссоздавая окружающую его/ее действительность. Пристальное внимание уделялось внутренним конфликтам протагониста, его борьбе с разного рода зависимостями и инстинктом саморазрушения. Внешний конфликт, как правило, выстраивался вокруг неразрешимого противоречия, характеризовавшего отношения главного героя с окружающим миром, который не понимал его, стремясь подавить его личность и стереть ее уникальность (особенно характерно для сюжетной модели социально-психологической мелодрамы). Сюжетная модель ревизионистского байопика, в отличие от классической биографической киноформы, далеко не всегда предполагала счастливый конец истории. Зачастую протагонист проигрывал как во внешнем, так и во внутреннем конфликте и погибал. Подход к воплощению образа главного героя/героини основывался на критическом хроникальном исследовании его/ее психологического состояния и его социальной детерминированности, что иногда приводило к изрядной патологизации образа. Предпочтительным протагонистом для ревизионистского байопика был герой культуры потребления. Примерами ревизионистской драмы мы считаем следующие картины: «Ленни» (1974, реж.Б.Фосс), «На пути к славе» (1976, реж.Х.Эшби), «Бешенный бык» (1980, реж.М.Скорсезе), «Тайная честь» (1984, реж.Р.Олтмен), «Никсон» (1995, реж.О.Стоун). В качестве примеров социально-психологической мелодрамы следует назвать такие фильмы, как «Леди поет блюз» (1972, реж. С.Дж.Фьюри), «Фрэнсис» (1982, реж.Г.Клиффорд), «Гориллы в тумане» (1988, реж.М.Эпид), «Дочь шахтера» (1980, реж.М.Эпид), «Звезда 80» (1983, реж.Б.Фосси), «Сладкие грезы» (1985, реж.К.Рейш).

Второй этап ревизионистского периода – 1990-е гг. – стал эпохой активного экспериментирования и дальнейшего пересмотра консервативных конвенций классической игровой кинобиографики. В дополнение к существующему ревизионистско-психологическому байопику добавилась новая гибридная жанровая форма художественной биографики – *биографическая трагикомедия*, представляющая собой драмедийную вариацию традиционной сюжетной модели биографического фильма. В выборе главного героя биографическая трагикомедия выступила как пародия на классический байопик, став своего рода антибайопиком. Характерная особенность антибайопика – нарушение классического голливудского канона: в центре повествования – нетипичный главный герой, мало, а порой и вовсе не соответствующий традиционным американским представлениям об успехе. Основа настроения большинства антибайопиков – ироническое переосмысление самих представлений о героях и славе, бытующих в рамках культуры, основанной на культе знаменитостей. Важными образцами биографической трагикомедии стали ленты «Эд Вуд» (1994, реж.Т.Бертон) и «Человек на луне» (1999, реж.М.Форман).

Кроме того, значительно расширился круг героев психологического байопика, появился новый их тип, который мы предлагаем именовать *героями квир-культуры*. Универсальная и, по сути, исчерпывающая характеристика героя/героини фильма-биографии может быть сведена к одному слову – иной/иная. Как уже отмечалось выше, герои биографических картин с самого возникновения биографики как самостоятельного направления в американском кинематографе и по сей день, в первую очередь, определяются как девиантные личности. Однако сама по себе девиантность не была основной темой повествования в классических американских байопиках. Как мы помним, ее, наоборот, всячески нивелировали, сглаживали и уравнивали посредством стандартизации и схематизации

биографического канона. Одержимость идеей служения человечеству посредством своего дарования была непременным оправданием инаковости протагониста в рамках классического байопика. Эпоха ревизионизма в игровой кинобиографии существенно скорректировала эту устоявшуюся традицию. Девиантность во всех формах и проявлениях стала формой культа. Проблематика квир-культуры и подчеркнутой инаковости стала доминирующей темой для биографических картин 1990-х гг. Важнейшими образцами драматических квир-байопиков стали такие картины, как «Суперзвезда: История Карен Карпентер» (1988, реж.Т.Хейнс), «Народ против Ларри Флинта» (1996, реж.М.Форман), «Я стреляла в Энди Уорхолла» (1996, реж.М.Хэррон), «Боги и монстры» (1998, реж.Б.Кондон), «Парни не плачут» (1999, реж.К.Пирс), «Пока не наступит ночь» (2001, реж.Д.Шнабель).

Необходимо отметить, что концепт таланта и призвания получил новое содержание в квир-байопиках. Теперь он трактовался, в первую очередь, как способность осознать и проявить свою уникальную психологическую/сексуальную и прочую природу и готовность отстаивать ее любой ценой. В центре внимания квир-байопиков оказался нестандартный герой/героиня, чья биография получила разные, порой взаимоисключающие, оценки. Главной особенностью подхода к воплощению такого протагониста стала подчеркнута сочувствующая авторская интонация, призванная реабилитировать его/ее биографию в глазах традиционного общества и утвердить право на инаковость в самых разных ее проявлениях. Для современного американского общества драматический квир-байопик стал своего рода покаянной молитвой, поскольку биографии представителей сексуальных и прочих меньшинств в американском кино были долгое время под запретом.

Кроме того, ревизионистская кинобиографика предложила афроамериканскую вариацию классического байопика («Малколм Икс» (1992, реж.С.Ли)), а также окончательно утвердила преступников в качестве подходящих протагонистов («Славные парни» (1990, реж.М.Скорсезе)).

Таким образом, ревизионистский байопик деконструировал образ «выдающегося белого мужчины» как главного героя американской кинобиографики и выступил против культурной тенденции отождествлять величие и славу.

Ревизионистские фильмы-биографии объединили стилистику и методы разных жанров и видов кино и предложили новый тип актерской игры – «максимальное перевоплощение» (embodied impersonation)¹¹¹ – одной из главных характеристик которого стало стремление к полному внешнему сходству актера/ актрисы с воплощаемым/ой героем/ героиней.

Важной особенностью биографических картин, снятых в 1990-е гг., стало активное привлечение документальной хроники и подлинных фотографий. Кинематографисты перестали бояться разрушить свой собственный хрупкий диегезис.

2.3. Ренессанс американского игрового фильма-биографии (2000-е – 2010-е гг.)

С начала 2000-х гг. в истории массовой кинобиографики начался новый период развития – *неоклассический*, длящийся и поныне. Появились неоклассические полижанровые формы байопика, объединившие в себе элементы и подходы классического студийного байопика, ревизионистского биографического исследования, а также авторских и экспериментальных биографических картин.

¹¹¹ Bingham D. The Lives and Times of the Biopic. // A Companion to the Historical Film. P.240.

Сегодня оба направления американского байопика продолжают динамично развиваться. Массовое направление неизменно привлекает признанных мастеров зрелищного кинематографа (Т.Бертон, Д.Бойл, Ж.-М.Валле, К.Иствуд, Д.О.Расселл, М.Скорсезе, С.Содерберг, С.Спилберг, О.Стоун, Д.Финчер, М.Форман и др.), в то время как творчество видных представителей американского независимого кинематографа (Г.Ван Сент, Б.Кондон, Р.Пульчини, Ш.Спрингер Берман, Т.Хейнс, М.Хэррон, Д.Шнабель и др.) в рамках авторского направления демонстрирует значительный художественно-эстетический потенциал кинобиографии.

Образцами жанрового неоклассического байопика являются такие картины, как «Али» (2001, реж.М.Манн), «Игры разума» (2002, реж.Р.Ховард), «Фрида» (2002, реж.Д.Тэймор), «Рэй» (2004, реж.Т.Хэкфорд), «Кинси» (2004, реж.Б.Кондон), «Авиатор» (2004, реж.М.Скорсезе), «Переступить черту» (2005, реж.Д.Мэнголд), «Капоте» (2005, реж.Б.Миллер), «Дурная слава» (2006, реж.Д.МакГрат), «Буш» (2008, реж.О.Стоун), «Молодая Виктория» (2009, реж.Ж.-М.Валле), «Социальная сеть» (2010, реж.Д.Финчер), «Линкольн» (2012, реж.С.Спилберг), «Лавлейс» (2013, реж.Р.Эпштейн, Д.Фридаман), «Большие глаза» (2014, реж.Т.Бертон), «Стив Джобс» (2015, реж.Д.Бойл), «Трамбо» (2015, реж.Д.Роуч) и др.

Необходимо подчеркнуть, что современный байопик стремится к преодолению гендерно-жанровой детерминированности. Идеи и влияние феминизма еще в 1980-е гг. стали постепенно распространяться на схемы и приемы повествования в женском байопике, что поставило вопрос о необходимости создания более гибкой и менее формульной повествовательной структуры, свободной от гендерно-социальных стереотипов и предрассудков. 2000-е годы стали важным этапом в развитии женского фильма-биографии, в рамках которого наблюдались попытки создать новую структуру женского байопика на базе подчеркнуто

мультижанрового повествования с преобладанием драматической интонации («Эрин Брокович» (2000, реж.С.Содерберг), «Непристойная Бетти Пейдж» (2005, реж.М.Хэррон), «Мария-Антуаннета» (2006, реж.С.Коппола), «Джой» (2015, реж.Д.О.Расселл). Однако и по сей день это крайне непростая задача, решить которую однозначно так и не удалось. Женские байопики и сейчас полны мифов о страданиях, издевательствах и неудачах, увековеченных современной культурой, все еще испытывающей страх перед женщинами в общественной сфере. Для женского байопика по-прежнему типичен мелодраматический тон. Характер главной героини вырастает из заданного сюжета, что принципиально отличает женскую форму байопика от мужского, в рамках которого, напротив, сюжет определяется натурой главного героя.

Помимо драматической и мелодраматической жанровых форм, в рамках неоклассической кинобиографии продолжает развиваться трагикомедийная: «Поймай меня, если сможешь» (2002, реж.С.Спилберг), «Волк с Уолл-Стрит» (2014, реж.М.Скорсезе).

Важнейшие образцы авторско-экспериментальной традиции в американской кинобиографии 2000-х гг.: «Американское великолепие» (2003, реж.Ш.Спрингер Берман, Р.Пульчини) и «Меня там нет» (2007, реж.Т.Хейнс).

Отличительная особенность неоклассической формы байопика – синтез характерных черт большинства жанровых вариаций кинобиографии. Наряду с этим неоклассический байопик зачастую тяготеет к деконструкции ряда приемов повествования и сюжетных схем классических биографических киноформ. Эта тенденция служит вполне убедительным доказательством продолжающейся эволюции игровой кинобиографии.

Рассуждая о современных историко-биографических картинах российский киновед Константин Огнев высказывает ценные замечания:

«Время и накопленный опыт внесли новые аспекты в формы биографического фильма. Традиционные повествовательные формы сегодня используются не так уж часто. И, напротив, широко применяются такие приемы построения рассказа, как ретроспекция, ассоциации, поток сознания персонажей и т.п. <...> Неизменным же остается тот принцип выбора, в котором чувствуется намерение автора фильма показать деятеля прошлого, наиболее чем-то близкого нам, своего рода героя «на все времена». Такой герой больше служит отражению проблем современности, нежели раскрытию прошлого»¹¹².

Большинство неоклассических биографических картин имеют сложный *синтетический* сюжет. Основу сценария современного байопика формируют различные источники, включая беллетризованные биографии, мемуары, автобиографии, газетные и журнальные очерки. Помимо этого, создатели фильма зачастую проводят и самостоятельное исследование биографического материала, призванное гарантировать объективность и достоверность показываемого на экране. Сегодня время и усилия, затраченные на это исследование, – важное условие для успешного проведения рекламной кампании и обеспечения высокой рентабельности проката.

Современные биографические картины совмещают различные подходы к воплощению образа главного героя/героини, создавая многослойный портрет-бриколаж, призванный дать всеобъемлющее истолкование биографии, которое должно совпадать с другими биографическими нарративами о протагонисте, существующими в массовой культуре и соответствовать ожиданиям аудитории, сформированным коллективной

¹¹² Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана. Основные типологические модели. Москва: РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2003. С.62.

памятью, основу которой зачастую составляют предыдущие кинорепрезентации биографии героя/героини.

Неоклассический байопик, существующий как часть современной цифровой культуры, отрицает традиционные нарративные схемы, основанные на сообщении фактической информации и предлагающие готовые трактовки образа протагониста, которые ведут к пассивному зрительскому отклику, стимулируя активное зрительского переживание и вовлеченность путем мультижанровой, многослойной и максимально неоднозначной интерпретации образа главного героя/героини.

Нельзя не упомянуть о том, что современный байопик стал идеальной площадкой для создания альтернативных трактовок и интерпретаций, в которых основной упор сделан на психоаналитическое исследование личности главного героя/героини. Биографические фильмы сегодня, по верному замечанию британского киноведа Джулианны Пиддак, зачастую стремятся «исследовать психосексуальные аспекты личности своих протагонистов, а не их политические, общественные или творческие усилия»¹¹³. Патологизация личной жизни главного героя/героини и фетишизация саморазрушения в качестве главного признака его/ее незаурядности являются характерными чертами многих современных биографических лент. Однако, как справедливо подчеркивает Д.Бингхэм, лучшие образцы неоклассических байопиков стремятся предложить объективный и человечный портрет героя/героини, «уравновешивая общий критический посыл фильма сочувствующей интонацией»¹¹⁴.

¹¹³ Pidduck J. *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*. London: British Film Institute, 2004. P.157.

¹¹⁴ Bingham D. *The Lives and Times of the Biopic*. // *A Companion to the Historical Film*.P.233.

Современный фильм-биография, стремясь расширить традиционные нарративные схемы, предлагает новую модель, в которой монолитное повествование о жизни протагониста уступает место ретроспективному рассказу о дружбе, профессиональном соперничестве, совместном творчестве или даже мимолетной встрече. В рамках этой сюжетной модели, как отмечает российский киновед Нина Цыркун, «главный герой чаще всего появляется в сопоставлении с кем-то, кто так или иначе пытается осветить его жизнь»¹¹⁵. Примерами таких картин могут служить: «Элвис и Никсон» (2016, реж.Л.Джонсон), «Лайф» (2015, реж.А.Корбейн), «Конец тура» (2015, реж.Д.Понсольдт), «Гений» (2016, реж.М.Грандадж) и др.

Современная американская кинобиография рассказывает обо всех трех типах героев: героях культуры созидания, героях культуры потребления и героях квир-культуры, уделяя особое внимание последним двум типам. Развитие цифровых технологий и интернета способствовало еще большему переосмыслению феномена исторической значимости и ценности. Неоклассический байопик все более увлекается историзацией настоящего, все чаще обращаясь к современным фигурам и событиям, зачастую не успевшим получить должного историко-культурного осмысления.

Доминирующей формой актерской интерпретации в американской кинобиографии сегодня является максимальное перевоплощение. Особое внимание уделяется предельному внешнему сходству с главным героем/героиней. Иногда это стремление принимает крайние формы. Современные кинозвезды с легкостью идут на различные эксперименты с собственной внешностью в погоне за полным внешним сходством со своим героем/героиней: набирают и сбрасывают вес, проводят долгие часы за

¹¹⁵ Цыркун Н.А. «Просто иди на меня...» «Лайф», режиссер Антон Корбейн. // Искусство кино. 2016. URL: <https://www.kinoart.ru/blogs/prosto-idi-na-menya-lajf-rezhisser-anton-korbejn> (дата обращения: 07.05.2017).

наложением сложнейшего грима, имитируют манеры, жестикуляцию и походку и т.д и т.п. Элементы классической актерской интерпретации, в частности, перформативные монологи, адресованные потомкам, являются неотъемлемой составляющей неоклассического байопика, подчеркивающей трансисторическое значение героя.

Неоклассический американский байопик, представляющий собой одну из основных тенденций современного мирового кинопроцесса, – синтез художественного и документального начал, – это прежде всего развлекательная форма жизнеописания, не претендующая на полную историческую достоверность, но выражающая одну из точек зрения (зачастую весьма субъективную).

Однако для большинства современных американских фильмов-биографий характерно стремление преодолеть крайнюю формульность кинобиографики, ее сюжетно-жанровый консерватизм, в основе которого лежит обывательско-упрощенное понимание человеческой личности. В своих лучших образцах американская неоклассическая игровая кинобиографика, отнюдь не простое изложение фактов в форме вдохновляющих или назидательно-поучительных сказок, это попытка обнаружить и раскрыть биографическую правду во всей ее многогранной и неоднозначной полноте.

ГЛАВА 3.

МОДЕЛИ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Как уже отмечалось выше, драма – первая и по сей день основная форма массового направления американской игровой кинобиографики. Под драмой в данном исследовании понимается, в соответствии с определением Л.Нехорошева, «драматургический жанр, основанный на остром конфликте героя с самим собой и с окружающим его обществом»¹¹⁶.

В рамках второй главы проводится анализ наиболее типичных и примечательных образцов четырех основных разновидностей биографической драмы, а именно *панегирической*, *реалистической*, *ревизионистской* и *неоклассической*. Основанием для такой классификации, позволяющей более упорядоченно представить динамику развития драматического байопика, служит подход к трактовке образа протагониста.

3.1. Панегирическая драма: парадный портрет героя

Важнейшим этапом для формирования классических традиций американской экранной биографики стали 1930-е гг. Именно тогда появилась первая разновидность американского фильма-биографии – панегирическая драма. Одним из наиболее показательных ее образцов является картина «Молодой мистер Линкольн» (Young Mr.Lincoln, 1939), представляющая собой воссоздание некоторых эпизодов из биографии шестнадцатого президента США Авраама Линкольна (1809 – 1865).

Среди фигур американского национального пантеона фигура Линкольна стоит особняком как совершенный образец гражданского и личностного идеала. За сто пятьдесят три года, прошедших со дня его убийства, образ Линкольна подвергся значительной мифологизации и даже сакрализации. Он

¹¹⁶ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. С.288.

стал своего рода национальным святым, образ которого запечатлен в бесчисленных произведениях литературы, живописи, скульптуры и т.п. А его биография стала предметом детальнейшего исследования многих поколений историков и биографов.

Неудивительно, что образ Линкольна привлекал к себе внимание американских кинематографистов уже в эпоху немого кино. Дэвид Уорк Гриффит своими фильмами «Рождение нации» (*The Birth of a Nation*, 1915) и «Авраам Линкольн» (*Abraham Lincoln*, 1930) утвердил линкольниану в качестве особого, по сей день очень популярного направления в рамках американской художественной кинобиографики.

К концу 1930-х гг. в Голливуде были сформулированы основы линкольниановского кинематографического канона. А в 1939 году свой вклад в него внес Джон Форд, выступивший в качестве постановщика «Молодого мистера Линкольна». Инициатором проекта стал продюсер Дэррил Ф.Занук. Написание сценария было доверено Ламару Тротти. Историческим источником для фильма послужила беллетризованная биография А.Линкольна, написанная американским писателем Карлом Сэндбергом «Авраам Линкольн: Годы в прериях» (*Sandburg, Carl. Abraham Lincoln: The Prairie Years*. 1926). Эта книга пользовалась огромной популярностью и способствовала монументализации образа Линкольна как особенного человека из народа, который благодаря сочетанию смекалки, целеустремленного ума и негибачего духа стал величайшим воплощением основных американских добродетелей.

Обманчиво простая на первый взгляд структура картины, посвященной манифестации тайны человеческой харизмы, содержит две сюжетные линии. Основная – повествовательная – линия охватывает период почти в десятилетие (с 1832 по 1840 гг.) и фрагментарно воссоздает ряд событий из жизни Линкольна: проживание и предпринимательская деятельность в

качестве совладельца торговой лавки в небольшой деревушке Нью-Сейлем в штате Иллинойс; романтическая дружба с Э.Ратлидж и ее ранняя смерть; увлечение юриспруденцией и переезд в город Спрингфилд; знакомство с Мэри Тодд, будущей женой, и Стивеном Дугласом, будущим политическим соперником. Политическая деятельность Линкольна представлена лишь одним эпизодом – попыткой баллотироваться в члены Законодательного собрания штата Иллинойс. Основу вспомогательной – драматической – линии сюжета составляет сильно видоизмененный случай из адвокатской практики Линкольна (молодой Линкольн берется за свое первое дело и защищает невиновных братьев Клэй, ложно обвиненных в убийстве некоего Скраба Уайта).

Через классическую модель героического сказания об ученичестве и странствиях, традиционную для европейской культуры, фильм рассказывает историю молодости Линкольна. Художественная матрица этой модели со свойственным ей эффектом присутствия и актуализации позволила наиболее полно воплотить цель фильма, которая, по справедливому мнению редакторского коллектива журнала «Кайе дю синема», заключается в том, чтобы «переосмыслить фигуру исторического Линкольна в категориях мифа и контексте вечности»¹¹⁷. Сведение хронотопа картины к мифологической шкале утверждает телеологическую модель биографии как необратимого линейного развития заложенных в прошлом предпосылок будущего, для которой центральным понятием является концепт судьбы. Таким образом, фильм призван закрепить «универсальное и непреходящее значение мифа о Линкольне»¹¹⁸.

¹¹⁷ A Collective Text by the Editors of Cahiers du Cinema. John Ford's Young Mr.Lincoln // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by G.Mast, M.Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1979. P. 790.

¹¹⁸ Ibid., P.797.

Признанный знаток творчества Д.Форда Т.Галлахер в качестве основной темы картины называет тему лиминальности и перехода «от молодости к зрелости, от невинности к мудрости, от человека к символу»¹¹⁹. Важно подчеркнуть, что ключевыми мотивами картины стали становление и развитие характера главного героя и обретение им собственной мессианской судьбы. Идеей ее неотвратимости и величия пронизано все повествование.

Композиционно-тематическое решение повествовательной линии сюжета заставляет вспомнить о структурно-содержательных параметрах и поэтике классических жанров агиографической литературы, а именно, похвалы святому с элементами маририи.

Как писал российский филолог и историк культуры Виктор Живов, «в таком агиографическом жанре, как похвала святому, соединяющем в себе характеристики жития и проповеди, выделяется достаточно четкая композиционная структура (введение, основная часть и эпилог) и тематическая схема основной части (происхождение святого, рождение и воспитание, деяния и чудеса, праведная кончина, сравнение с другими подвижниками)»¹²⁰.

Композиция картины точно воссоздает вышеупомянутую структуру и складывается из кратких предисловия и послесловия, обрамляющих собственно основное повествование, которое воспроизводит содержательный канон житийной литературы, затрагивая ряд вышеназванных и стержневых для любого агиографического произведения тем: происхождение протагониста; проявление в юношеском возрасте его особенной, подчеркнуто

¹¹⁹ Gallagher T. John Ford's Young Mr. Lincoln. // Senses of Cinema. May, 2006. Issue 39. URL: http://sensesofcinema.com/2006/cinema-and-the-pictorial/young_mr_lincoln/ (дата обращения: 17.06.17).

¹²⁰ Живов В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М.:Гнозис,1994. С.9.

высоконравственной природы; обряд духовного обращения героя; начало общественного служения и ранние деяния на этом поприще, а также предвозвещение грядущих страданий и мученической смерти.

Проанализируем подробнее пролог и эпилог ленты, которые задают эпическое настроение и мифологическое измерение основной части. Картину открывает фрагмент из хрестоматийного стихотворения американской писательницы и поэтессы Розмари Бене «Нэнси Хэнкс» (Benet, R. Nancy Hanks, 1933), посвященного матери Линкольна, который представлен в виде выгравированных на мраморе надписей и являет собой серию вопросов от лица Нэнси о судьбе ее сына. Развернутые комментарии по поводу некоторых из этих вопросов содержит основная часть ленты, однако исчерпывающий, блистательный в своей лаконичности, полный величия и торжественности ответ на них мы находим в кульминационном эпизоде всего фильма – эпилоге. В нем зритель видит знаменитую статую Линкольна авторства Даниэля Честера Френча, расположенную в мемориале президента в Вашингтоне и фактически являющуюся апофеозом великого американца и одним из самых известных и культовых его изображений, обретшим подлинно иконографический статус в культуре США. Таким образом, вводная и заключительная части ленты предельно лапидарно и выразительно очерчивают монументальную траекторию биографического пути протагониста.

Глубоко агиографическая природа фильма наиболее полно раскрывается в основной части повествования. Остановимся подробнее на описании и анализе некоторых наиболее примечательных в этом отношении эпизодов.

Итак, эпизод, в котором Линкольн впервые встречается с семейством Клэй и получает от них в качестве благодарности за свою доброту и чуткость книгу английского юриста Уильяма Блэкстона «Комментарии к английским законам» (Blackstone, W. Commentaries on the Laws of England, 1765–1769),

является отправной точкой повествования и символически соответствует традиционному элементу любого житийного произведения – сцене обряда обращения протагониста. В этой сцене Линкольн преисполнен благоговения, трепета и энтузиазма. Дар семьи Клэй преобразует его жизнь, придавая ей осмысленную и высокую цель – служение миру посредством освоения юриспруденции. После прочтения указанной книги, аллегорически олицетворяющего миропомазание главного героя, он бесповоротно выходит на путь общественного служения. Стоит обратить особое внимание на то, что в эпизоде фигурирует именно фундаментальный труд Блекстона, оказавший огромное влияние на формирование американской правовой системы и ставший своего рода Библией от юриспруденции.

Одной из ярчайших иллюстраций такого неотъемлемого тематического раздела всякого образца агиографической литературы, как «деяния и чудеса, совершенные святым», служит эпизод, демонстрирующий попытку линчевания братьев Клэй разъяренной и неуправляемой толпой жителей Спрингфилда. Единственным человеком, выступающим против самосуда и встающим на сторону семьи Клэй, является Линкольн. Он обращается к толпе с пламенной и крайне убедительной речью, которая раскрывает его как бесстрашного поборника правды, справедливости и милосердия. Смелость, решительность и мудрость протагониста останавливают стихийный суд Линча. Этот эпизод крайне важен для общей характеристики Линкольна. Именно он демонстрирует безусловное нравственное превосходство главного героя над всем его окружением. Линкольн предстает перед зрителем носителем благочестия и сакрального знания. Кроме того, именно этот эпизод олицетворяет несомненные лидерские качества и выдающиеся ораторские способности главного героя.

Мотив наличия у протагониста сакрального знания, к которому он приобщился путем естественного откровения, наиболее очевидно

раскрывается еще в двух сценах. Первая из них демонстрирует жесткий допрос в суде миссис Клэй, который прерывает Линкольн, рассерженный жестоким и бестактным поведением прокурора. Главный герой вступает за мать своих подзащитных и произносит проникновенную речь, важнейшим пунктом которой становится заявление о том, что он знает, что есть добро и что есть зло. Вторая сцена показывает беседу Линкольна с судьей накануне решающего заседания суда. Опытный юрист предлагает начинающему адвокату ряд компромиссных, но весьма двусмысленных, вариантов решения дела его подопечных. Однако главный герой не впадает в искушение, оставаясь непреклонным и демонстрируя завидные спокойствие и уверенность, как если бы ему заранее был известен исход дела.

Создатели фильма не скрывают своего огромного пиетета к протагонисту. Образ Линкольна – это квинтэссенция всего лучшего, что накопила к моменту появления этого человека американская цивилизация. Он – величайший демократический герой американского национального эпоса. Отсюда особый акцент авторов картины на выразительной пасторальной фактурности и метафизической гармонии его образа, Линкольн – плоть от плоти народной культуры. Особенно это ощущается в эпизоде празднования жителями Спрингфилда важнейшего государственного праздника США – Дня независимости. Создатели ленты наглядно и убедительно демонстрируют, насколько органично их герой смотрится в народной среде. Он живо интересуется происходящим, умеет найти со всеми общий язык и не чурается никаких развлечений, даже самых простоватых и незатейливых, вроде соревнования дровосеков и чемпионата по перетягиванию каната, выходя из них победителем.

Однако авторы картины ни на секунду не забывают об избранности своего героя и его особой миссии. Акцент на скромном происхождении героя, его близости к народной культуре и природе не придает образу

Линкольна ни капли заурядности, а наоборот работает на усиление концепта его обыкновенной необыкновенности. Все это наряду с тем, что протагонист выступает носителем ключевых добродетелей и им движет трансцендентный, глубоко иррациональный призыв к личному служению людям, заставляет говорить о прямом уподоблении образа Линкольна фигуре Христа.

Апофеоза мотив отождествления Линкольна с Христом достигает в финале картины, в центральном для всего нарратива эпизоде – эпизоде восхождения Линкольна на холм. Именно он заставляет вспомнить о таком типе агиографической литературы, как житие-мартирий и его кульминационном смысловом узле – мученической гибели протагониста. Христоцентричность самого феномена мученичества в полной мере ощущается в этом эпизоде. С честью выполнив миссию спасения семьи Клей и получив заслуженное признание и восхищение со стороны жителей Спрингфилда, главный герой в полном одиночестве отправляется на прогулку. Тем временем надвигается яростная гроза. Под раскаты грома и молнии задумчивый и отрешенный Линкольн взбирается на холм. Символика этого эпизода очевидна – предзнаменование будущих испытаний, трагической гибели и посмертной славы – и отсылает к восхождению Христа на Голгофу. Задумчиво-отрешенное выражение лица Линкольна, уверенная интонация его голоса, спокойные движения и размеренная походка служат признаками того, что он смирился с уготованной для него небесами участью мессии и искупительной жертвы. Мотив прямого трансцендентного руководства, заложенный в повествовании с самого начала, достигает здесь своего апогея. Лишь на миг Линкольн замирает и останавливается в нерешительности на самой вершине холма, это момент его Гефсиманского моления. Однако уже в следующую секунду, он, отбрасывая все колебания и окончательно принимая свою, предначертанную свыше, судьбу, продолжает движение вперед за пределы кадра в пространство вечности, тем самым

бесповоротно приступая к ее воплощению. Зритель в последний раз видит Линкольна из плоти и крови, в следующей сцене, эпилоге картины, его сменяет священный символ, уже упоминавшаяся статуя из вашингтонского мемориала.

Необходимо подчеркнуть, что драматический сюжет картины, формально развивающийся в соответствии с жанром судебной драмы и обеспечивающий фильм мощной детективной динамикой и необходимой интригой, имеет притчево-параболическую основу, полную многозначительного символизма, допускающего значительную вариативность прочтения. Незамысловатая на первый взгляд детективная история служит многоплановым и многозначным иносказанием, раскрывающим подготовленному зрителю целый пласт идейно-исторических смыслов и подтекстов. Так, например, сам судебный процесс над братьями Клэй, показанный в фильме в определенном смысле можно трактовать как аллегорию Гражданской войны в США (1861 – 1865). В ее рамках члены семьи Клэй символизируют единое американское государство, над которым нависла угроза распада и уничтожения, остро нуждающееся в защитнике и избавителе, а бескорыстное и самоотверженное стремление Линкольна докопаться до правды, его искренняя приверженность справедливости и идеалам гуманизма, а также упорное нежелание пойти на неоднократно предлагаемый ему в разных формах и крайне двусмысленный компромисс (спасти одного из своих подзащитных ценой жизни другого), которые в конечном счете и обеспечивают торжество добра и истины, возможно интерпретировать как прообраз его политической деятельности, в особенности на посту президента, обеспечившей спасение единства США.

Притчевое построение картины и стремление создать предельно мифологизированный, но в то же время человечный, образ главного героя продиктовали необходимость особого акцента на таких кинематографических средствах выразительности, как мизансцена, ракурс и

освещение. Сергей Эйзенштейн, посвятивший работе Д.Форда восторженную статью, отмечал присущее картине «редкое мастерство по всем разделам выразительных средств»¹²¹.

Тщательно продуманные мизансцены, полные скрытого символизма и контрастное освещение, напоминающее о работах немецких экспрессионистов, работают на утверждение Линкольна в качестве смысловой и визуальной доминанты всего фильма. Среднекрупные и крупные планы главного героя, которыми изобилует фильм, напоминают о прижизненных портретах (прежде всего, работе знаменитого американского портретиста Джорджа Хили, написанной в 1860 году) и фотографиях президента (в первую очередь, авторства Александра Хислера). А статичные общие планы в натуральных эпизодах отсылают зрителя к американской живописи XIX века, а именно, к пейзажной традиции, с ее нарочитой романтизацией и живым лирическим чувством, в особенности к работам таких видных представителей школы реки Гудзон, как Томас Коул, Ашер Браун Дюран, Томас Доути, а также к творчеству крупного представителя американского тонализма Джорджа Иннесса, тем самым визуализируя мифологический хронотоп повествования.

Немаловажную роль в создании соответствующей атмосферы играет и звуковая дорожка к фильму, включающая патриотическую песню времен Гражданской войны «Боевой клич свободы» (Battle Cry of Freedom), культовый «Боевой гимн республики» (The Battle Hymn of the Republic), а также мотив любимой песни Линкольна «Дикси» (Dixie).

Несмотря на то, что картина была снята в самый расцвет продюсерской эры в американском кинематографе, ее отличает эксплицитная режиссерская

¹²¹ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 т. М.: Искусство, 1964 – 1971. Т.5.С.283.

интонация. Подход Форда характеризует выраженный лиризм и подчеркнутая поэтичность, а также глубокое знание коллективного бессознательного американской аудитории. Режиссеру удалось избежать тяжеловесности и сентиментальности, свойственных многим образцам линкольнианы. Несмотря на крайнюю мифологизацию образа главного героя, эта одна из самых человеческих репрезентаций биографии Линкольна. И в этом большая заслуга исполнителя главной роли – Генри Фонды, на внутреннюю интуицию и мастерство которого особое внимание в своей статье обращал С.Эйзенштейн¹²². Примечательно, что именно с этой работы началось многолетнее сотрудничество Форда и Фонды. Своей тонкой, филигранной актерской игрой, подкрепленной гримом (накладки на нос и подбородок, а также специальная обувь), Фонда демонстрирует убедительное перевоплощение, акцентируя тонкую красоту и благородное звучание великого американского мифа.

Один из лучших фильмов линкольниановского канона, «Молодой мистер Линкольн», оказал значительное влияние на развитие американской кинобиографики. Именно это картина утвердила мифологическое прочтение образа традиционного героя культуры созидания как героического и самоотверженного визионера и аскета, обладающего сакральным знанием и призванного к служению высшей цели. Картина и по сей день не утратила актуального звучания и очарования благородного пафоса, поскольку, по верному замечанию С.Эйзенштейна, «обладает самым чудесным качеством, каким может обладать произведение искусства, – поразительной гармоничностью всех слагающих его частей»¹²³.

¹²² Эйзенштейн С.М. Указ.соч. С.278.

¹²³ Там же. С.273.

3.2. Реалистическая драма: сдержанно-правдивая трактовка образа протагониста

Следующим важным этапом в развитии игровой кинобиографии стали 1950-е гг. На смену панегирической биографической драме, посвященной герою традиционного общества, пришла реалистическая биографическая драма, повествующая о современном протагонисте. Героя культуры созидания сменил герой культуры потребления.

Типичным образцом реалистической биографической драмы является картина «Кто-то там наверху любит меня» (*Somebody Up There Likes Me*, 1956), посвященная биографии американского боксера-профессионала Рокки Грациано (1919 – 1990). К моменту съемок фильма он ушел из профессионального бокса и начал карьеру на телевидении в качестве ведущего и участника различных шоу и викторин, быстро став заметной фигурой американской массовой культуры. Его автобиография, созданная в соавторстве с журналистом Р.Барбером и рассказывающая о непростом восхождении из самых низов на вершину спортивного олимпа, стала бестселлером, и киностудия «MGM» приобрела права на ее экранизацию. Постановка фильма была доверена режиссеру Роберту Уайзу. Сценарий написал Эрнест Леман. Главным консультантом картины выступил сам Грациано.

Линейный повествовательный сюжет картины охватывает период почти в два десятилетия: с детства главного героя до получения им титула чемпиона мира в среднем весе в 1947 году. Сюжет выстроен в соответствии с архетипической схемой «из грязи в князи» (*rags to riches*) и повествует о преодолении превратностей судьбы и последующем профессиональном и личном триумфе главного героя. Начиная с середины 1950-х гг., данная сюжетная модель стала доминирующей в американской кинобиографии, поскольку позволяла создать вполне достоверный портрет героя/героини,

лишенный крайней идеализации, но в то же время достаточно привлекательный, чтобы заинтересовать массовую аудиторию.

Основу сюжета составляет повествовательная линия, рассказывающая историю нелегкой социализации Рокки Грациано, выходца из неблагополучной итало-американской семьи, сумевшего преодолеть собственные социопатические наклонности и направить свою агрессию в русло карьеры профессионального боксера. В рамках этой повествовательной линии можно выделить три акта:

1. *Трудное детство и преступная юность главного героя.* Наиболее значимыми обстоятельствами которых являются: сложные отношения с отцом, преступная деятельность, череда исправительных школ и тюремное заключение.

2. *Преображение и новая жизнь.* Освобождение из тюрьмы и немедленный призыв в армию, где Рокки избивает капитана, после чего дезертирует. Находясь в самоволке и нуждаясь в деньгах, Рокки начинает заниматься боксом, чтобы вновь не опуститься на преступное дно. Однако вскоре его арестовывают за дезертирство и он снова оказывается в заключении, в ходе которого осознает тупиковую перспективу собственного жизненного пути и становится образцовым заключенным. После освобождения Рокки возвращается к карьере боксера, обретая самоуважение, профессиональный успех и личное счастье.

3. *Преступное прошлое напоминает о себе, но герой, несмотря ни на что, торжествует.* Начав новую, честную жизнь, Рокки поднимается с колен. В нем укрепляется человеческое достоинство и стремление к законопослушной, спокойной жизни. Однако его бывший знакомый, с которым когда-то он вместе отбывал один из своих тюремных сроков, начинает шантажировать Рокки информацией о его криминальном прошлом.

В обмен на молчание он требует от Грациано, чтобы тот проиграл предстоящий поединок. Рокки, не желая идти на поводу у шантажиста и одновременно опасаясь общественного ostracism, инсценирует травму и отменяет бой. На допросе у окружного прокурора он отказывается назвать имена шантажистов и лишается боксерской лицензии в Нью-Йорке. Но в итоге справедливость торжествует, и Грациано одерживает триумфальную победу и становится чемпионом мира.

В рамках этого повествовательного сюжета особо выделяются две драматические линии, образующие важнейшие конфликты. Сложные взаимоотношения Рокки с родителями, прежде всего, с отцом, составляют первую драматическую линию сюжета. Именно антисоциальная среда и агрессивный отец-алкоголик, в прошлом боксер-любитель, толкают Рокки на преступный путь и формируют очаг острейшего внутреннего конфликта главного героя. Вторая драматическая линия представлена внешним конфликтом с бывшим другом Рокки по преступной юности, Фрэнки Пеппо, который шантажирует Грациано.

Важной составляющей сюжета является также мелодраматическая линия – отношения главного героя с женой Нормой (в исполнении П.Анджели). Выдержанная и положительная героиня призвана смягчить асоциальный образ протагониста. Именно за счет ее образа создатели выстраивают хрупкий баланс между социальной драмой и сентиментальной мелодрамой.

В жанровом отношении картина представляет собой реалистическую социальную драму с элементами нуара и мелодрамы. Стремление создателей фильма к реализму и подлинности нашло свое отражение, прежде всего, в использованных кинематографических средствах, поскольку все еще действовавший кодекс Хейса и консерватизм киностудии «Metro-Goldwyn-Mayer» значительно ограничивали выбор средств драматургических. Именно визуальный ряд картины отличает ощущение подчеркнутой аутентичности,

даже документальности происходящего на экране. Лаконичная черно-белая съемка оператора Джозефа Руттенберга была призвана подчеркнуть неприглядную изнанку социальной среды и мрачную реальность профессионального бокса. А натурные кадры с улицами Нью-Йорка заставляли вспомнить об итальянском неореализме. Динамичная, местами агрессивная, режиссура Роберта Уайза стала прямым отражением характера главного героя, особенно это выражено в стремительном и отрывистом монтаже и ритме фильма, будто воссоздающем движения боксера.

Важной составляющей фильма также стал саундтрек, написанный Брониславом Капером. Примечательно, что заглавная песня в исполнении Перри Комо своей подчеркнутой воодушевляющей интонацией диссонирует с остальной музыкой и акцентирует неоднородную жанровую природу фильма.

Что касается типа актерской игры, то тут можно наблюдать убедительную и качественную актерскую стилизацию, основу которой составляет трагилирическая интерпретация образа главного героя. Фильм стал звездным трамплином для актера Пола Ньюмана. Именно он стал одним из зачинателей голливудской традиции тщательной психологической и физической подготовки актера к предстоящей роли. Получив главную роль в картине, Ньюман познакомился с настоящим Грациано и много с ним общался, чтобы перенять его манеры и походку. Кроме того, в течение нескольких недель актер усиленно тренировался в том же спортзале, где делал это и настоящий Рокки. Благодаря собственной подготовительной работе и уверенной режиссуре Уайза Ньюману удалось создать убедительный и яркий портрет человека, проходящего через значительную внутреннюю эволюцию: от бунтаря и преступника, переполненного энергией безграничной ненависти, до человека, искренне желающего изменить свою жизнь и обретающего мир с самим собой и самоуважение.

Однако картине не достает целостности. Остросоциальный контекст сюжета и суровая документальность визуального ряда смягчены уже упоминавшимся кодексом Хейса и художественно-производственной политикой студии «MGM». Биографический фильма образца 1956 года по-прежнему требовал мелодраматического упрощения сюжета. Необходимость социальной лакировки обусловила и чрезмерно жизнеутверждающий, даже пафосный финал картины, отсылающий к традиции триумфов римских полководцев.

Тем не менее фильм «Кто-то там наверху любит меня» стал важной вехой в истории американской кинобиографии. Демократизация героического канона позволила весьма откровенно затронуть такие темы, как домашнее насилие, алкоголизм, несовершеннолетняя преступность, бедность и отсутствие социального лифта, прежде табуированные в панегирических фильмах-биографиях. Кроме того, важным мотивом биографической драмы стало детство протагониста как источник формирования личности.

3.3. Ревизионистская драма: жизнеописание «без прикрас и купюр»

С середины 1970-х гг. в истории американской художественной кинобиографии начался новый период развития, предложивший и новую форму драматического фильма-биографии – ревизионистскую драму. Изменилась не только форма подачи биографического материала, его трактовка и интонация, существенно расширился ряд предпочтительных героев.

Знаковой биографической драмой, на примере которой мы анализируем ревизионистский период в истории американской кинобиографии, является картина «Ленни» (Lenny, 1974). В центре ее внимания биография американского стендап-комика и сатирика Ленни Брюса (1925 – 1966), чья жизнь и творчество получили диаметрально

противоположные оценки. Так, для одних Брюс стал не просто бесстрашным реформатором жанра стендап-комедии, но и иконой американской контркультуры, своими остросатирическими и едкими скетчами и импровизациями обеспечившим представителям различных субкультур возможность открыто самовыражаться и затрагивать прежде подцензурные темы. Для других же Брюс был посредственным комиком, снискавшим популярность лишь благодаря активной эксплуатации ненормативной лексики и табуированной тематики.

Хотя скандальный образ жизни, смелость суждений, многочисленные аресты и судебные разбирательства, вкупе с трагическими обстоятельствами смерти обеспечили Брюсу культовый статус в американской контркультуре 1950 – 60-х гг. и широкую посмертную популярность, он был совершенно нетипичным героем для американского байопика.

Фильм «Ленни» режиссера Боба Фосса ознаменовал собой расширение круга традиционных героев американской кинобиографики и утвердил новый его тип – героя квир-культуры.

В основу сценария была положена адаптация одноименной пьесы Джулиана Бэрри. Картину отличает выраженная режиссерская интонация. Байопик окончательно перестал быть исключительно продюсерской вотчиной.

Нелинейный повествовательно-драматический сюжет переосмысляет классическую схему «из грязи в князи» и предлагает ее новую вариацию «из грязи в князи и обратно в грязь» (rags to riches to rags), рассказывая историю становления и падения Ленни Брюса. Основа сюжета – мозаичная повествовательная линия, воссоздающая основные перипетии биографии Брюса в последние пятнадцать лет его жизни. Особый акцент сделан на творческой эволюции главного героя (от неуклюжего и неудачливого

комика, выступающего в третьесортных забегаловках до модного эстрадного артиста и ниспровергателя устоев ханжеской морали), а также на многолетних судебных тяжбах по поводу обвинений в оскорблении общественной нравственности. Кроме того, пристальное внимание уделяется проблемному браку и наркотической зависимости Брюса.

В структуре сюжета можно выделить три уровня повествования:

1) После смерти Брюса анонимный исследователь интервьюирует его ближайшее окружение (жену, мать и агента). Эти интервью представляют собой плод художественного вымысла и обеспечивают структурный каркас всей картины.

2) Воссоздание в форме флешбэков различных эпизодов из биографии Брюса.

3) Воссоздание сценических выступлений Брюса.

В рамках мозаичного повествования следует выделить две основные драматические линии, образующие внешний и внутренний конфликты. Внешний конфликт выстроен вокруг одержимой борьбы протагониста против запретов и условностей американского общества, в ходе которой он иступленно пытается отстоять свое право на высшую американскую ценность – свободу слова. Наркотическая зависимость наряду с маниакально-депрессивным типом личности главного героя и его тягой к самоотракизму образуют сильнейший внутренний конфликт.

Жанровая форма социально-психологической драмы и стремление авторов создать достоверный и объективный портрет противоречивого героя определили выбор выразительных и повествовательных средств.

Режиссер картины Боб Фосс, прославленный хореограф и театральный постановщик, лично знавший Брюса и не понаслышке знакомый с

закулисным миром ночных клубов, сделал ставку на стиль псевдо синема-верите¹²⁴.

Режиссура Фосса, напряженная и пронзительная, лишена сентиментальности. Особый акцент сделан на кинематографических средствах выразительности, призванных воспроизвести стиль документального репортажа. Работа оператора Брюса Сёртиса создает впечатление подлинной кинохроники сумасбродной жизни и трагической смерти американского шута №1. Черно-белая тональность, контрастное освещение и высокая глубина резкости усиливают ощущение документальности происходящего на экране. Впечатляющий, подчеркнuto отстраненный и предельно эстетизированный визуальный ряд дополнен динамичным монтажом Алана Хайма, также работающим на усиление квазидокументальной стилистики.

Фосс тонко и осмысленно работает не только с визуальным рядом, но и со звуковой дорожкой к фильму, придавая особое значение тишине как одной из важнейших выразительных характеристик картины.

Мрачная и рефлексивная киноэлегия мастерски воссоздает не только замкнутое пространство внешнего мира Ленни Брюса – стриптиз-бары и ночные клубы, во всей его натуралистичности, но и невротическую внутреннюю жизнь героя. Создатели фильма не канонизируют образ протагониста и стремятся сохранить беспристрастную интонацию, создавая объемный образ живого человека, со всеми отрицательными и положительными чертами характера. Однако картина, воссоздавая мозаику биографии Брюса и фиксируя многомерность его образа, избегает давать

¹²⁴ Под термином «синема-верите» в данной работе прежде всего подразумевается метод съемок, основанный на развернутых интервью и наблюдении за реальными или искусственно провоцируемыми ситуациями.

исчерпывающее толкование жизни и творчества своего героя. Это право остается за зрителем.

Что касается актерской игры, то исполнитель главной роли Дастин Хоффман демонстрирует убедительное психологическое перевоплощение. Внешне не имитируя реального Брюса, актер весьма достоверно вживается в его образ. Инстинктивная работа Хоффмана позволяет увидеть спрятанное за шутовской маской трагическое мироощущение героя.

Нельзя не отметить, что форма и структура картины отсылают к одной из вершин экспериментальной кинобиографики, фильму «Гражданин Кейн», а визуальный ряд заставляет вспомнить классику европейского кинематографа, прежде всего работы Ф.Феллини «Сладкая жизнь» (1960) и «8 ½» (1963).

Сексуальная революция и замена кодекса Хейса рейтинговой системой позволили создателям «Ленни» весьма откровенно исследовать прежде подцензурные для кинобиографики темы наркотической зависимости, сложных семейных отношений и сексуальных перверсий. Картина не ретуширует частную жизнь протагониста. Напротив, документальная стилистика фильма диктует необходимость осознанного вуайеризма.

«Ленни» является одним из первых ревизионистских байопиков. Его значение для развития кинобиографики сложно переоценить. Картина предложила новый тип героя, утвердила прежде экспериментальную ретроспективно-мозаичную структуру в качестве одной из доминирующих структурных форм в кинобиографике, закрепив в ней синтез методов и средств игрового и документального кино.

3.4. Неоклассическая драма: синтетический образ главного героя

2000-е гг. ознаменовали собой начало неоклассического периода в истории американской кинобиографии, ставшего ее подлинным ренессансом.

Знаковым примером неоклассической биографической драмы служит картина «Линкольн» (Lincoln, 2012). Режиссер Стивен Спилберг и сценарист Тони Кушнер сосредоточили свои силы на реконструкции самого напряженного периода в жизни и карьере Авраама Линкольна, а именно – на событиях января-апреля 1865 года. Они опирались на целый ряд исторических источников, важнейший из которых – книга американского историка Дорис Кирнс Гудвин «Команда соперников, или Политический гений Авраама Линкольна» (Goodwin, Doris Kearns. Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln. 2005).

Синтетический сюжет призван демифологизировать образ Линкольна и дать его сложную многомерную трактовку через демонстрацию трех ипостасей протагониста: политика, мужа и отца. «Мы не хотели ставить его на мраморный пьедестал»– говорит Спилберг¹²⁵. «Для всех работавших над проектом людей было важно избежать таких крайностей, как цинично-ревизионистское прочтение образа Линкольна и культ его личности. Поскольку мне представляется возможным кем-то очень восхищаться, как мы, например, восхищаемся Линкольном, но при этом не обожествлять этого человека. Мне всегда хотелось снять фильм именно о президенте за работой, а не в позе. Линкольн был государственным и военным деятелем, при этом был мужем и отцом и одним из наших величайших ораторов. И целью

¹²⁵ Цит. по: Lawrence W. Steven Spielberg Interview for Lincoln: The Patriot Brings a Smile to the President. // The Telegraph. 2013. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/9803637/Steven-Spielberg-interview-for-Lincoln-The-patriot-brings-a-smile-to-the-president.html>. (дата обращения: 27.06.17).

нашего фильма было показать, насколько многогранной личностью он был»¹²⁶ – добавляет режиссер. Вместо панегирического прославления исполинской фигуры Линкольна авторы картины предлагают ее критический портрет.

Важно отметить, что при этом они не рвут преемственных связей с линкольниановским киноканоном и прежде всего с фильмом Д.Форда. Так, эпизод, в котором зрители в первый раз видят главного героя, неявно цитирует финал «Молодого мистера Линкольна» и заставляет вспомнить о статуе президента в вашингтонском мемориале – важнейшем символе картины Форда. Линкольн сидит на лавке, расположенной на небольшой возвышающейся площадке под навесом и беседует с солдатами армии Севера. Его поза и выражение лица – прямая визуальная аллюзия на статую Д.Ч.Френча. Однако содержание эпизода, подчеркивающее скромность, человечность и чувство юмора протагониста, задает обратную «Молодому мистеру Линкольну» траекторию развития образа, от монумента к человеку.

Драматическом ядром повествования, обеспечивающим сюжет эпическим размахом, является история принятия палатой представителей американского конгресса тринадцатой поправки к конституции США, запрещающей рабство, и политических интриг вокруг условий капитуляции Конфедерации в Гражданской войне. Именно эта сюжетная линия призвана раскрыть в образе Линкольна ипостась выдающегося политика-прагматика с высокими нравственными принципами, мастера сложнейшей политической эквилибристики, центральную для фильма. Важно, что эта драматическая линия не сведена к идеализации героя. Наоборот, создатели фильма подчеркивают, что политика – далекое от святости занятие, а Линкольн –

¹²⁶ Цит. по: Royce-Greensill S. Lincoln: Behind-the-Scenes Exclusive. // The Telegraph. 2013. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturevideo/10125308/Lincoln-behind-the-scenes-exclusive.html> (дата обращения: 27.06.17).

прирожденный лидер, знающий все ее тонкости и готовый на риск и издержки ради претворения в жизнь благородных идей, в которые он верит. Эта линия сюжета решена как политический триллер с элементами судебной драмы и комедийного фарса.

Вторая сюжетная линия вращается вокруг непростых обстоятельств частной жизни президента. Она знакомит зрителя с Линкольном-мужем и Линкольном-отцом и разворачивает панораму непростого брака главного героя с Мэри Тодд, сложных отношений со старшим сыном Робертом и трогательной привязанности к младшему сыну Томасу. Это интимный, человечный, но не всегда лестный портрет немолодого мужчины. Он часто ссорится с женой и не разрешает старшему сыну записаться в армию. Порой производит впечатление холодного и равнодушного по отношению к ним. Данная сюжетная линия представляет собой психологическую драму. Однако взаимоотношения Линкольна с женой и старшим сыном не находят той вдумчивой глубины и детализации, с которыми раскрыта тема политического гения президента. Поэтому человеческая драма Линкольна выглядит менее убедительной, чем его политическая деятельность.

Большая часть сюжета развивается в статичных кабинетных декорациях, с массивной деревянной мебелью и тяжелыми занавесями, воссоздающих закрытую политическую экосистему Вашингтона XIX века и придающих картине камерную, почти театральную атмосферу. Лишь изредка действие вырывается за пределы этого святилища.

Сдержанная, созерцательная режиссура Спилберга подчинена качественному, проработанному сценарию и призвана подчеркнуть примат слов над действием, идей над развлекательностью. Режиссер позволяет истории и персонажам идти впереди себя. Аскетизм режиссуры во многом связан и с феноменальной актерской игрой исполнителя главной роли, Дэниела Дей-Льюиса, справедливо признанного одним из величайших

актеров современности. Именно через уникальное актерское дарование и подходящую фактуру Дей-Льюиса, лишь немного скорректированную сложнейшим, невидимым гримом, Спилберг добивается на экране потрясающего, почти потустороннего эффекта присутствия настоящего Линкольна, будто сошедшего с фотографий Александра Гарднера и Мэттью Брейди и портрета, написанного в 1869 году Джорджем Хили. Дей-Льюис, посвятивший почти год подготовке к роли, мастерски передает внешнюю простоту и внутреннюю сложность своего героя¹²⁷.

Визуально картина решена в стиле классического реализма. Приглушенная палитра оператора Януша Камински с ее особым акцентом на светотени создает на экране удивительную текстуру, напоминающую масляную живопись и старинные дагерротипы. Тонко резонирующий саундтрек, написанный композитором Джоном Уильямсом, призван поддержать монтажное решение фильма и расставить уверенные акценты, не затмевая действия на экране. Условно он поделен на две части: величественные оркестровые пассажи и лирически интимное звучание соло отражают хрупкий баланс государственного и частного в жизни президента. Нельзя не отметить и впечатляющую работу команды художников по тщательному воссозданию аутентичного духа эпохи.

Стоит подчеркнуть, что авторам картины в их попытке создать глубокий и целостный портрет одной из самых известных и в то же время загадочных фигур американской истории на фоне самого драматичного периода жизни, удалось не впасть в крайности и с успехом пройти между Сциллой и Харибдой. Они не канонизируют и не развенчивают своего героя, они его

¹²⁷ Подробнее о впечатляющей подготовительной работе Д. Дей-Льюиса к роли см., например: McGrath C. Abe Lincoln as You've Never Heard Him. Daniel Day-Lewis on Playing Abraham Lincoln. // The New York Times. 2012. URL: <http://www.nytimes.com/2012/11/04/movies/daniel-day-lewis-on-playing-abraham-lincoln.html>. (дата обращения: 27.06.17).

очеловечивают, не скрывая, однако, своей любви и уважения к нему. Образ главного героя далек от иконописного прочтения, он скорее напоминает героев трагедий Шекспира. Как верно замечает Н.Цыркун, Линкольн «предстает на экране как человек, человек во всем»¹²⁸. Принципиальный идеалист и в то же самое время пронзительный прагматик, он понимает, что отчаянные времена требуют отчаянных мер, и действует в соответствии с этим древним, но небесспорным постулатом. При этом он спокойно и честно признает, что не располагает ответами на все вопросы и мучим внутренними сомнениями. Наглядной иллюстрацией этого служит сцена беседы Линкольна с миссис Кикли, компаньонкой и бывшей рабыней его супруги, о перспективах и проблемах, с которыми столкнется страна после того, как поправка будет принята.

Но не обошлось в фильме и без библейских мотивов, поскольку Спилберг и Кушнер настаивают на идентификации Линкольна прежде всего как великого освободителя. Будучи глубоко погруженным в себя, он невероятно чуток к происходящему вокруг, он ошеломляюще точно улавливает космический гул истории. Одна из самых трансцендентных сцен фильма – сцена подготовки Линкольна к отъезду в театр Форда, вновь отсылает зрителя к шедевр Джона Форда. Как мы помним, в финале «Молодого мистера Линкольна» образ главного героя, восходящего на холм, подвергся окончательной сакрализации. Спилберг предлагает свою версию сакрализации протагониста, неизбежную для всякого, в том числе и критико-реалистического, образца игровой кинобиографии, посвященного столь титанической фигуре, как Линкольн. Как и в случае с фильмом Форда, кульминационный момент сакрализации связан с эпизодом, в котором мы в последний раз наблюдаем живого Линкольна. Перед зрителем

¹²⁸ Цыркун Н.А. Честный Эйб. // Искусство кино. 2013. URL: <http://kinoart.ru/blogs/chestnyj-ejb> (дата обращения 27.06.2017).

разворачивается картина размеренной и непринужденной беседы президента с ближайшими сподвижниками. Они обсуждают реакцию общественности на заявление Линкольна о перспективе предоставления избирательного права некоторым представителям чернокожего населения страны. Линкольн, как обычно, чутко реагирует на реплики своих собеседников, полон самоиронии и самокритики. Но создатели картины подчеркивают особое настроение этого эпизода, преисполненного атмосферой тихой торжественности и светлой грусти. Прощаясь с соратниками и отправляясь в театр, Линкольн, кажется, уже полностью готов к трагическому финалу собственной жизни. Долгий проход главного героя по коридорам Белого дома навстречу собственной смерти, под восторженные взгляды коллег и помощников, прочитывается как уход выполнившего свою миссию ветхозаветного Моисея, пророка-освободителя, величественного и мудрого, приведшего свой народ в обетованную землю свободы, но не ступившего на нее.

Однако к концу ленты сила инерции канонов культурной традиции и классической линкольнианы все же берет верх, а незыблемый статус Линкольна не только как национального героя, но и мученика, отдавшего свою жизнь ради воссоединения страны и освобождения чернокожих рабов, заставляет ее создателей усилить звучание библейской темы и обратиться к мотиву христуподобления. Свое воплощение он находит в двух финальных эпизодах: эпизоде, воссоздающем сцену смерти президента в окружении семьи и соратников, и непосредственном финале, в котором Линкольн произносит свою вторую инаугурационную речь.

Итак, в первом эпизоде, частично воссоздающем мизансцену культовой картины американского художника Алонзо Чаппела «Последние часы жизни Авраама Линкольна» (1868), зритель становится свидетелем смерти Линкольна в Великую субботу Страстной седмицы, окруженного членами семьи и ближайшими соратниками. Мизансцена, цветовое решение, ракурс и

угол съемки, эмоциональное наполнение и прежде всего сам облик мертвого Линкольна, величественный и спокойный, отсылают к традиционному для европейского искусства, в особенности живописи, сюжету – оплакиванию Христа. Эпизод заставляет вспомнить о целом ряде картин соответствующей тематики (например, о произведении итальянского живописца эпохи Ренессанса Андреа Мантеньи «Мертвый Христос»). Второй эпизод, в котором Линкольн произносит заключительные строки своей второй инаугурационной речи, содержащие призыв к политическому обновлению и нравственной регенерации, приводит на память настроение Нагорной проповеди Иисуса Христа. Примечательно, что связующим элементом двух эпизодов служит пламя горящей свечи. В нем растворяется образ мертвого Линкольна и подобно фениксу возникает образ живого лидера, обращающегося к нации с проникновенным воззванием. Таким образом, представляется возможным говорить о прочтении данной сцены как символа воскресения и новой эры.

Известный американский журналист Хендрик Хертцберг, рассуждая о поставленной создателями картины почти неподъемной задаче осмысления феномена Линкольна в свете ключевого политического решения и в категориях реализма, а также о проделанной ими впечатляющей работе, справедливо отмечает, что они «сумели создать очень тонкий фильм, не имеющий аналогов в линкольниановском каноне»¹²⁹. Авторам ленты удалось соблюсти баланс между исторической правдой и законами драматического искусства, сняв подчеркнуто серьезный, но живейший биографический фильм.

¹²⁹ Hertzberg H. “Lincoln” v. Lincoln. // The New Yorker. 2012. URL: <http://www.newyorker.com/news/hendrik-hertzberg/lincoln-v-lincoln> (дата обращения: 27.06.17).

В своем эссе, посвященном детальному анализу эволюции образа Линкольна в ключевых образцах голливудской линкольнианы, американский историк Шон Уилентц, рассуждая о картине Спилберга, указывает на то, что несмотря на ряд спорных исторических трактовок, содержащихся в фильме и касающихся некоторых его второстепенных персонажей, образ Линкольна «поражает своей достоверностью и правдоподобием»¹³⁰.

Тщательная проработка материала, мультижанровый подход и синтетическая трактовка образа, лежащие в основе концепции неоклассической биографической драмы, убедительно доказали свою состоятельность на примере картины С.Спилберга. Во многом благодаря им на экране возник неожиданный и весьма впечатляющий эффект, когда хрестоматийный исторический сюжет не порождает ощущения жесткой предопределенности событий. Наоборот, его детальное и увлекательное развертывание дарит зрителю гипнотическую иллюзию непосредственного наблюдения разворачивающихся в режиме реального времени событий. А гуманный, не лишенный сдержанной торжественности, портрет главного героя поражает честностью содержания и нарочитым минимализмом формы.

¹³⁰ Wilentz S. Lincoln in Hollywood, from Griffith to Spielberg. // The New Republic. 2012. URL: <https://newrepublic.com/article/111242/the-lost-cause-and-the-won-cause> (дата обращения: 27.06.17).

ГЛАВА 4.

МОДЕЛИ БИОГРАФИЧЕСКОЙ МЕЛОДРАМЫ

Второй важнейшей формой американской массовой кинобиографики стала биографическая мелодрама. В данной работе мелодрама трактуется как драматургический жанр, раскрывающий духовный и чувственный мир героя/героини в особенно ярких эмоциональных обстоятельствах на основе резких контрастов. Как отмечала российский киновед Ирина Шилова, характерными признаками мелодрамы являются: острая интрига, контрастное противопоставление добродетели и злодейства, четкость, незыблемость амплуа персонажей – идеальный герой, страдающая героиня, коварный злодей, значительная роль случайных или роковых обстоятельств, определяющих развитие сюжета, апелляция к чувствам зрителя, доходчивость и нравоучительная направленность¹³¹.

Экранная биографика, как уже отмечалось выше, с самого момента своего возникновения испытывала заметное влияние гендерных стереотипов и условностей¹³². Главной особенностью американской мелодраматической биографики явилась выраженная гендерная дифференциация. В центре внимания биографических мелодрам в подавляющем большинстве случаев были истории женских жизней.

По мнению Д.Бингхэма, «биографические картины, посвященные женщинам, структурированы совершенно иначе, чем мужские и представляют собой отдельное направление в рамках кинобиографики»¹³³.

¹³¹ Кино. Энциклопедический словарь. С.264.

¹³² Несмотря на то, что США традиционно позиционировали и продолжают позиционировать себя как лидеров мировой культурной модернизации, американская массовая культура всегда испытывала значительное влияние патриархально-консервативных взглядов и ценностей.

¹³³ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre. P.23.

Д.Кастен также отмечал наличие значительной разницы между кинематографическими воплощениями мужских и женских биографий¹³⁴.

С момента появления на американских экранах первых биографических кинолент наметилась определенная тенденция, явившаяся продолжением традиций литературной биографики. В то время как сюжет мужского байопика воссоздавал историю успеха и достижений протагониста, фокусируясь главным образом на событиях общественной жизни, и находил свое воплощение в драматическом нарративе, сюжет женского байопика был сосредоточен на исследовании частной жизни героини, которое зачастую несло в себе элементы биологического детерминизма и социальной дискриминации, и реализовывался в рамках мелодраматического повествования. И если для модели биографической драмы определяющими факторами были тип героя и трактовка его образа, именно они, в конечном счете, формировали сюжетную линию, то для модели биографической мелодрамы решающее значение приобрел именно унифицированный сюжет, полный стигматизирующих схем и мотивов, который и обуславливал характер главной героини.

В рамках данной главы мы выделяем и рассматриваем четыре основные вариации биографической мелодрамы: *классическую, реалистическую, социально-психологическую и неоклассическую*. В основу данной классификации положен доминирующий подход к трактовке образа главной героини и единообразный сюжет. Особое внимание при анализе уделено репрезентации и рециркуляции важнейших сюжетных мотивов мелодраматического байопика: извечной дихотомии «общественное – частное» в жизни главной героини и ее сложным отношениям с мужчинами, носящим преимущественно тираническо-жертвенный характер.

¹³⁴ Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. P.106.

4.1. Классическая мелодрама: схематично-романтизирующая интерпретация биографии

Первой вариацией мелодраматической биографики на американском экране стали классические мелодрамы, а их первыми героинями – королевские особы. Ранние образцы королевской мелодраматической кинобиографики появились в США еще в эпоху немого кино. Однако наибольшее развитие традиция королевского мелодраматического байопика получила в 1930-е гг. Именно в это десятилетие был выработан художественно-производственный канон классической биографической мелодрамы. Организационное устройство киноиндустрии США и специфика американского кинопроизводства тех лет стали решающим фактором его становления. Студийная система с ее звездным конвейером и стремлением производить массовый кинематографический продукт, обладающий значительной рентабельностью, нашла в королевском мелодраматическом байопике с его схематично-эскапистским сюжетом и акцентом на зрелищности и развлекательности идеальное средство для воплощения своих идеологии и мифологии. Кроме того, как отмечают американские исследовательницы Э.Форд и Д.Митчелл, мелодраматические байопики, посвященные королевам, способствовали укреплению и процветанию важнейшего голливудского института – института кинозвезд¹³⁵.

Знаковым образцом классической биографической мелодрамы является картина «Королева Кристина» (Queen Christina), снятая в 1933 году режиссером Рубеном Мамуляном на киностудии «MGM». Лента представляет собой вольную трактовку ряда фактов из биографии шведской королевы Кристины (1626 – 1689), прославившейся, прежде всего, своим экстравагантным образом жизни, а также добровольным отречением от

¹³⁵ Ford, E., Mitchell, D. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington, The University Press of Kentucky, 2009. P.4.

престола. Линейный повествовательный сюжет фильма, прослеживая ряд событий в жизни королевы с 1632 по 1654 гг., сфокусирован на обстоятельствах отречения Кристины от шведского престола.

Основа сюжета – псевдоисторическая мелодраматическая линия, повествующая о трагической любви шведской королевы и испанского дипломата Антонио де Ла Прада. Эта линия определяет внешний конфликт истории – необходимость совершения Кристиной жертвенного выбора между властью и любовью. И хотя решение реальной Кристины отречься, по всей видимости, было продиктовано сложной совокупностью политических, религиозных и личных причин, как замечают Э.Форд и Д.Митчелл, целый ряд сценаристов, в разное время работавших над сценарием картины (среди которых были С.Виртел, Х.Хэрвуд, С.Н.Берман и М.Левино), считал, что истинная причина отречения не была достаточно драматичной¹³⁶. Отсюда банальная мелодраматизация биографии Кристины и поверхностная романтизация причин и обстоятельств ее отречения, весьма вольно трактующие реальные факты и искажающие действительность. Американских кинематографистов всегда волновала проблема соотнесения биографического опыта героя/героини байопика с опытом рядового зрителя. И именно бесхитростная любовная история, разыгрываемая в картине, была призвана обеспечить самую возможность этого соотнесения.

Однако необходимо отметить, что помимо подробно разработанного внешнего конфликта, в сюжете намечен и внутренний. Он обусловлен независимым характером и свободолюбивой натурой главной героини, не терпящей никакого диктата и насилия над собой, а также ее разочарованием в своем монаршем труде, связанным с невозможностью претворить в жизнь

¹³⁶ Ibid. P.20.

идеи мирного и прогрессивного преобразования страны в силу сильнейшей культурно-политической инерции шведского общества.

Сюжетный нарратив можно условно разделить на три акта: *«Жизнь Кристины до знакомства с Антонио»*, *«Встреча Кристины и Антонио»* и *«Жизнь Кристины после обретения ею любви»*.

Первый акт, по сути, служит экспозицией к последующим двум и призван познакомить зрителя с личностью главной героини, а также кратко обрисовать непростые обстоятельства ее жизни. Впервые мы видим королеву в возрасте шести лет в сцене ее коронации. Несмотря на свой крайне юный возраст, Кристина прекрасно владеет собой и подчеркнута самостоятельна. Именно сцена коронования дает важнейшую характеристику личности и характера главной героини и задает настроение всему повествованию, фактически служа метафорой дальнейшей жизни Кристины. В последующих эпизодах первого акта перед нами уже повзрослевшая королева, одаренная, деятельная и самосильная, проявляющая неподдельный интерес к управлению государством. Вся ее жизнь подчинена исполнению общественного долга. Хотя она окружена рядом авторитарных советников, с одним из которых ее даже связывают любовные отношения, Кристина мыслит независимо и смело, уверена в себе, решительна и обладает твердой волей. Она – убежденная идеалистка и пацифистка, уставшая от ведения бесконечных и разрушительных войн. Ее занимает идея развития наук и искусств. Однако прогрессивные идеи и устремления королевы не находят понимания и поддержки у ее ближайшего окружения, что приводит Кристину к глубокому внутреннему разочарованию и подрывает ее веру в собственное монаршее предназначение.

Устав от изнурительной борьбы с советниками и парламентом, бесконечного круговорота государственных дел, навязчивости надоевшего любовника, а также сложных и двусмысленных отношений с собственной

фрейлиной, Кристина сбегает из дворца, чтобы совершить прогулку. Так начинается второй акт картины, в ходе которого королева встречает испанского посланника Антонио и обретает взаимную любовь. Знакомство Кристины с Антонио и их обоюдное чувство трактуются в картине как судьбоносные события и приводят к кардинальному преобразению королевы. В отношениях с новым возлюбленным Кристина проявляет несвойственные ей прежде женственность и мягкость. Внешний облик королевы также претерпевает значительные изменения. Кристина впервые облачается в изысканный дамский туалет, а ее верного камердинера сменяет целая свита служанок и фрейлин. Женское начало начинает медленно, но верно, побеждать начало королевское в личности Кристины. Ее прежние наряды (мужские костюмы) и неженственное поведение объясняются желанием королевы замаскироваться, спрятать свою женскую сущность, поскольку в ее жизни не было настоящей любви. В отличие от первого акта, второй акт с его незатейливой любовной интригой лишен какой-либо исторической достоверности и способствует относительной нормализации весьма необычного образа главной героини.

Третий акт начинается со сцены первой официальной и второй фактической встречи Кристины и Антонио в королевском дворце в Стокгольме. Отношения влюбленных продолжают развиваться, однако шведская аристократия выступает категорически против них, что приводит к нарастанию в стране антииспанских настроений и общему недовольству. Кристина вынуждена совершить нелегкий для себя выбор. Она решает на отречение от престола и добровольное изгнание во имя собственной свободы и любви. Сцена отречения, одна из ключевых в третьем акте, визуальна и содержательно зарифмована со сценой коронации и служит кульминацией темы решительной, независимой и смелой женщины, во всем готовой идти до конца. Однако решение главной героини отказаться от королевского

статуса и полномочий в пользу частной жизни не обеспечивает типичного для мелодрамы счастливого финала. Почти в самом конце картины Антонио умирает, получив смертельное ранение на дуэли с прежним любовником Кристины. Но создатели картины, несмотря на трагическую концовку, настаивают на торжестве своей героини, ведь она смогла обрести столь желанную для нее свободу, пусть и ценой потери власти и любви. Неслучайно именно в сцене смерти Антонио на корабле Кристина и ее верный камердинер обмениваются репликами о попутном ветре. В этой связи гибель возлюбленного воспринимается как еще одна неизбежная сакральная жертва на пути Кристины к ее заветной цели – свободе.

Апофеозом истории служит заключительная сцена ленты, пожалуй, одна из самых знаменитых в истории кинематографа, символизирующая открытый финал. Кристина в полном одиночестве стоит на носу корабля и молчит. Она смотрит за горизонт, а ее волосами играет ветер, вечный спутник перемен. Камера медленно приближается к лицу главной героини, фиксируя его загадочно-непроницаемое выражение. Перед зрителем идеал стоицизма, олицетворяющий победу духа и величия. Кристина уверенно и бесстрашно отправляется навстречу дальнейшей судьбе.

Необходимо отметить, что, несмотря на консервативно-жанровую схему сюжета и неизбежные в связи с ней идеализацию и упрощение оригинального биографического материала, трактовка образа главной героини носит в фильме отнюдь не редуccionистский характер, избегая его маргинализации и стереотипизации.

В фильме царит почти современная атмосфера. Он повествует о смелой и решительной героине, которая бросила вызов патриархальным устоям традиционного общества и игнорирует его основные условности. Она борется за возможность прожить свою жизнь, так как она того хочет, отстаивая неотъемлемое право каждого человека на свободу выбора

независимо от пола и социального положения. По сути, центральной темой картины является тема стремления человека к личной свободе и возможности выбирать собственную судьбу. Личная свобода трактуется в картине как высшая ценность. В этом смысле особо примечательна сцена беседы Кристины с канцлером Оксеншерной накануне ее отречения. В ходе этого ключевого для всей картины эпизода главная героиня озвучивает свои потаенные, но чрезвычайно важные для понимания ее образа, мысли: «Всю свою жизнь я была символом. Символом вечной неизменности. <...> А ведь человеческое существо меняется и смертно, имеет желания, надежды и отчаяние. Я устала быть символом. Я хочу быть человеком. <...> Человек должен жить для себя. В конце концов, советник, у каждого из нас есть всего лишь одна жизнь»¹³⁷.

На столь нетипичное для мелодраматического произведения прочтение образа героини главным образом повлиял тот факт, что с самого начала эта роль предназначалась Грете Гарбо. Актриса к моменту съемок картины находилась на пике своей карьеры, но при этом была недовольна теми ролями, которые вынуждена была играть согласно контракту с киностудией «MGM» и даже подумывала о том, чтобы оставить Голливуд¹³⁸. Как пишет один из биографов Г.Гарбо, американский журналист Бэрри Пэрис, киностудия пошла навстречу желаниям одной из своих ведущих звезд и дала зеленый свет проекту о королеве Кристине, который представлял особый интерес для Гарбо, всегда живо интересовавшейся биографией своей венценосной соотечественницы. Актриса перезаключила новый и крайне выгодный для себя контракт со студией, согласно которому и среди прочего получила право самостоятельного выбора ключевых членов съемочного

¹³⁷ Цит.по: Buckley V. Christina Queen of Sweden: The Restless Life of a European Eccentric. New York: Harper Collins, 2004. P.157.

¹³⁸ Ford, E., Mitchell, D. Op.cit. P.11.

коллектива (режиссера, оператора и партнера)¹³⁹. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что основной задачей постановки стала поддержка звездного статуса исполнительницы заглавной роли. Неслучайно рекламный слоган фильма гласил: «Триумфальное возвращение на экран!», намекая на окончание полуторагодового перерыва в карьере Гарбо, предшествовавшего съемкам «Королевы Кристины».

Образ актрисы и образ героини замечательно совпали и прочно переплелись, породив устойчивый кинематографический миф о королеве как заложнице судьбы, мечтающей о свободе. По сути, образ Кристины практически полностью отождествлен с личностью и образом самой Гарбо. Неудивительно, что актриса, как вспоминал ее друг и один из авторов сценария С.Н.Берман, считала Кристину наиболее близкой и похожей на себя героиней из всех ею сыгранных¹⁴⁰. История подлинной королевы, добровольно отрекшейся от престола и отправившейся в изгнание, стала бенефисом, триумфом и своего рода пророчеством для королевы экрана.

Исполнительская интерпретация Гарбо построена на качественной звездной трактовке, полной неповторимого стиля, умеренного психологизма и неподдельной искренности. Актрисе удалось создать величественный, сложный и магнетический образ мятежной и противоречивой королевы. Она – визуальная и смысловая доминанта истории. Именно задаче ее максимального раскрытия и акцентуации подчинены как режиссура Р.Мамуляна, так и работа оператора У. Дэниелса. Особенно это ощущается в визуальном решении фильма, напоминающем об эстетике немого кино, ключевого периода в творчестве Гарбо.

¹³⁹ Подробнее об истории создания фильма «Королева Кристина» см., например: Paris B. Garbo. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.

¹⁴⁰ Цит. по: Vieira M.A. Greta Garbo: A Cinematic Legacy. New York: Harry N. Abrams, 2005. P.190.

Пристальное внимание уделено внешнему облику героини, в особенности костюмам и гриму. Легендарный художник по костюмам А.Гринберг, ранее неоднократно работавший с Гарбо, создал не аутентичные эпохе, но идеально подходящие актрисе костюмы.

Кристина в исполнении Гарбо загадочная, чувственная и светлая героиня, одновременно полная силы и хрупкости. Крупные планы лица актрисы по-настоящему завораживают. Вот как об этом писал французский философ Ролан Барт: «Гарбо еще принадлежит тому этапу в истории кино, когда сам показ человеческого лица ввергал толпу в величайшее волнение, когда люди буквально терялись, словно околдованные, в созерцании этого образа, когда лицо воспринималось как некое абсолютное состояние плоти, недостижимое и неотвязное»¹⁴¹.

Американский кинокритик Молли Хескилл утверждает, что фильм не производит впечатление устаревшего, поскольку был снят до того, как в 1934 году вступил в полную силу кодекс Хейса и женщины на экране еще имели право «выступать в качестве инициаторов любовных отношений, добиваться мужчин, даже обладать рядом мужских качеств, не наделяясь, при этом, такими характеристиками, как «мужеподобные» или «хищные»¹⁴². Стоит отметить, что «Королева Кристина» стала первым мелодраматическим байопиком, содержащим элементы протоквир-тематики, а именно, демонстрацию альтернативного образа жизни главной героини с открыто декларируемым ею отказом от брака и материнства и подчеркнuto неженственным поведением, а также недвусмысленный намек на ее бисексуальность.

¹⁴¹ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С.133.

¹⁴² Haskell M. From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Chicago: U of Chicago P, 1987. P.91.

Подводя итог анализу классической модели биографической мелодрамы, важно подчеркнуть, что «Королева Кристина» – типичный продукт своего времени и системы, испытывающий значительное влияние жанровых штампов и клише. Особенно это ощущается в сюжетном решении, которое носит нарочито мелодраматический характер, а также в поверхностно-схематичной трактовке всех второстепенных персонажей (включая Антонио).

Однако, несмотря на историческую недостоверность и жанровую ограниченность, картина стала особой вехой в истории мелодраматической биографики, предложив многослойную интерпретацию образа главной героини, психологически правдивую и убедительную.

Именно эта лента во многом определила траекторию последующего развития мелодраматической биографики и заложила ряд ее ключевых, и по сей день актуальных, эстетических особенностей и производственных конвенций. Важнейшие из которых: привлечение на главную роль кинозвезды первой величины, адаптация оригинального биографического материала к жанру картины и амплуа ведущей актрисы, создание определенного контекста для восприятия картины в ходе активной рекламной кампании (включая эксплуатацию выпускающей киностудией имиджа исполнительницы главной роли, ее предыдущих ролей, информации о личной жизни, разнообразных сплетен и слухов).

«Королева Кристина» утвердила в качестве центрального конфликта мелодраматического байопика дихотомию «общественный долг – частная жизнь» и априорную невозможность их сколько-нибудь успешного сочетания в рамках одной женской биографии. Кроме того, картина закрепила и экзистенциальную формулу сюжета женской кинобиографии – жизнь как испытание, череда утрат и триумф жертвенности.

4.2. Реалистическая мелодрама: канонизация трагедии

Следующим важным этапом в истории мелодраматической кинобиографии стали 1950-е гг. Американский кинематограф в этот период, как уже упоминалось, чутко реагировал на культурные запросы общества и стремился к большему реализму и эмоциональной честности во всех жанровых формах. В игровой биографии это, как мы помним, привело к замене панегирического подхода к материалу реалистическим. Жизнеописание без прикрас сменило парадно-статичный портрет. Пересмотру подверглись и конвенции мелодраматической биографии.

Классическая биографическая мелодрама, посвященная королевской особе, уступила место реалистической биографической мелодраме, рассказывающей историю жизни современной женщины. Ее излюбленной героиней стала представительница артистического мира (чаще всего актриса и/или певица). Смена предпочтительного типа героини повлекла за собой изменение и сюжетной модели мелодраматического байопика. Традиционный для классической биографической мелодрамы сюжет о дихотомии публичной и частной сфер в жизни главной героини и невозможности сколько-нибудь гармоничного их сочетания сменила новая сюжетная модель реалистической биографической мелодрамы, в которой главная героиня подвергалась различным формам виктимизации на пути к общественному признанию и независимому социальному статусу, платя за них несоизмеримо высокую цену.

По мнению Д.Бингхэма, появление и закрепление мрачного виктимного сюжета в мелодраматических байопиках можно объяснить целым рядом причин, важнейшие из которых: снижение значимости женской аудитории и женщин-кинозвезд на фоне трансформации и последующего разрушения классической студийной системы; укрепление традиционных патриархальных ценностей и идеологии сексизма в послевоенной

популярной культуре; влияние литературной традиции мелодрамы и «женских фильмов» на кинобиографику¹⁴³.

Характерным примером изменений канона мелодраматической биографики служит картина «Я буду плакать завтра» (*I'll Cry Tomorrow*, 1955). В центре внимания этой реалистической мелодрамы биография американской актрисы и певицы Лиллиан Рот (1910 – 1980), чья жизнь и карьера едва не оборвались трагически из-за хронического алкоголизма. В пронзительной автобиографии, написанной в 1954 году в соавторстве с журналистом М.Коннолли и писателем Д.Фрэнком, Рот представила честную и жесткую хронику своей аддикции, а также многолетней и мучительной борьбы с ней. Эта книга вызвала широкий общественный резонанс в США и привлекала внимание крупных голливудских киностудий. В итоге права на экранизацию были приобретены киностудией «MGM». Режиссером картины выступил Дэниэл Манн. Сценарий был написан Хелен Дьютч и Джейм Ричардом Кеннеди.

Линейный повествовательный сюжет, охватывая ряд событий в жизни главной героини с 1918 по 1953 гг. и формально соответствуя традиционной для реалистического байопика сюжетной модели «из грязи в князи и обратно и снова в князи», уже известной нам по фильму «Кто-то там наверху любит меня», сфокусирован на детальном воссоздании деградации Лиллиан. Однако консерватизм киностудии, кодекс Хейса и выбранная жанровая форма не позволили создателям ленты в полной мере раскрыть сюжет и откровенно исследовать характер главной героини. Фактический материал подвергся крайней мелодраматизации, а истоки и причины трагедии – намеренному упрощению и смягчению. Таким образом, картина внесла существенную корректировку в лежавшую в основе большинства реалистических

¹⁴³ Bingham D. *Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre*. P.218.

биографических байопиков трехактную сюжетную схему «восхождение – падение – триумфальное возвращение». Создатели картины значительно сократили и упростили первый и третий сегменты схемы и сделали особый акцент на втором. Необходимо отметить, что эта схема долгие годы будет определять развитие американской мелодраматической кинобиографики.

Предчувствие неизбежной трагедии и нисходящая траектория жизненного пути героини задаются уже эпиграфом картины – цитатой Л.Рот: «Я никогда не распоряжалась своей жизнью. Она была предначертана еще до моего рождения». Рекламный слоган фильма также работал на акцентуацию исповедально-надрывной интонации и гласил: «Эта история снята на натуре – внутри женской души».

Первому акту, который условно может быть назван *«Человеческое становление и восхождение к профессиональным высотам»*, в картине отведено около 29 минут экранного времени. Он представлен рядом эпизодов, которые воспроизводят события детства и юности главной героини. Ключевым является первый эпизод картины – неудачное прослушивание восьмилетней Лиллиан на очередную роль. Именно в рамках этого эпизода получают общую характеристику личность главной героини и ее отношения с матерью. Перед зрителем лишенная нормального детства, застенчивая и неуверенная в себе девочка, привыкшая к подчинению властной и честолюбивой матери и стойчески переносящая тяготы кочевой артистической жизни. Деспотизм матери и ее навязчивое стремление реализовать собственные амбиции через ребенка лишают Лиллиан возможности сделать самостоятельный жизненный выбор. Однако спустя некоторое время жизнь дает героине второй шанс, когда она встречает друга детства Дэвида. Она готова отказаться от артистической карьеры ради любви к нему. Но их счастье длится недолго. Он умирает, а в ее жизни наступает длительный период слома. Примечательно, что первый акт не дает

целостного впечатления о профессиональной карьере и успехах героини. Ее артистическая деятельность представлена фрагментарно (пара ярких эстрадных номеров, решенных в духе традиций голливудских музыкальных фильмов) и подчеркивается, что она не приносит Лиллиан должного удовлетворения, скорее наоборот, служит источником сомнений и постоянной неуверенности в себе.

Второй и основной сегмент истории, который мы предлагаем именовать как *«Порочный круг и мучительное путешествие на дно»*, занимает около 55 минут и представляет собой крайне натуралистичное и весьма подробное воссоздание стремительного погружения Лиллиан на социальное и психологическое дно. Его начало сюжетно увязано с преждевременной смертью возлюбленного Лиллиан и ее глубокой депрессией по этому поводу. Авторы картины трактуют возникновение пагубной зависимости как попытку главной героини справиться с горем. Она отдаляется от матери и пускает под откос свою жизнь и карьеру. Два неудачных брака Лиллиан лишь усугубляют ситуацию, стимулируя склонность главной героини к мазохизму и саморазрушению. Чтобы подчеркнуть особую важность второго сегмента для всей истории и усилить его псевдодокументальную интимность, создатели картины вводят в его рамках закадровые комментарии от первого лица. Это безжалостные и резкие реплики реальной Л.Рот, взятые из ее автобиографической книги. Особое внимание в рамках второго сегмента уделено сценам, непосредственно отражающим глубину падения героини (например, сцены потери человеческого облика, похмелья и бродяжничества). Их визуально-звуковое решение (совместная работа оператора Артура И. Арлинга и композитора Алекса Норта) напоминает о традициях итальянского неореализма. Натурализм данных сцен выглядит вполне оправданным, поскольку полноценное раскрытие темы алкоголизма требует изрядной доли безжалостной откровенности. Однако авторам

картины не хватает необходимой отстраненности. Тот факт, что второму акту отведена половина от общего хронометража ленты говорит о том, что цель ее создателей не в исследовании истоков алкогольной зависимости главной героини или демонстрации ее преодоления, а в своего рода смаковании нелицеприятных подробностей.

Третий акт картины, которому мы предлагаем дать наименование *«Реабилитация и возвращение к нормальной жизни»*, длится всего 23 минуты. Его началом служит кульминационный эпизод всей ленты – неудачная попытка самоубийства отчаявшейся Лиллиан. Именно он служит отправной точкой для процесса длительной реабилитации. Возвращение главной героини к нормальной жизни сюжет увязывает с ее романтическим увлечением волонтером общества анонимных алкоголиков Бертом. В финале, полном оптимистического пафоса, зрителю демонстрируют преобразенную Лиллиан, которая соглашается принять участие в телевизионном шоу и поделиться со всей страной своим болезненным опытом.

Необходимо отметить, что основные сюжетные конфликты так и не нашли в картине убедительного и полного раскрытия. Так, важнейшая драматическая линия повествования – история непростых отношений главной героини с матерью – не получила должного и последовательного освещения. Не обрело глубины и психологизма и отображение взаимоотношений Лиллиан с мужчинами, образы которых однобоки и ходульны. Во многом это было обусловлено консервативной художественно-производственной политикой студии «MGM», жанровой формой картины и временем ее создания.

Привлечение на главную роль актрисы Сьюзен Хейуорд усилило трагико-мелодраматический пафос истории. Хейуорд особенно удавались роли страдающих и неблагополучных женщин. К моменту съемок фильма «Я буду

плакать завтра» в ее послужном списке уже было несколько мелодраматических байопиков, наиболее успешные из которых – «Катастрофа: История женщины» (*Smash-Up: The Story of a Woman*, 1947) и «С песней в моем сердце» (*With a Song in My Heart*, 1952) – принесли актрисе номинации на награду американской киноакадемии.

Д.Кастен отмечал, что большинство героинь Хейуорд были своеобразными и яркими женщинами, так или иначе отмеченными печатью трагедии¹⁴⁴. Анализируя ее исполнительскую манеру, он писал: «Одной из основных характеристик Хейуорд как актрисы было то, что она умела безукоризненно страдать на экране, с величайшей силой и потрясающей глубиной. Вот почему мелодраматический байопик стал той жанровой нишей, в которую ее талант идеально вписался»¹⁴⁵. Таким образом, выбор Хейуорд на роль Лиллиан Рот в очередной раз подтвердил аксиому о том, что образы героинь женских байопиков создавались в соответствии с амплуа и имиджем актрисы, исполнявшей главную роль.

Как отмечает историк кино Маргарита Ландазури, Хейуорд очень хотела сыграть роль Л.Рот и провела серьезную подготовительную работу, заручившись поддержкой реального прототипа. Вместе с режиссером Д.Манном, она посещала тюрьмы, больницы и собрания общества анонимных алкоголиков¹⁴⁶. Кроме того, актриса добилась, чтобы специально под нее был доработан сценарий¹⁴⁷. Дэниэл Манн сделал ставку именно на актрису и ее исполнительскую манеру. Мощная игра Хейуорд, полная невротической динамики и внутреннего напряжения, стала самым сильным и

¹⁴⁴ Custen G. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. P.66.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Landazuri M. *I'll Cry Tomorrow* (1955). URL: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/2911/I-Il-Cry-Tomorrow/articles.html> (дата обращения: 27.10.17).

¹⁴⁷ Ibid.

убедительным элементом картины. Она привлекла внимание критиков, принесла актрисе награду Каннского кинофестиваля и очередную номинацию на награду американской киноакадемии. Особенно впечатляет работа Хейуорд во втором акте фильма. Она крайне убедительно передает агонию своей героини. По мнению М.Ландазури, это во многом было обусловлено личным опытом актрисы, пережившей накануне съемок тяжелый бракоразводный процесс и неудачную попытку самоубийства. По сути, фильм в большей степени представляет собой бенефис Сьюзен Хейуорд, чем реальное исследование жизни Лиллиан Рот.

Примечательно, что фильм отличает значительная небрежность по отношению к знакам времени. В особенности это касается костюмов и декораций. Несмотря на то, что основные события картины разворачиваются в 1930 – 1940-е гг., перед зрителем воссоздан материальный мир 1950-х гг. Музыкальные аранжировки песен Рот также выдержаны в стилистике 1950-х гг., а Хейуорд, исполняющая в фильме все песни, сознательно не копирует манеру пения Рот.

Картина «Я буду плакать завтра» явилась важным событием в развитии американской мелодраматической биографики, с одной стороны, ознаменовавшим утверждение новой сюжетной модели, полной стигматизирующих мотивов и тем, а с другой, закрепившим особое положение мелодраматического байопика как одного из лучших способов раскрутки карьеры актрисы и подтверждения ее звездного статуса.

4.3. Социально-психологическая мелодрама: интегративная репрезентация биографии

Виктимная сюжетная модель, возникшая в 1950-е гг. и повествующая о несоизмеримо высокой цене женского общественного успеха и невозможности позитивного гендерного партнерства в частной сфере,

продолжала доминировать в биографических мелодрамах на протяжении нескольких десятилетий без существенных изменений.

Американская мелодраматическая кинобиографика тиражировала типовые истории о незаурядных женщинах, терзаемых судьбой, обществом, мужчинами и своей собственной склонностью к саморазрушению. Во многом это было обусловлено серьезной художественно-производственной инерцией и устойчивой патриархальной традицией, всегда характеризовавшими развитие мелодраматической биографики в США. Кроме того, большинство серьезных актрис жаждали исполнять по-настоящему сложные роли, полные динамики и драматизма. А образ страдающей мазохистки позволял выразить целый спектр эмоций и охватить совершенно разный опыт, включая всевозможные формы девиантности. Вот как комментировал популярность данного образа в американском кино кинокритик Ричард Корлисс в 1982 году на страницах журнала «TIME»: «Роль страдающей мазохистки может помочь сделать успешную актерскую карьеру. <...> Она может принести поклонников, хвалебную критику и профессиональные награды»¹⁴⁸.

Канон мелодраматического байопика был подвергнут определенному пересмотру лишь в 1980-е гг. Подход к биографическому материалу стал более многоплановым. На смену сдержанному, отчасти лакированному реализму и местами поверхностному психологизму биографических мелодрам 1950-х – 1970-х гг. пришли критический реализм с его повышенным интересом к социальным проблемам и более взвешенная и глубокая психологизация персонажей. Реалистическая биографическая мелодрама уступила место социально-психологической биографической мелодраме. Что касается предпочтительной героини мелодраматического

¹⁴⁸ Цит. по: Bingham, D. *Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre*. P.289.

байопика, то ею по-прежнему оставалась героиня культуры потребления, прежде всего представительница артистической профессии.

Одним из ярчайших образцов социально-психологической биографической мелодрамы является картина «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter, 1980), посвященная жизни американской кантри-певицы Лоретты Линн (род.1932). Лента предложила новое прочтение традиционной для большинства байопиков и уже неоднократно упоминавшейся трехчастной структуры «восхождение – кризис – триумфальное возвращение» в рамках сюжета «из грязи в князи» и переосмысление модели гендерного партнерства в мелодраматической кинобиографии.

В основу сценария, написанного Томом Рикманом, была положена автобиография Л.Линн, созданная в 1976 году в соавторстве с журналистом Д.Векси. В рамках линейного сюжета, прослеживающего ряд событий в жизни главной героини с середины 1940-х гг. до начала 1970-х гг., выделены две основные и параллельные линии повествования: история брака Лоретты и история становления ее музыкальной карьеры. Именно на фоне подробной хроники семейной жизни супругов Линн дается рассказ о восхождении Лоретты на олимп кантри-музыки.

Первой и важнейшей части картины отведена львиная доля хронометража. Она воссоздает раннюю юность и молодость главной героини, центральным событием которых стало замужество Лоретты. Первый раз зритель видит главную героиню, когда той еще нет четырнадцати лет. Она живет в небольшом шахтерском поселке, затерянном в штате Кентукки. Старший ребенок в многодетной семье шахтера и любимица отца, Лоретта кажется обречена прозябать в нищете и безвестности, подобно всему местному населению. Однако встреча и скоропалительный брак с грубоватым и решительным молодым человеком по имени Дулиттл Линн кардинально меняет течение ее жизни. Именно он дарит Лоретте ее первую

гитару и выступает инициатором ее музыкальной карьеры, самоотверженно внося в ее развитие весомый вклад. Энергичные усилия Дулиттла по продвижению самобытного таланта Лоретты быстро окупаются. Вскоре она становится новой звездой кантри-музыки. По мере обретения Лореттой финансовой независимости и эмоциональной уверенности, ее непростые отношения с мужем переживают новый виток турбулентности. Но Дулиттлу хватает выдержки и сил не рубить с плеча. Ключевой эпизод этой части картины – примирение супругов после очередной ссоры и отказ Дулиттла принять добровольную жертву Лоретты, готовой бросить карьеру ради сохранения семьи.

Основным содержанием второй части является нервное истощение, переживаемое главной героиней на фоне трагической гибели певицы Пэтси Клайн, ее ближайшей подруги и наставницы, и вызванное напряженным гастрольным графиком, профессиональным выгоранием и вынужденной разлукой с семьей. Авторы картины деликатно намекают на наличие у героини медикаментозной зависимости в этот период. Однако эта тема не получает подробного развития. Кроме того, во второй части зрители становятся свидетелями небезуспешных попыток Дулиттла приспособиться к новым семейным обстоятельствам. Сцены изматывающих гастролей Лоретты противопоставлены сценам, в которых ее муж занимается их детьми и управляет их новым домом. Кульминационная сцена сегмента, в которой Дулиттл уносит со сцены обессиленную Лоретту, символизирует прочность их отношений и готовность помогать друг другу несмотря ни на что.

Заключительная часть картины сведена к двум кульминационным эпизодам основных повествовательных линий. Первый связан с историей взаимоотношений Лоретты и Дулиттла и демонстрирует их спор по поводу их нового дома. В ходе спора становится очевидным, что супругов Линн по-прежнему связывают бурные и непростые отношения, но они оба

повзрослели и стремятся к достижению заветного компромисса. Второй эпизод, являющийся также и финальным, отсылает к профессиональной деятельности главной героини. Перед зрителем восстановившаяся суперзвезда на пике своей популярности, исполняющая ставшую ее визитной карточкой песню «Дочь шахтера», в то время как Дулиттл восхищенно наблюдает за ней из-за кулис. Финал картины олицетворяет возможность гармоничного сосуществования общественной и частной сфер в жизни главной героини.

Таким образом, лента показывает совершенно несвойственную мелодраматической кинобиографии модель позитивного партнерства между главной героиней и ее мужем на пути к ее профессиональному успеху и общественному признанию. Эта модель лишена привычных безысходности и трагизма, но содержит необходимый заряд драматизма.

По мнению Д.Бингхэма, создатели картины намеренно подчеркивают особую роль Дулиттла в жизни главной героини в первой половине фильма, поскольку это позволяет драматизировать обстоятельства выхода Лоретты из тени мужа и обретения ею своей собственной позиции во второй части ленты¹⁴⁹. Необходимо отметить, что, несмотря на то, что супружеский союз главной героини и ее мужа сложно назвать гармоничным и безоблачным, авторы картины избегают его черно-белой трактовки. Фильм откровенно и без ретуши демонстрирует особенности отношений супругов (включая, специфику раннего брака, домашнее насилие и т.п.), не впадая, однако, в крайний реализм (так, темы супружеской неверности Дулиттла и его алкогольной зависимости в сюжете лишь намечены).

¹⁴⁹ Bingham D. Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre. P.293.

Привлечение к проекту в качестве постановщика британского режиссера Майкла Эптида способствовало особому стилю и настроению фильма. Его тонкая, вдумчивая и сдержанная режиссура, а также свобода от свойственных большинству американцев предвзятых представлений о трудной жизни в Аппалачах, обеспечили оригинальное прочтение биографического материала. Важным вкладом в успех картины стало и наличие у Эптида значительного опыта в документальном кино. Режиссер сделал ставку на подчеркнутый реализм и документальный стилистику, избегая при этом сенсационной трактовки материала.

Однако сдержанность интонации не приводит к сентементализации и пафосизации истории. Как отмечал американский кинокритик Роджер Иберт, картину «Дочь шахтера» выделяет то, что типичный материал «переосмысливается и подается очень человечно <...> и непосредственно»¹⁵⁰. Эптид, работая в рамках традиционной биографической мелодраматике, направляет свои силы на акцентуацию того, что делает его героиню уникальной, а именно, на достоверное воссоздание ее мира и корней. Он избегает активной эксплуатации стереотипов и клише голливудской биографики (например, непереносимое наличие у протагониста тяжелой зависимости), тем самым избавляя зрителя от плоских и поверхностных трактовок.

По мнению американской исследовательницы Молли Брост, «значительная аутентичность этой картины происходит от стремления ее создателей локализовать события в строго определенном времени и пространстве»¹⁵¹.

¹⁵⁰ Ebert R. Coal Miner's Daughter. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/coal-miners-daughter-1980> (дата обращения: 27.10.2017).

¹⁵¹ Brost M. Negotiating Authenticity: Coal Miner's Daughter, the Biopic, and Country Music.// Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present). Fall 2008. Volume 7.

Как подчеркивает американский кинокритик Стефани Захарек, Эптиду удалось уловить квинтэссенцию кантри-культуры лучше многих американцев¹⁵². Он признает, что она порождена тяжелой жизнью, неслучайно визуальный ряд первой части картины напоминает работы классика американской документальной фотографии Уолкера Эванса, но режиссер не ограничивается репрезентацией негативного и трагического. Как отмечает Захарек: «Эптида больше интересуется способностью кантри-музыки преобразовать людей. <...> Фильм лишен депрессивной интонации. <...> Он, <...> как и творчество Линн, не о покорных и раздавленных судьбой, а жизнестойких и способных оказать сопротивление»¹⁵³.

Впечатляющая работа оператора Ральфа Д.Боуда, усиливающая эффект документальности, напрямую подчинена драматургии сюжета. Цветовая палитра картины, богато и тонко нюансированная, работает на визуальную символизацию жизненного пути главной героини. Так, землисто-мрачная гамма с преобладанием коричневого и зеленого цветов, характерная для эпизодов, демонстрирующих детство и юность героини, постепенно вытесняется более яркими и менее естественными тонами эпизодов, иллюстрирующих взрослую жизнь Лоретты, что служит визуальной метафорой перехода героини из сельского бытия и безвестности в городскую жизнь и мир шоу-бизнеса. Особое внимание уделено эпизодам, воссоздающим концертные выступления. В них акцент сделан на сбалансированных цветовых контрастах.

Issue 2. URL: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2008/brost.htm
(дата обращения: 27.10.17).

¹⁵² Zacharek S. Loretta's Early Years, Tough as Ever // The New York Times. 2003. URL: <http://www.nytimes.com/2003/05/04/movies/film-dvd-loretta-s-early-years-tough-as-ever.html>
(дата обращения: 27.10.2017).

¹⁵³ Ibid.

Прочтение образа главной героини полно юмора и естественности. Во многом это было обусловлено позицией реальной Линн, которая была активно вовлечена в проект и выступила его главным консультантом. Как писал Р.Иберт, Линн «не утратила чувства реальности и не настаивала на том, чтобы этот фильм стал идеализированной фантазией»¹⁵⁴.

Что касается образа Дулиттла, то он лишен одномерности, схематичности и сглаженности. Перед нами противоречивый и неоднозначный человек, но живой и узнаваемый. Порой к нему крайне трудно испытывать симпатию, но это не карикатурный злодей, столь характерный для американских биографических мелодрам, снятых в предыдущие десятилетия. В конечном итоге, именно Дулиттл спасает Лоретту от повторения тупикового сценария жизни ее родителей. Вот почему он трактуется как положительный герой истории.

Невероятный успех картины во многом был обусловлен целым рядом качественных и крайне убедительных актерских работ. В этом смысле особенно примечательна работа исполнительницы главной роли, Сисси Спейсек. Не имитируя внешнее сходство с прототипом, актриса выстраивает свою интерпретацию образа, заслуженно удостоенную награды американской киноакадемии, на тонкой и проникновенной ассимиляции внутреннего мира своей героини. Умело пользуясь необычной внешностью, Спейсек органично демонстрирует свою героиню в довольно широком возрастном и социальном диапазоне. На пользу картине сработал и тот факт, что Спейсек сама исполнила все песни. Передавая суть интонации Линн, но, не сводя свое исполнение к простому подражательству, актриса смогла усилить атмосферу подлинности и естественности, царящую в фильме.

¹⁵⁴ Ebert R. Coal Miner's Daughter.

Отдельного упоминания заслуживает подача собственно творчества Лоретты. В фильме небольшое количество музыкальных номеров и не все из них исполняются до конца. В отличие от многих других биографических лент, посвященных музыкантам, в которых сюжетное действие зачастую выступает в качестве вторичного по отношению к музыкальным фрагментам элемента, в этой картине все усилия направлены на раскрытие именно человека, стоящего за песнями и музыкой.

Извечный для американской культуры сюжет про то, что каждый может достичь величия, не сводится в картине «Дочь шахтера» лишь к типичному и незатейливому рассказу об очередном воплощении американской мечты, а оборачивается нетривиальной историей взросления и становления характера неординарной личности на фоне трансформации ее брака.

Лента осуществила живую и увлекательную перезагрузку устаревшей сюжетной структуры мелодраматического байопика и явилась удачной попыткой уйти от виктимности и мрачности, свойственных биографическим мелодрамам 1950 – 1970-х гг., к более жизненной, глубокой и, в конечном итоге, более воодушевляющей модели.

4.4. Неоклассическая мелодрама: от унифицированного прочтения биографии к ее вариативному истолкованию

Ревизионистские тенденции, определившие пути эволюции американской игровой кинобиографики в 1980 – 1990-е гг., а также распространение и влияние идей феминизма, в значительной мере обусловили попытки дальнейшего переосмысления структуры и содержания мелодраматического байопика. С началом нового тысячелетия американские кинематографисты обратились к разработке его новой модели – неоклассической, соединившей

в себе важнейшие черты всех предыдущих вариаций мелодраматического фильма-биографии¹⁵⁵.

В настоящее время неоклассическая модель переживает фазу своего становления, а потому представляется невозможным предложить ее законченную характеристику. Однако необходимо отметить, что ее основу составляет комбинация таких элементов, как мультижанровый подход, подчеркнута современное прочтение материала, а также сохранение преемственных связей с более ранними образчиками мелодраматической биографики.

Важным образцом неоклассического мелодраматического фильма-биографии стала англо-американская лента «Молодая Виктория» (The Young Victoria, 2009), повествующая об английской королеве Виктории (1819 – 1901). Картина явилась попыткой экстраполировать сюжетную структуру «восхождение – кризис – триумф», а также модель позитивного гендерного партнерства на классический и самый консервативный материал американской мелодраматической биографики – биографию королевы. Постановщиком картины стал Жан-Марк Валле, а автором сценария выступил Джулиан Феллоуз.

Нелинейный синтетический сюжет воссоздает ряд событий в жизни главной героини с 1836 по 1840 гг., уделяя особое внимание обстоятельствам ее восшествия на престол и взаимоотношениям с мужем. Именно история знакомства и любви Виктории и Альберта Саксен-Кобург-Готского служит ядром повествования и акцентирует мелодраматическую основу сюжета. На фоне ее детальной и по большей части достоверной реконструкции дается

¹⁵⁵ Важно отметить, что в современном американском кино женские биографии находят свое воплощение в разных жанровых формах, включая и драматическую. Наиболее примечательными неоклассическими биографическими драмами, основанными на женских биографиях, являются ранее упоминавшиеся «Эрин Брокович» и «Джой».

конспективный рассказ о психологическом, нравственном и социальном формировании личности молодой королевы в первые годы ее правления. История взросления и становления Виктории как монарха, таким образом, представляет собой вторую сюжетную линию.

Важнейшие новации картины и ее значение для всего канона мелодраматической биографики связано, прежде всего, с трактовкой образа главной героини. Она носит подчеркнуто почтительный характер, но решена в профеминистском ключе. Фильм предлагает попытку переосмысления образа Виктории через призму современных представлений о гендерных ролях и взаимоотношениях полов. Создатели фильма не скрывают своего пиетета по отношению к Виктории¹⁵⁶, но предлагают революционное прочтение образа легендарной английской королевы, носящее почти иконоборческий характер. В фильме нет и намека на привычный и укоренившийся в массовом сознании образ Виктории как пожилой безутешной вдовы, погруженной в вечный траур и меланхолию, ставшей символом пуританской морали и жестких гендерных условностей. Перед зрителем молодая, волевая и независимо мыслящая женщина, активно борющаяся за себя, свою свободу, свою корону и свою любовь. Она полна внутренней силы, страсти и смелости. В то же время она наивна и неопытна. Виктория жаждет стать подлинной хозяйкой собственной судьбы.

Фильм актуализирует и гуманизирует образ главной героини, избегая при этом его излишней гламуризации, крайней идеализации или скандального ревизионизма. Это портрет, написанный с близкого расстояния, но восхищенным художником. И в этом смысле картина продолжает традиции

¹⁵⁶ Подробнее см.: Wigg D. Screenwriter Reveals: How I Put Young Victoria on the Throne.// The Daily Mail. 2009. URL: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1159788/Screenwriter-reveals-How-I-Young-Victoria-throne.html> (дата обращения: 27.10.17); Fox C. The Young Victoria: We Were Amused.// The Telegraph. 2009. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/4344459/The-Young-Victoria-we-were-amused.html> (дата обращения: 27.10.17).

многослойной трактовки образа главной героини, заложенные ранее лентой «Королева Кристина».

Первая часть картины, соответствующая акту «Восхождение» в рамках трехактной сюжетной структуры, сфокусирована на воссоздании ряда событий юности Виктории, важнейшими из которых стали знакомство с Альбертом и ее восшествие на британский престол. Первый раз мы видим героиню, когда та находится в подростковом возрасте. Из закадрового интроспективного монолога Виктории, сопровождающего начальные сцены фильма, мы узнаем о непростых обстоятельствах детства главной героини. Она – последняя и единственная законная наследница Ганноверской династии. Ее растит мать, герцогиня Кентская, и ее доверенное лицо, сэр Джон Конрой, по специально разработанной ими Кенсингтонской системе воспитания, призванной сломить волю девочки и сделать ее полностью зависимой от своих наставников. Несмотря на все это, Виктория вырастает решительной и целеустремленной девушкой, очень серьезно относящейся к своим будущим королевским обязанностям. Она смело противостоит своей матери и ее фавориту, тем самым разрушая их планы на регентство. Еще будучи наследницей престола, она знакомится со своим кузеном Альбертом. Молодые люди быстро проникаются друг к другу взаимной симпатией. Их особо сближает наличие у каждого из них опыта травматичного детства, общий интерес к социальным проблемам и желание обрести независимость от манипулирующих ими в собственных интересах многочисленных родственников. Важнейшая сцена первой части – беседа Виктории и Альберта во время шахматной партии, в ходе которой они обсуждают разворачивающиеся вокруг главной героини политические интриги. Финальным эпизодом первой части служит коронация Виктории.

Вторая часть картины повествует о первых шагах главной героини в качестве королевы. Умная и проницательная, но в то же время неискушенная

Виктория, едва вступив на престол, оказывается в центре сложной политической борьбы и дворцовых интриг. Она, все более отдаляясь от матери и все более подпадая под влияние своего советника и премьер-министра, лорда Мельбурна, продолжает поддерживать отношения с Альбертом путем переписки. Становится очевидным, что они влюблены друг в друга. Но Виктория, только недавно обретшая столь желанную для нее самостоятельность, не торопится менять статус их отношений. Однако вскоре, по вине лорда Мельбурна, злоупотребившего безграничным доверием королевы, возникает крупный политический скандал, который быстро перерастает в конституционный кризис. Виктория, переживая не лучшие времена, осознает, что совершила ошибку, отослав от себя Альберта. Он вновь приезжает, и она делает ему предложение. Сцена их венчания знаменует начало третьей части картины.

Заключительная часть ленты соответствует акту «Триумф» в рамках трехактной структуры и воссоздает начало супружества Виктории и Альберта. С самого начала их семейной жизни Альберт стремится быть полезным Виктории. Однако ближайшее окружение молодой королевы не воспринимает его всерьез. Да и она сама не торопится дать ему возможность проявить себя. Альберт терпеливо ждет своего часа, попутно внося положительные коррективы в жизнь дворца, содействуя сближению Виктории с матерью и пытаясь восстановить пошатнувшийся авторитет королевы в высших политических кругах. Энергичная инициативность и настойчивое рвение Альберта вызывают неподдельный гнев Виктории, которая воспринимает поведение мужа как посягательство на свою королевскую власть. Однако последовавшее за их ссорой покушение на Викторию, в ходе которого Альберт, рискуя собой и получив серьезное ранение, спасает ей жизнь, заставляет главную героиню переосмыслить собственное поведение. Она принимает решение о том, чтобы разделить с

мужем свои обязанности. Своей кульминации история достигает в финале картине, когда зрители видят совместный рабочий кабинет супругов со сдвинутыми вместе письменными столами, а также их новорожденного первенца. Заключительный кадр фильма, демонстрирующий счастливую королевскую чету, которая выходит под руку к своим придворным, а также финальные титры, сообщающие о совместных достижениях Виктории и Альберта, призваны подчеркнуть идиллическую гармонию их союза.

На первый взгляд, как справедливо отмечает американский кинокритик Манола Даргис, картина продолжает традиции королевского мелодраматического байопика¹⁵⁷.

Однако, несмотря на то, что фильм опирается на сюжетную модель классической мелодраматической биографики, а именно, повествование о столкновении личных интересов и общественного долга в жизни главной героини, он избегает привычной трагической трактовки этого извечного конфликта большинства мелодраматических байопиков, предлагая, по мнению американского киноведа Джея Джонса, компромиссное и жизнеутверждающее решение основной постфеминистской дилеммы современности «полноценная семейная жизнь или активная общественная деятельность».¹⁵⁸ Главной героини не приходится делать сложный и жертвенный выбор, наоборот, ей удается получить и заветную корону, и любимого мужчину¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Dargis M. Poor Little Royal Girl: A Melancholy Monarch.// The New York Times. 2009. URL: <http://www.nytimes.com/2009/12/18/movies/18young.html? r=0> (дата обращения: 27.10.17).

¹⁵⁸ Jones J.R. When Princesses Grow Up. // The Chicago Reader. 2009. URL: <https://www.chicagoreader.com/chicago/the-young-victoria-emily-blunt-review/Content?oid=1267964> (дата обращения: 27.10.17).

¹⁵⁹ Во многом, однако, это обусловлено спецификой самого биографического материала, поскольку британская королева редкий в рамках мировой истории пример женщины, сумевший успешно совмещать обязанности монарха и полноценную семейную жизнь.

Примечательно, что в отличие от традиционного королевского мелодраматического байопика, в рамках которого обретение власти почти всегда трактовалось как неизбежная тяжелая доля и олицетворяло порабощение героини, коронавание Виктории символизирует обретение героиней свободы и способствует раскрытию ее характера.

Создатели картины не забывают и о другом краеугольном элементе сюжета классического мелодраматического байопика – мотиве детской травмы. На сложных отношениях Виктории с матерью и ее проблемном детстве в фильме сделан особый акцент. Неслучайно уже в экспозиции фильма – упоминавшемся выше закадровом монологе – Виктория говорит о том, что даже дворец может стать тюрьмой. Но этот мотив не получает значительного раскрытия и, по сути, сведен в сюжете к демонстрации наличия у Виктории на пороге ее совершеннолетия зачатков комплекса Электры. Авторы ленты отказываются от излишней патологизации обстоятельств детства и перманентного педалирования этой темы, столь характерного для классических мелодраматических фильмов-биографий.

Фильм, несмотря на изрядное экспериментирование в трактовке образа главной героини, потакает извечному желанию массовой аудитории увидеть историю со счастливым концом и не рискует пристальнее взглянуться в героев, чтобы предложить более критическую и, возможно, более интригующую версию событий. Нельзя не обратить внимание на гипертрофированную романтизацию и обусловленные ею изрядные упрощение и лакировку реального биографического материала, что во многом вызвано избранными жанровыми рамками.

Чрезмерная акцентуация сюжета на любовной истории лишила картину необходимой сбалансированности. В связи с этим, по мнению американского исследователя Джозефа Джона Лантьера, образ Виктории не получил в

картине должного раскрытия и воплощения¹⁶⁰. Эскапистско-мелодраматическая схема выступает доминантой сюжета, и все его периферийные ответвления подчинены ей. Примечательно, что ряд фактов в ленте подвергся намеренному искажению (например, обстоятельства первого покушения на Викторию, в ходе которого реальный Альберт не пострадал). Сценарист Джулиан Феллоуз признается, что сознательно пошел на это, дабы усилить мелодраматический накал истории¹⁶¹.

Как отмечает немецкий исследователь Джулия Кинцлер, фильму не удается до конца выдержать профеминистскую трактовку образа главной героини. Во многом это связано с самим биографическим материалом, но не последнюю роль здесь сыграл и тот факт, что в современном обществе по-прежнему доминирует консервативно-патриархальная гендерная идеология¹⁶². Особенно это ощущается в изображении отношений Виктории с ее ближайшими советниками. Королева показана весьма зависимой от своих главных советников-мужчин и не способной обойтись без их помощи (сначала Мельбурна, затем Альберта). И здесь стоит отметить определенный регресс и вспомнить о картине «Королева Кристина», в которой главная героиня представала более самостоятельной.

Что касается образа Альберта, то он трактуется в картине как пылкий идеалист и романтический герой. Однако и ему авторы фильма предлагают современную интерпретацию. В картине у Альберта протоэгалитарные взгляды на брак и семью. В его лице Виктория обретает не только надежного

¹⁶⁰ Lanthier J.J. The Young Victoria. // The Slant Magazine. 2009. URL: <http://www.slantmagazine.com/film/review/the-young-victoria> (дата обращения: 27.10.17).

¹⁶¹ Wigg D. Op.cit.

¹⁶² Kinzler J. Visualising Victoria: Gender, Genre and History in The Young Victoria (2009). // Neo-Victorian Studies. 2011. 4:2. P.49 – 65.

и бескорыстного партнера, но и преданного друга, советника и соратника, всегда готового быть рядом с ней, но не заменять ее.

Важной составляющей успеха ленты стала работа исполнительницы заглавной роли, Эмили Блант, полная внутреннего изящества и величественной сдержанности. Тщательная подготовка актрисы к роли способствовала качественной и убедительной актерской стилизации. Актриса не имитирует внешнее сходство с персонажем, она сосредоточена на поиске подходящей внутренней интонации, с одной стороны, не противоречащей духу реального прототипа, а с другой – находящей отклик у современной аудитории. Виктория в интерпретации Блант – живая и умная, яркая и энергичная, полная достоинства и очарования.

Визуально-монтажное решение фильма восполняет нехватку драматизма и острых коллизий и придает истории необходимый динамизм. Работа оператора Хагена Богданского с акцентом на активном использовании размытого фокуса, крупных и средних планов призвана максимально актуализировать исторических персонажей на экране и сократить психоэмоциональную дистанцию между ними и зрителями. Ритмичный монтаж Джилл Билкок и Мэтта Гарнера помогает избежать статичности, свойственной многим биографическим мелодрамам. Особое внимание уделено изысканным декорациям и костюмам, работающим на создание атмосферы аутентичности.

Картина «Молодая Виктория» явилась важным прецедентом в истории женского байопика, поскольку продолжила поиск человеческой и современной интонации в американской мелодраматической биографике. Обращение к драматичной, но не трагической, королевской биографии и стремление создать актуальный и человеческий образ главной героини позволили минимизировать влияние консервативных схем и приемов классических мелодраматических фильмов-биографий на неоклассическую модель. И хотя

современной мелодраматической кинобиографике еще далеко до свободы от социально-гендерных предрассудков и формальной детерминированности, сам факт появления неоклассической модели биографической мелодрамы с явно выраженными чертами и признаками полижанровости свидетельствует о возможности дальнейшей позитивной эволюции этой формы игровой биографики.

ГЛАВА 5.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ГИБРИДНЫЕ МОДЕЛИ БИОГРАФИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Как свидетельствуют предыдущие главы, массовое направление американской игровой кинобиографики развивалось, испытывая значительное влияние таких ключевых для американского кинематографа понятий, как принцип формульности, система звезд, массовый зритель, приоритет зрелищности и развлекательности. Авторское же направление с момента возникновения стало идеальной площадкой для смелых художественных и технических экспериментов, существенно увеличивших эстетический и производственный потенциал американской экранной биографики.

Под углом зрения значимости этих экспериментов дадим аналитический разбор наиболее показательных авторских образцов американской игровой кинобиографики. Авторский фильм в данной работе трактуется в соответствии с определением, данным Л.Нехорошевым, как «кинопроизведение, в котором выражен свой, крайне индивидуальный, даже уникальный взгляд его создателя на мир»¹⁶³. Поэтому представляется невозможным говорить о наличии универсальной типологической модели авторского фильма-биографии.

Российский киновед Мария Воденко справедливо отмечает, что «авторский кинематограф в образной форме пытается воплотить все богатство личностного мировосприятия и мирочувствования. Именно этим, все пронизывающим личностным началом оно и интересно»¹⁶⁴. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в основе любого авторского

¹⁶³ Нехорошев Л.Н. Указ. соч. С.266.

¹⁶⁴ Воденко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. С. 63.

байопика – своя уникальная модель, по своему стремящаяся уйти от содержательного и формального единообразия и консерватизма, характерных для традиционной модели массового биографического фильма.

Тем не менее авторской биографике как самостоятельному направлению американской игровой кинобиографии присущ ряд совокупных институциональных и эстетических признаков. Представляется целесообразным предварить детальный анализ знаковых кинолент данного направления перечислением важнейших признаков. Итак, для авторской кинобиографии характерны:

- в аспекте собственно интерпретации биографического материала – проблематизация содержания (утверждение априорной непостижимости человеческой природы; отказ от унифицированных, исчерпывающих трактовок; акцентирование уникальности личности протагониста; стремление уловить и раскрыть внутренние ритмы его жизни, а не просто репрезентировать совокупность наиболее известных фактов биографии);

- в формальном аспекте – новаторский подход и оригинальность киноязыка (нарушение канонов классической драматургии, мозаичность, коллажность, соединение разных стилистических форм и т.д.);

- в производственном аспекте – доминирование фигуры режиссера-автора, ответственного за всю конструкцию в целом и, как правило, совмещающего несколько ролей в ходе работы над фильмом;

- повышенное внимание к таким кинематографическим средствам изобразительности, как способ и ракурс съемки, монтаж, световые, цветовые и звуковые решения и т.п.; стремление к их максимальной эстетизации, символизации и контекстуализации;

- ориентация на подготовленного, думающего зрителя посредством предельной интеллектуализации и интертекстуализации всего кинотекста.

Начало серьезному экспериментированию в американской экранной биографии, как уже упоминалось, было положено режиссером Орсоном Уэллсом в картине «Гражданин Кейн». С тех пор массив американской авторской кинобиографии регулярно увеличивался, но особый подъем этого направления начался в последней четверти XX века. Во многом это было обусловлено общей социокультурной ситуацией, вхождением в эпоху постмодернизма. Постмодернистская поэтика способствовала дальнейшей изощренности инструментария, полижанровости и полистилистики авторской кинобиографии.

Российский философ Надежда Маньковская справедливо отмечает, что художественным выражением этой поэтики явился стилевой плюрализм, эклектизм и коллажность артефактов, правомерность их многообразных симультанных интерпретаций ¹⁶⁵. Рассуждая о гетерогенном субъекте постмодернизма, Маньковская выделяет его отличительные характеристики: неопределенность, маргинальность статуса, инакость, андрогинность, этический плюрализм ¹⁶⁶. Зыбкость физических и психических очертаний личности акцентирует идею ее амбивалентной текучести, бесконечной многоликости, что, в свою очередь, приводит к гиперреальной демонстрации процесса пространственно-временных метаморфоз объекта, ведущих к его инобытийности. Отелеснивание сновидческих, галлюцинаторных фантазмов подсознательного создает некий замкнутый цикл, обеспечивающий

¹⁶⁵ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алтейя, 2000. С.195.

¹⁶⁶ Там же. С.181.

беспрепятственные взаимопереходы реального и ирреального в рамках постмодернистской интерпретации личности¹⁶⁷.

Все эти явления и тенденции в полной мере находят отражение в экспериментально-гибридных моделях современной авторской кинобиографии, нацеленных на предельное усложнение внутренней механики героев и активно исследующих темы памяти, сознания, обратимости времени, экзистенциального лабиринта и хаоса и т.д.

5.1. Синергетическое воплощение биографии и творчества протагониста в фильме П.Шрейдера «Мисима: жизнь в четырех главах»

Важным примером американской авторской кинобиографии является лента режиссера Пола Шрейдера «Мисима: жизнь в четырех главах» (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985). Картина посвящена жизни и творчеству Юкио Мисимы (1925 – 1970), одного из наиболее значительных японских писателей и драматургов XX века, подчинившему свою биографию идеалам собственной эстетической системы.

Фильм снят по оригинальному сценарию, написанному самим Полом Шрейдером (в соавторстве с Леонардом Шрейдером). Сложнейший биографический материал наряду с желанием рассказать историю жизни через эволюцию творчества потребовал от авторов картины глубокого погружения, бережного и уважительного подхода¹⁶⁸, а также отказа от стандартной модели массового байопика, посвященного человеку искусства, со свойственным ей прямолинейно-схематичным прочтением биографии и упрощением причинно-следственной детерминации.

¹⁶⁷ Там же. С.313.

¹⁶⁸ Подробнее об авторском подходе к материалу см., например: Sobczynski P. Paul Schrader on "Mishima: A Life in Four Chapters." URL: <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2515> (дата обращения: 27.07.2017).

Нелинейный повествовательно-лирический сюжет прослеживает основные события жизни главного героя с раннего детства до самой смерти, обращая особое внимание на сложную личностно-творческую эволюцию Мисимы. В центре сюжетно-фабульной конструкции события последнего дня жизни писателя (25 ноября 1970 года), когда он совершил спланированный акт ритуального самоубийства. Трагико-драматическим ядром истории выступает глубочайший внутренний конфликт протагониста с самим собой, обусловленный, с одной стороны, яркой и неординарной природой его личности, а с другой, категорическим неприятием вечной антиномии искусства и действительности, слова и дела, духа и плоти.

Оригинальная нарративная структура картины, призванная продемонстрировать тождество между жизнью и творчеством главного героя, состоит из четырех глав, названия которых соотнесены с основными категориями эстетики Мисимы («Красота», «Искусство», «Действие», «Гармония пера и меча»). Первые три главы – инсценировки фрагментов трех романов Мисимы («Золотой храм», «Дом Киоко», «Несущие кони») – иллюстрируют основные периоды творчества и связанные с ними личностные трансформации писателя. Образ главного героя дополнен тремя его литературными альтер-эго, персонажами вышеупомянутых произведений (монах Мидзогути, актер Осаму и бунтовщик Исао).

Первая глава, «Красота», зарифмованная с фрагментами романа «Золотой храм», хронологически соотнесена с юностью Мисимы и его становлением как писателя и символизирует крайний эстетизм и перфекционизм в качестве основных его жизненно-творческих установок.

Вторая глава, «Искусство», воплощенная через фрагменты романа «Дом Киоко», хронологически отсылает к молодости Мисимы, его первым крупным успехам на литературном поприще и репрезентирует его

нарциссизм, интерес к спорту, бисексуальность и садомазохистские наклонности.

Третья глава, «Действие», проиллюстрированная фрагментами романа «Несущие кони», хронологически соотнесена со зрелостью Мисимы, и демонстрирует его отход от западничества, увлечение национализмом и самурайскими традициями.

Четвертая глава, «Гармония пера и меча», монтажно врезанная в предыдущие, представляет собой детальную реконструкцию последнего дня его жизни, а также включает ретроспекции событий детства, юности и зрелости, демонстрируя, как творчество писателя перетекало в область реальной жизни (эта глава содержит автобиографические фрагменты из романа «Исповедь маски» и программного эссе «Солнце и сталь»).

В картине нет и намека на попытку умалить значение разнообразного и впечатляющего литературного наследия Мисимы, однако все внимание создателей фильма сфокусировано на главном произведении японского литератора – на нем самом. Этим и продиктован выбор фрагментов произведений для инсценировок, цель которого как можно более беспристрастно, объемно и полно отобразить на экране харизматичную и полную противоречий фигуру протагониста.

Замысловатая повествовательная композиция идеально подкреплена изысканным визуально-звуковым рядом (совместное творение оператора Джона Бейли и композитора Филипа Гласса), разделенным на три стилистических блока, каждый из которых имеет свое цветовое и музыкальное решение.

Так, сцены, почти хроникально воссоздающие последний день жизни Мисимы, сняты в мягкой, как будто выбеленной цветовой гамме и сопровождаются музыкой в исполнении струнных и ударных инструментов.

Исключительно черно-белые, преимущественно статичные эпизоды (напоминающие о работах таких классиков японского кино, как Я.Одзу, М.Нарусэ и К.Мидзогути) иллюстрируют воспоминания главного героя о разных периодах его жизни под аккомпанемент струнной музыки.

Наконец, театральные условные стилизации фрагментов романов, отсылающие к традициям экспрессионизма и сюрреализма, отличает искрящаяся яркость цветовой палитры и подчеркнутая полнота оркестрового звучания.

Элегантная симметрия изображения и гипнотический саундтрек связывают воедино все главы и слои повествования. Отдельного упоминания заслуживает работа художника-постановщика Эйко Исиока, сумевшей в эпизодах инсценировок литературных произведений создать особую атмосферу, соответствующую духу Мисимы. Особый акцент в фильме сделан на завораживающей актерской игре исполнителя главной роли, Кена Огаты.

Тщательно проработанный, в высшей степени структурированный подход к нарративно-визуальной композиции призван, прежде всего, правильно расставить акценты. В этой связи особый смысл приобретает тот факт, что полнота цвета и звука присутствует лишь во фрагментах, отсылающих непосредственно к творчеству, поскольку только оно давало Мисиме возможность создавать идеализированные и полностью контролируемые им воплощения собственных фантазий.

Вдумчивая, безупречно структурированная и максимально просчитанная режиссура Шрейдера напоминает методичный стиль самого Мисимы, с его предельно геометрической выверенностью и продуманностью, и призвана обеспечить идеальный баланс между вымыслом и реальностью.

Трактовка образа протагониста лишена духа сенсационности, каких-либо оценочных характеристик и исчерпывающего истолкования. Шрейдер, тактично дистанцируясь от своего героя и не злоупотребляя применением социологической и психоаналитической теорий личности, создает трансцендентную атмосферу загробной исповеди, способную передать всю сложность и богатство человеческой души, ее порывов и смятения. Усилению квазидокументального эффекта способствует необычная для биографического фильма форма повествования от первого лица (в виде закадровых комментариев). Мисима, добровольно замкнув круг собственной жизни и тем самым воплотив свой жизненно-художественный идеал, приобщается к абсолютному духовному осознанию себя. Он как бы вглядывается в самого себя со стороны и поясняет увиденное. Наглядным подтверждением этого подхода служит целый ряд сцен с зеркалом, полных глубокого символизма.

Режиссер так комментирует свой подход к материалу: «Мне кажется, что единственный способ снять успешный биографический фильм, посвященный абберрантному герою, – это попытаться увидеть мир его глазами. <...> Потому что если вы будете смотреть на подобного героя сквозь призму общественного восприятия <...> вы никогда не сможете его понять. Таким

образом, наш фильм есть объяснение жизни и творчества протагониста как бы сделанное им самим»¹⁶⁹.

Шрейдер не обходит стороной и склонность Мисимы к актерству и провокационно-шокирующим мистификациям. Отсюда еще один важный и многократно обыгрываемый символ картины – маска. В сущности, весь процесс эволюции мышления и эстетики писателя в фильме приравнен к примериванию различных масок. Ключевая сцена, сочетающая в себе оба важнейших символа, дана практически в самом начале фильма: Мисима в день своего самоубийства смотрит в зеркало и последовательно видит в нем свои отражения в трех масках, репрезентирующих три главные его ипостаси (человек искусства, человек традиции и человек действия).

Основные темы фильма – деструктивная природа гениальности и разрушительная сила творчества – находят целостное, крайне убедительное и впечатляюще поэтическое прочтение.

Трагический финал фильма сводит воедино ранее опущенные финалы всех трех инсценировок и демонстрирует достижение протагонистом вожденной гармонии, которая примиряет жизнь и творчество Мисимы и ставит точку в его беспощадной саморазрушительной борьбе с самим собой. Герой, совершая самоубийство, воплощает основополагающую идею своей эстетической системы, идею экзистенциального прорыва в трансцендентное поле.

Р.Иберт, анализируя подход создателей фильма к материалу, отмечал, что их усилия «заставляют зрителей по-настоящему задуматься о природе

¹⁶⁹ Цит. по: Kakutani, M. 'Mishima': Film Examines an Affair with Death. // The New York Times. 1985. URL: <http://www.nytimes.com/1985/09/15/arts/mishima-film-examines-an-affair-with-death.html> (дата обращения: 27.07.17).

личности Мисимы, его внутреннем мире, а не просто следить за внешними перипетиями его необычной судьбы»¹⁷⁰.

Фильм Шрейдера, продолжив традицию авторского экспериментирования в американской кинобиографике, значительно обогатил ее, прежде всего в области драматургической композиции и визуальной стилистики. Изобретательная многоуровневая сюжетная композиция и подчеркнута эстетский многослойный визуально-звуковой ряд, гармонично дополняя друг друга и максимально работая на раскрытие личности главного героя, обеспечили безукоризненное воплощение художественного образа картины.

Настоящей находкой авторов ленты, убедительно подтвердившей постулат о невозможности рассмотрения биографии художника в отрыве от его творчества, стала смелая идея инсценировок фрагментов произведений Мисимы и ее нетривиальная реализация.

«Мисима: жизнь в четырех главах» – редкий образец авторской кинобиографики, в рамках которого стиль и содержание органично, на равных сосуществуют друг с другом.

5.2. Жанрово-стилистический коллаж как новый тип биографического нарратива в фильме Ш.Спрингер Берман и Р.Пульчини «Американское великолепие»

Еще одним признанным образцом художественного новаторства и смелости, отмеченным множеством престижных наград и продолжившим деконструкцию традиционного биографического формата за счет его дальнейшей жанрово-стилистической гибридации и содержательного

¹⁷⁰ Ebert R. Mishima: a Life in Four Chapters. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/mishima-a-life-in-four-chapters-1985> (дата обращения: 27.07.17).

переосмысления, служит картина «Американское великолепие» (American Splendor, 2003).

Лента рассказывает о жизни писателя и музыкального критика Харви Пикара (1939 – 2010), видного представителя американской инди-культуры 1970 – 1980-х гг.

Создатели картины Шэри Спрингер Берман и Роберт Пульчини, в своем полнометражном художественном дебюте умело совместившие роли соавторов сценария и сопостановщиков, проделали впечатляющую работу по интеграции и адаптации биографического материала и предложили инновационное решение для его кинематографического воплощения, размывающее границы между игровым и неигровым пространством: остроумный жанровый микс из драмы, комедии, трагикомедии и экранизации комикса на фоне изобретательного смешения художественной, документальной и анимационной форм.

Нелинейный синтетический сюжет, затрагивая ряд событий в жизни протагониста с 1950 по 2002 гг., сфокусирован на истории создания Пикаром культовой серии андеграундных автобиографических комиксов «Американское великолепие», правдивой хроники повседневной жизни рядового американца, полной сардонического юмора, суровой мудрости и пронзительной поэзии. Большое внимание в сюжете уделено и взаимоотношениям Пикара с его третьей женой, Джойс Брэбнер, ставшей со временем его соавтором. Остро переживаемая экзистенциальная тоска на фоне кризиса среднего возраста, обиды на собственную судьбу и одиночества, а также непреодолимое стремление к реализации собственного творческого потенциала образуют внутренний конфликт главного героя. Внешний же конфликт строится вокруг необходимости ежедневно

преодолевать рутину заурядного существования среднестатистического американского обывателя.

Коллажный нарратив построен по принципу постмодернистской игры и включает в себя три чередующихся, а периодически и проникающих друг в друга, уровня повествования: документальные эпизоды с участием настоящего Харви Пикара, его жены и друзей, в которых они отвечают на вопросы Ш.Спрингер Берман и комментируют перипетии сюжета; постановочные эпизоды, с участием профессиональных актеров, представляющие собой концентрированную экранизацию комикса «Американское великолепие»; анимационные сцены, также отсылающие к автобиографическому произведению Х.Пикара.

Образ главного героя, подвергшийся значительной фрагментации, презентует три основных его ипостаси: человек, писатель, персонаж комикса. Зритель знакомится с ним с помощью настоящего Харви¹⁷¹, художественных воплощений его литературного альтер-эго (рисованные и анимированные образы и актерские интерпретации П.Джиаматти и Д.Тэя), а также его вторичной художественной репрезентации (актерская интерпретация Д.Лога в рамках театральной постановки). Связующим звеном всех уровней повествования и репрезентаций протагониста является закадровый поток сознания настоящего Пикара, выступающего в качестве рассказчика истории.

Визуальный ряд фильма, подчиненный эстетике пикаровской графической эпопеи, оригинально отделяет все три стилистических пласта друг от друга.

¹⁷¹ Любопытно, что даже образ реального Х.Пикара подвергся дроблению и представлен в картине в двух вариантах: Пикар образца 1980-х (архивные кадры телевизионных шоу Д.Леттермана) и Пикар образца 2002 года (документальная часть фильма Ш.Спрингер Берман и Р.Пульчини).

Так, документальные эпизоды, снятые в павильоне, стилизованы под белый лист бумаги, подобный тем, с которыми обычно работает автор комиксов. Минимальный реквизит, использованный в этих сценах, призван дополнить реплики реальных прототипов, наглядно их иллюстрируя.

Постановочные сцены, разыгранные в естественных декорациях квартир, офисов и др. помещений, а также на улицах Кливленда, точно воспроизводят атмосферу мрачного и остроумного реализма произведений Пикара, попутно воссоздавая визуальный стиль американского независимого кинематографа 1970-х гг. с его тусклым освещением и землистой цветовой палитрой.

Анимационные сцены, имитирующие комикс, служат важным дополнением к двум основным пластам. Бесшовный монтаж Роберта Пульчини соединяет полифонию повествования в единое целое, обеспечивая плавные и естественные переходы.

Предельно фрагментированная репрезентация образа протагониста в купе с экспериментальной нарративно-визуальной структурой рождает неожиданно мощный эффект органичности, целостности и максимальной биографической достоверности, не создавая впечатления ирреальности или надуманности происходящего на экране и не требуя сложного интеллектуального переноса.

Фильм предлагает глубокий, лиричный и полный уважения портрет незаурядной личности. Трактовка образа протагониста носит подчеркнуто гуманистичный характер и лишена упрощений и идеализации. При этом авторы отказываются анализировать, объяснять или оправдывать сложного и интересного героя, стремясь как можно более объективно и объемно зафиксировать необыкновенный поток его обыкновенной жизни.

Тонкая, ненавязчивая и наблюдательная режиссура обеспечивает гармоничный баланс между сложной художественной концепцией картины и ее замысловатой реализацией. «Мы категорически не хотели позволить стилистическим решениям взять верх над содержанием», - говорит Пульчини¹⁷². «Мы держали себя на коротком поводке. Все было подчинено оригинальной истории», - вторит ему Берман¹⁷³.

Особый акцент в фильме сделан на актерской игре. Великолепная работа Пола Джиаматти тонко нюансирована и избегает карикатурности. Ему удалось уловить не только знаменитую осанку и мимику, но и дух пикаровского лирического героя. Нельзя не отметить и работу Хоуп Дэвис, исполнившей роль Джойс. Актриса добилась потрясающей трансформации и убедительности.

Лента внесла свой вклад и в содержательно-тематическое переосмысление традиционной модели американской кинобиографики. Во многом это обусловлено личностью самого протагониста, по сути, являющегося антигероем для классического канона кинобиографики (всю свою жизнь Х.Пикар сознательно прожил на периферии социума, по большому счету никак не добиваясь общественного признания и материального благополучия). В связи с этим создатели картины предложили новое прочтение концепта «успех», который трактуется, прежде всего, как обретение себя и внутренней гармонии. Желание остаться верным своим мировоззрению и образу жизни ставится выше стремления к воплощению американской мечты.

¹⁷² Цит.по: Gordon B. Interview with Shari Springer Berman and Robert Pulcini. // The BOMB Magazine. 2003. (#84). URL: <http://bombmagazine.org/article/2570/shari-springer-berman-and-robert-pulcini> (дата обращения: 27.07.17).

¹⁷³ Ibid.

Открытый финал, заставляющий вспомнить о произведениях А.П.Чехова и отрицающий хэппи-энд в привычном для традиционной кинобиографики смысле, также работает на подрыв ее классической модели.

Честный, рефлексивный и философский, но в то же время поэтичный и жизнеутверждающий, этот фильм одна из наиболее впечатляющих кинематографических адаптаций биографии. «Подлинное чудо» - справедливо и лаконично охарактеризовал его Р.Иберт¹⁷⁴. Гармоничное сочетание деликатной и внимательной фиксации документальной реальности и ее мастерского художественного осмысления создали на экране особое пространство, в котором образ протагониста раскрылся наилучшим образом, а интерпретация биографического материала получила новое, доселе невиданное измерение. «Американское великолепие» с блеском препариовало модель массовой кинобиографики, предложив удивительную новаторскую альтернативу, которая значительно расширила потенциал биографического формата в целом.

5.3. Постмодернистская деконструкция классической модели массового биографического фильма в кинокартине Т.Хейнса «Меня там нет»

Апофеозом американской авторской кинобиографики на сегодняшний день является лента режиссера Тодда Хейнса «Меня там нет» (I'm Not There, 2007), снятая по мотивам творчества и биографии американского автора-исполнителя Боба Дилана (род.1941).

Эта картина предложила не просто переосмысление, но радикальную постмодернистскую деконструкцию модели массового байопика. Свой

¹⁷⁴ Ebert R. American Splendor. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/american-splendor-2003> (дата обращения: 27.07.17).

смелый и амбициозный эксперимент Хейнс провел над одним из самых популярных и консервативных вариантов биографического фильма – байопике, посвященном музыканту. Отказавшись от его важнейших традиционных конвенций (единый и целостный образ главного героя в рамках последовательного рассказа о его взлетах и падениях), Хейнс создал принципиально новый тип биографического нарратива, в основе которого не буквальное изложение биографических фактов и их рационально-упрощенная, внятно-доступная интерпретация, но ахронологическое погружение в художественную вселенную героя в попытке приобщиться к ускользающей от точного определения природе его творчества.

Как отмечает американский кинокритик Энтони Скотт, фильм «изобличает несостоятельность буквализма и антиинтеллектуализма, характерных даже для самых восхитительных кинематографических исследований биографий художников. Вместо еще одной почтительной, линейной хроники детской травмы и взрослой аддикции, Хейнс предлагает ошеломляющий палимпсест образов и стилей»¹⁷⁵.

Революционный подход Хейнса к биографическому материалу обусловлен, прежде всего, личностью самого Дилана, одной из самых загадочных и харизматичных фигур в современной музыке, с его перманентным процессом самотворения, главными характеристиками которого являются постоянные, зачастую противоречащие друг другу трансформации и самомифологизация. Сам Дилан так комментирует этот процесс в своих мемуарах: «Кажется, я все время был в погоне за чем-то особенным и ускользающим <...> чем-то, что могло привести меня в более

¹⁷⁵ Scott A.O. Another Side of Bob Dylan, and Another, and Another ... // The New York Times. 2007. URL: <http://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ther.html?ref=movies> (дата обращения: 07.08.17).

освещенное место, в какую-то неизвестную землю вниз по течению»¹⁷⁶. Не стоит, однако, забывать и о любви Хейнса к экспериментированию в рамках биографического формата¹⁷⁷.

Важнейшим источниковым материалом для сценария, написанного Хейнсом (в соавторстве с Ореном Муверманом), послужили тексты песен Дилана. А документальными источниками стали его интервью разных лет, ряд биографических книг (важнейшие из которых «Дилан» Энтони Скадудо (Dylan, 1972), «Невидимая республика» Грейла Маркуса (Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes, 1997) и автобиография Дилана «Хроники» (Chronicles, Volume One, 2004), а также следующие документальные ленты: «Не оглядывайся назад» (Don't Look Back, 1967, реж.Д.А.Пеннебейкер), «Съешь документ» (Eat the Document, 1972, реж.Б.Дилан), «Нет пути назад: Боб Дилан» (No Direction Home: Bob Dylan, 2005, реж.М.Скорсезе) и «Другая сторона зеркала: Боб Дилан на фестивале фолк-музыки в Ньюпорте», (The Other Side of the Mirror: Bob Dylan at the Newport Folk Festival 2007, реж.М.Лернер).

Гиперинтеллектуальный кинематографический текст Хейнса, построенный на активном использовании таких художественных приемов, как интертекстуальность и пастиш, своей сложнейшей иносказательностью напоминающий роман Д.Джойса «Поминки по Финнегану», не содержит единой сюжетной линии, а представляет собой коллаж шести разных, монтажно врезанных друг в друга, повествований. Зрителю предлагается искать в нем следы реального прототипа и примечания автора. Настроение

¹⁷⁶ Dylan B. Chronicles: Volume One. New York, 2004. P.108.

¹⁷⁷ Особого упоминания в этой связи заслуживают две картины в фильмографии Хейнса: «Суперзвезда: История Карен Карпентер» (Superstar: The Karen Carpenter Story. 1987) и «Бархатная золотая жила» (Velvet Goldmine.1998).

семиотического ребуса усиливает и название фильма, отсылающее к одноименной песни Дилана.

В рамках повествовательного калейдоскопа действует шесть протагонистов, представляющих собой семь реинкарнаций лирического героя Дилана. Ни один из них не носит ни псевдонимов, ни настоящего имени реального прототипа, но все они заставляют вспомнить об определенных этапах в жизни и творчестве Дилана¹⁷⁸.

Так, чернокожий тинейджер-хобо по имени Вуди Гатри (в исполнении Маркуса Карла Франклина), распеваящий под гитару народные песни, аллегорически олицетворяет юность Дилана, его поиски собственной идентичности и пути, а также его очарованность личностью американского певца Вуди Гатри.

Поэт-философ под именем Артюр Рембо (в исполнении Бена Уишоу), принимающий участие в некоем интервью-допросе, отражает публичный образ Дилана, созданный различными интервью и отсылает к его увлечению поэзией настоящего Рембо.

Фолк-певец Джек Роллинз (в исполнении Кристиана Бейла), увлекшийся христианством и ставший пастором Джоном, воплощает два периода в творчестве Дилана: фолк-период и христианский период.

История актера Робби Кларка (в исполнении Хита Леджера), ставшего кинозвездой после роли Джека Роллинза, отсылает к частной жизни Дилана, в первую очередь к его неудавшемуся первому браку. Решение рассказать о приватном в сегменте вторичного симулякра, т.е. вымышленного персонажа, играющего вымышленное альтер-эго реального человека, едва ли случайно и,

¹⁷⁸ Имя Дилана использовано в фильме лишь один раз, в начальных титрах.

вероятно, обусловлено тем, что личная жизнь настоящего Дилана всегда была очень засекречена. Кроме того, Робби Кларк – это и символ многолетнего интереса Дилана к кинематографу.

Андрогинная наркозависимая рок-звезда Джуд Куинн (в исполнении Кейт Бланшетт), отрекшаяся от своего раннего творчества и переживающая экзистенциальный кризис, воплощает самый известный образ Дилана и отсылает к 1965-66 гг., времени создания знаменитой рок-трилогии и написанию романа «Гарантул».

Пытающийся затеряться в безвестности изгой и преступник Билли МакКарти, он же Билли Кид (в исполнении Ричарда Гира) – самая аллегорическая ипостась, с одной стороны, олицетворяющая интерес Дилана к личности знаменитого американского преступника и его участие в съемках картины С.Пекинпа «Пэт Гэрретт и Билли Кид» (Pat Garrett & Billy The Kid, 1973), с другой стороны, отсылающая к периоду затворничества Дилана, который последовал после мотоаварии 1966 года и привел его к очередному творческому перерождению. Кроме того, ипостась Билли Кида служит воплощением постаревшего Дилана, его «Бесконечного турне», а также его неизменного стремления уклониться от любой штампизации.

Любопытно, что черты настоящего Дилана есть и во второстепенных персонажах. Так, например, жена Робби Клэр – художница, в то время как в реальной жизни живописью занимается сам Дилан.

Наиболее близкими к буквальному воссозданию фактов подлинной биографии Дилана являются сегменты Джека и Джуда. История последнего является драматическим ядром фильма. По сравнению с другими повествованиями ей уделено самое большое количество времени. Эмоциональным центром картины служит сегмент Робби. В рамках каждого

сегмента Хейнс избегает одномерных трактовок героя, акцентируя его сложность, неоднозначность и сочетая панегирическую, ироническую и критическую интонации. Особенно это ощущается в историях Робби и Джуда, которые в избытке наделены такими чертами, как мачизм, цинизм и эгоцентризм. Но Хейнс не подводит итог карьере и творчеству своего героя, это не эпитафия. Он размышляет о беспрецедентном авторитете и силе образа в современном мире и о том, как он лишает свободы.

Поразительно невозможная темпоральная логика повествования подчинена доминирующей теме этого эллиптического путешествия в поисках вездесущего и неуловимого протагониста – теме постоянной борьбы за творческую свободу. Истории излагаются параллельно посредством чередования фрагментов каждой. Между ними нет никакой формальной драматургической связи, если не считать определенной логической преемственности между сегментами Джека и Робби, а также мимолетного появления Вуди в сегменте Билли. Нет никаких намеков на то, что все шесть персонажей олицетворяют одного и того же человека. Только музыкальные композиции Дилана (оригинальные и кавер-версии) сводят воедино все повествования, задавая ритм и темп изобретательному монтажу Джея Рабиновица.

Необходимо отметить, что Хейнс отказался от такой традиционной конвенции музыкального байопика, как использование музыкального материала исключительно в качестве вспомогательного, иллюстративного средства. Лирика Дилана несет в картине важнейшую смысловую нагрузку. По существу, тексты его песен, крайне суггестивные, недоступные для однозначного толкования, полные сложных образов и свободных ассоциаций, и являются главным героем этой поразительной и волнующей кинофантазмагии, чья цель заключается в том, чтобы продемонстрировать оригинальное, подчеркнуто субъективное осмысление Хейнсом образа и

творчества Дилана, наполненных интеллектуальной глубиной и эмоциональной силой. Американский журналист Роберт Салливан, посвятивший фильму обширный очерк, пишет: «Хейнс пытался снять фильм, способный унести зрителя в другое пространство, обладающий особой силой, силой песни. И он просит зрителя отказаться от привычного контроля»¹⁷⁹.

Визуальное решение фильма, представляющее собой оммаж европейскому и американскому кинематографу 1960-70-х гг., подтверждает репутацию Хейнса как одного из лучших стилистов современного американского кино. Для каждого сегмента Хейнс и оператор Эдвард Лэкмен предлагают особое визуальное воплощение.

Так, история Джуда снята в изысканной черно-белой палитре, заставляющей вспомнить об эстетике европейского кинематографа 1960-х гг. (прежде всего о работах Ф.Феллини, Ж.-Л.Годара, Р.Лестера, Д.Шлезингера).

Сегмент Рембо, представленный зернистыми черно-белыми кадрами, напоминает об архивных записях выступлений Дилана середины 1960-х гг. и визуальном стиле документального фильма «Не оглядывайся назад».

Истории Билли Кида и Вуди Гатри – визуальная квинтэссенция американцы. Снятые в теплой цветовой гамме, они воссоздают классические образы вестернов середины 1960-х-начала 1970-х гг. (в особенности работы Р.Олтмена, С.Пекинпа, С.Леоне, Д.Р.Хилла).

¹⁷⁹ Sullivan R. This Is Not a Bob Dylan Movie. // The New York Times Magazine. 2007. URL <http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html?pagewanted=all> (дата обращения: 07.08.17).

Псевдодокументальный фильм, рассказывающий историю Джека, имитирует визуальную эстетику американского телевидения и по стилю напоминает документальный фильм «Нет пути назад: Боб Дилан».

А сегмент Робби, построенный на чередовании общих и крупных планов, характерном для фильмов Ж.-Л. Годара, отсылает и к американскому кинематографу 1970-х гг.

Впечатляет и диапазон актерских интерпретаций: от максимального перевоплощения (К.Бланшетт и К.Бейл) до эмоционально-интеллектуальной стилизации (М.К.Франклин и Р.Гир). Стоит отметить, что звездный актерский ансамбль призван не просто привлечь аудиторию. Как и прочие элементы сложнейшей конструкции Хейнса, он работает на подрыв традиционной жанровой кинобиографики, стимулируя размышления о несостоятельности ее краеугольного камня – концепта единого и целостного образа протагониста.

По сути, актерский ансамбль представляет собой отдельный интертекст и весьма успешно работает на укрепление сложнейшей системы связей внутри гиперинтертекста фильма, значительно его обогащая. Так, рассказчиком в фильме выступает актер Крис Кристофферсон, в свое время сыгравший роль Билли Кида в уже упоминавшемся фильме «Пэт Гэррет и Билли Кид». Выбор чернокожего подростка Маркуса Карла Франклина на роль Вуди иллюстрирует мнение Дилана о том, что лучшим вариантом на роль настоящего Гатри был бы именно афроамериканец. Кейт Бланшетт, блиставшая в ролях королевы Елизаветы I и кинозвезды Кэтрин Хепбёрн, наделяет ипостась Джуда особым звездным шармом. Шарлотта Генсбур, исполняющая роль единого воплощения двух главных женщин в жизни Дилана (Сюзии Ротоло и Сары Дилан), заставляет вспомнить о ее собственных родителях, культовых фигурах 1960-х гг. и современниках Дилана, Серже

Генсбуре и Джейн Биркин. Кроме того, в фильме она напоминает музу Годара, Анну Карину.

Картина, как визуально, так и содержательно, изобилует множеством как явных, так и скрытых символов, цитат, метафор, аллюзий и аллегорий. Хейнс, посвятивший проекту много времени и сил, создал не просто путеводитель по художественному миру и мифологии Дилана, а своего рода энциклопедию культуры 1960-х гг.

Более того, микрокосм дилановского творчества умело зарифмован с макрокосмом не только американской, но западноевропейской культуры и мифологии. Особенно это чувствуется в финале истории Билли, символизирующем вечное стремление настоящего художника к постоянному самообновлению и истинной свободе. Билли покидает городок Риддл, отправляясь в путешествие на поезде в неизвестном направлении. Обнаружив в вагоне гитару юного Вуди, он произносит следующие слова: «Конечно, чем дольше вы живете в определенных рамках, тем меньше чувствуете себя свободными. А я? Я могу все изменить в течение дня. Я просыпаюсь кем-то, а когда ложусь спать, уже точно знаю, что я кто-то другой. Но я не знаю, кто я на самом деле». Они заставляют вспомнить о двух поэтических титанах, американце Уолте Уитмене и французе Артюре Рембо. Первый писал в «Песни о себе»: «По-твоему, я противоречу себе? Ну что же, значит, я противоречу себе. Я широк, я вмещаю в себе множество разных людей»¹⁸⁰. А второй в 1871 году написал: «Я – это кто-то другой»¹⁸¹.

¹⁸⁰ Цит. по: Чуковский К. Мой Уитмен. М.: Прогресс, 1966.

¹⁸¹ Цит. по: Decurtis A. 6 Characters in Search of an Artist //The Chronicle of Higher Education. 2007. URL: <http://www.chronicle.com/article/6-Characters-in-Search-of-an/2360> (дата обращения: 07.08.17).

В содержательном плане Хейнс манифестирует непостижимость творческой души и неуловимость природы творчества, постулируя вытекающую из них невозможность исчерпывающих логических объяснений и бесперспективность любых попыток в полной мере и объективно отобразить человеческую биографию на экране, не создавая при этом очередной консолидированный одномерно-карикатурный образ. Д.Бингхэм считает, что фильм «разрушает один из скрытых, но важнейших постулатов формата: он основан на идее, что нет никакой необходимости доказывать значимость главного героя или создавать его мифологию. Хейнс исходит из того, что она уже известна зрителю. А потому он сразу приступает к препарированию этого мифа и его значения»¹⁸².

Режиссер сознательно множит загадки и парадоксы. Не случайно, самая сложная творческая реинкарнация Дилана, Билли МакКарти, живет в сюрреалистическом городке Риддл (от англ. riddle – загадка, ребус), наводненном анахронизмами. Но трактуя своего героя как абсолютно непроницаемую тайну, круговой массив углубляющих и расширяющих друг друга субъективных толкований его общественного образа и творчества, Хейнс добивается эффекта подлинности, порождая иллюзию соприкосновения и даже интимности.

Эффект присутствия достигает своего апогея в финале картины, где Хейнс помещает документальные кадры с играющим на губной гармонике Диланом. Он не поет и не делает никаких программных заявлений. Он просто здесь.

Фильму удастся главное – передать магию личности и творчества Дилана. Американский сценарист Ларри Гросс в эссе о фильме замечает, что он

¹⁸² Bingham D. Whose Lives Are They Anyway: The Biopic as Contemporary Film Genre. P. 382.

воплощает «новое, более открытое, плюралистическое и поэтому позитивное размышление о человеческой индивидуальности»¹⁸³.

Хейнс снял уникальную головоломку, подразумевающую самостоятельную работу зрителя, вдумчивое осмысление им кинотекста. Просмотр этой картины – непростой опыт, рассчитанный на серьезное сотворчество со стороны аудитории. У нее нет и не может быть однозначного и окончательного прочтения. Она просто обречена на бесконечные толкования и критическую разработку. Но даже в самых сюрреалистических моментах есть своя внутренняя логика. При всей своей подчеркнутой художественной радикальности фильм не лишен развлекательности и легкости тона, полон юмора и изящества. Сам режиссер комментирует это следующим образом: «Это необычный фильм, но это не должно становиться для вас проблемой. Не нужно беспокоиться о понимании каждой детали. Мне кажется, та же самая ситуация с большинством песен Дилана»¹⁸⁴.

В эпоху, когда формула неоклассического музыкального байопика, образцами которой можно считать такие, ранее упоминавшиеся, фильмы, как «Рэй» и «Переступить черту», порождает пародию на саму себя в виде фильма «Взлеты и падения: История Дьюи Кокса» (Walk Hard: The Dewey Cox Story, 2007, реж. Д. Кэзден), фильм Хейнса крайне необходим.

«Меня там нет» – один из важнейших прецедентов в истории американской кинобиографии, подлинный прорыв, доказывающий, что у нее есть будущее. Хейнс своей экстраординарной картиной в полной мере

¹⁸³ Gross L. The Lives of Others: I'm Not There (Todd Haynes's anti-biopic I'm Not There is about "Bob Dylan," not Bob Dylan) // The Film Comment. 2007. URL: <https://www.filmcomment.com/article/the-lives-of-others-im-not-there/> (дата обращения: 07.08.17).

¹⁸⁴ Цит. по: Brewer J. Bob Dylan as a Psychological Pastiche: I'm Not There. // The World Socialist Web Site. 2007. URL: <http://www.wsws.org/en/articles/2007/12/imno-d28.html> (дата обращения: 07.08.17).

утверждает глубину, гибкость и универсальную применяемость биографического формата. Таким образом, можно с уверенностью говорить о том, что его история на американском экране не исчерпана, а эволюция продолжается и не может быть сведена к бесконечной ретрансляции одной и той же модели.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном диссертационном исследовании было проведено комплексное рассмотрение американской игровой кинобиографии как особого культурного феномена и прослежена ее эволюция, начиная с 1930-х гг. и до наших дней. В результате представленной работы была выполнена главная поставленная цель: исследование доминирующих массовых и ряда ключевых экспериментальных моделей игрового биографического фильма для создания варианта типологии жанровых решений в американском кинематографе 1930-х – 2010-х гг., анализ их развития и трансформации.

Подводя итоги исследования, следует обозначить основные выводы:

1. Американская игровая кинобиография представляет целостное и значимое художественное явление в рамках современного мирового кинопроцесса, корни которого уходят в национальную литературную традицию, созданную на основе западноевропейского, преимущественно англосаксонского, культурного наследия.

2. Будучи динамичным и полисемантическим культурным феноменом, игровая кинобиография прошла впечатляющий путь развития и трансформации. В его рамках можно выделить два направления: *массовое* и *авторское*. В истории массового направления отчетливо прослеживаются три периода развития: *классический* (1930-е – нач.1960-х гг.), *ревизионистский* (сер.1970-х – 1990-е гг.) и *неоклассический* (2000-е – по наст.вр).

Характер и динамика эволюции кинобиографии под воздействием изменяющихся культурно-исторических условий и социально-политических установок, а также разнообразных эстетических тенденций, репрезентирует прогрессивную направленность (траектория движения от простого к сложному) и значительный художественный потенциал (эволюция

выразительных средств, расширение круга предпочтительных героев, обновление и обогащение киноязыка).

Однако необходимо подчеркнуть, что кинобиографика всегда развивалась волнообразно, реагируя, в первую очередь, на запросы и ожидания американского общества в конкретную историческую эпоху. Периодически процесс прогрессивного развития прерывался, и качество биографических картин свидетельствовало о стагнации и даже регрессе биографики, но вслед за периодом застоя следовал новый позитивный виток, поднимающий направление на более высокий уровень как в художественном, так и в социальном отношении.

3. Массовое направление, представленное двумя доминирующими формами, *драмой* и *мелодрамой*, занимает ведущее положение в истории американской игровой кинобиографики. Модель массового байопика характеризуется относительной жанровой однородностью. В развитии каждой формы можно выделить по четыре основных вариации в соответствии с преобладающими подходами к трактовке образа главного героя/героини, характерными для разных исторических периодов.

Что касается биографической драмы, то можно говорить о таких ее разновидностях, как *панегирическая драма*, основанная на *идеализирующем подходе* к трактовке протагониста, расцвет которой пришелся на 1930-е гг.; *реалистическая драма*, базирующаяся на *сдержанно-правдивом подходе*, пик популярности которой связан с 1950-ми гг.; *ревизионистская драма* с ее *правдиво-неприукрашенным подходом*, наиболее востребованная американским кинематографом в 1970-е – 1990-е гг.; и, наконец, *неоклассическая драма*, опирающаяся на *синтетический подход* – ведущая жанровая разновидность кинобиографики, начиная с 2000-х гг.

Биографическая мелодрама также насчитывает четыре главных вариации, а именно: *классическая мелодрама*, основанная на *схематично-романтизирующем подходе* и господствовавшая на американских экранах в 1930-е гг.; *реалистическая мелодрама*, использовавшая *правдиво-неприукрашенный* подход и оставившая особый след в кинематографе США в 1950-е гг.; *социально-психологическая мелодрама*, утвердившая *комплексный подход* к трактовке героя/героини и процветавшая в американском кино в 1980-е – 1990-е гг.; *неоклассическая мелодрама*, зиждущаяся на *синтетическом подходе* и знаменующая собой текущую фазу развития мелодраматической кинобиографии.

Важно подчеркнуть, что большинству образцов американской массовой кинобиографии свойственна выраженная гендерная дифференциация. Так, героями драматических байопиков чаще становятся мужчины, в то время как мелодраматические фильмы-биографии в основном повествуют об историях женских жизней.

Несмотря на то, что художественные и производственные конвенции модели массового байопика в значительной степени детерминированы принципами формульности и развлекательности, вектор эволюции массовой кинобиографии подтверждает ее готовность ассимилировать разнообразные художественные тенденции и порождать всевозможные жанровые гибриды, соответствующие запросам разнородной аудитории и выходящие за рамки исключительно мейнстримового кинематографа.

4. Авторское направление американской игровой кинобиографии с момента возникновения в начале 1940-х гг. явилось идеальной площадкой для смелых художественных и технических экспериментов, став главным источником идейного и эстетического совершенствования и обогащения традиции игровой кинобиографии США. Экспериментальные модели

авторских байопиков отличает подчеркнутая жанровая гибридность и пристальное внимание к внутренней механике персонажей.

Авторской биографике, несмотря на уникальное своеобразие каждого из ее образцов, присущ ряд совокупных институциональных и эстетических признаков, а именно: подчеркнутая проблематизация содержания, новаторство формы и оригинальность киноязыка, доминирование фигуры режиссера-автора, повышенное внимание к кинематографическим средствам выразительности, ориентация на подготовленного зрителя.

5. На основе детального анализа наиболее репрезентативных, по нашему мнению, картин был выявлен ряд ключевых элементов американского биографического кинодискурса: вид сюжета, тип героя/героини, трактовка его/ее образа, тип конфликта, тип актерской игры и проблема авторства. Необходимо отметить, что некоторые из этих элементов претерпели значительные трансформации. Так, например, для классических образцов массовой кинобиографики традиционным является *линейный повествовательный сюжет*. В то время как для неоклассических и авторских картин привычным стал *нелинейный синтетический сюжет*.

С момента возникновения американский биографический кинодискурс демонстрировал интерес к разным типам героев. Однако в конкретные исторические периоды на американских экранах доминировал определенный тип героев, что во многом было обусловлено текущей социально-политической обстановкой и культурно-идеологической повесткой.

В 1930-е –1940-е гг. байопики воспевали *героев культуры созидания*, поскольку американская нация, в недавнем (на тот момент) прошлом пережившая трагичнейший для себя период Великой депрессии и выступавшая участником Второй мировой войны, остро нуждалась в символах стабильности и процветания. В середине 1950-х гг., под влиянием

развития различных видов СМИ, рекламной индустрии и самого кинематографа, произошло культурно-ценностное смещение и вышеназванный тип героев уступил первенство другому типу – *героям культуры потребления*. А в 1990-е гг., под воздействием разработки квинтеории и возникновения феномена New Queer Cinema, получил массовое распространение и третий тип – *герой квир-культуры*. Современный биографический кинодискурс, обусловленный практикой нарочитой политкорректности и подчеркнутой толерантности, стремится в равной степени охватить все три типа героев.

Эволюция доминирующих подходов к трактовке образа героя/героини байопика очевидно свидетельствует о прогрессивной динамике: от *идеализирующего* и *схематично-романтизирующего*, возникших во многом под влиянием кодекса Хейса, к *объективно-критическому*, явившемуся следствием существенных сдвигов в культурно-социальном ландшафте США после Второй мировой войны, а также в 1970-е гг.

Что касается типов конфликтов, то для биографических картин наиболее распространенными являются *внешний* и *внутренний*. И если для сюжетов классических байопиков, в силу табуированности приватно-интимной сферы в американском кинематографе тех лет, характерно преобладание остродраматических внешних конфликтов, то авторские и неоклассические картины, впитавшие в себя постмодернистские и метамодернистские прочтения жизненного пути человека, уделяют не менее пристальное внимание внутренним конфликтам протагониста.

Классический канон голливудской кинобиографики, с его ориентированностью на звездный конвейер, предложил два основных типа актерской манеры исполнения: *звездную трактовку* и *стилизацию*. Ревизионистский и в особенности неоклассический периоды добавили к ним третий тип – *максимальное перевоплощение*.

Что касается вопроса авторства, то фильмы-биографии классического периода развития кинобиографики, в силу специфики функционирования студийной системы, были исключительно продюсерским продуктом. Ревизионистский период, осмысляя новации и достижения Нового Голливуда, сместил авторский акцент на фигуру режиссера. Неоклассический биографический кинодискурс не презентует единоличного автора. Неоклассический байопик предстает результатом коллегиальных усилий творческого квадравирата: продюсера, режиссера, сценариста и исполнителя/исполнительницы главной роли. В образцах же авторской биографики традиционно доминирует фигура режиссера-автора.

6. Глубокая укорененность биографической традиции во всевозможных ее проявлениях, включая игровую кинобиографику, в американской национальной культуре, а также специфика ее бытования в многосложном контексте современной действительности, позволяет говорить о ее значительном социальном потенциале и специфической цивилизационной миссии, а именно, влиянии на формирование общественного сознания и культурной памяти американской нации.

Следует особо отметить фактор все более возрастающей популярности кинобиографики во всем мире. Художественная модель американского фильма-биографии занимает особое место в рамках системы современной транснациональной кинокультуры. В условиях глобализации происходит ее активное внедрение в кинематографии разных стран мира в качестве эталонного образца игровой кинобиографики.

В связи с вышеназванной тенденцией перспективным продолжением осуществленной автором работы представляется проведение компаративистских исследований на материале различных национальных кинематографий, включая советско-российскую, теоретической основой к которым могут в частности послужить материалы данной диссертации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев, С.С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х т./ Под ред. С.С.Аверинцева, М.Л.Гаспарова, С.П.Маркиша. – М.: Наука, 1994. – Т.1. – С.637 – 653.
2. Американский характер. Очерки культуры США. – М.: Наука, 1991. – 381с.
3. Американский характер: Традиция в культуре: Очерки культуры США. / Отв. ред. О. Э. Туганова. – М.: Наука, 1998. – 412 с.
4. Американская цивилизация как исторический феномен. Восприятие США в американской, западноевропейской и русской общественной мысли. / Отв.ред. Н.Н.Болховитинов. – М.: Наука, 2001. – 495 с.
5. Андроникова, М.И. От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и кино. / М.И.Андроникова. – М.: Наука, 1974. – 264 с.
6. Андроникова, М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. / М.И.Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с.
7. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия./ Ю.Н.Арабов. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
8. Арабов, Ю.Н. Механика судеб. / Ю.Н.Арабов. – М.: Парад, 1997. – 240 с.
9. Арнхейм, Р. Кино как искусство. / Р.Арнхейм. – М.: Иностранная литература, 1960. – 260 с.
10. Аронсон, О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. / О.В.Аронсон.– М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.

11. Артюх, А.А. Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: дис. ... докт. искусствovedения: 17.00.03. / А.А.Артюх. – М., 2010. – 288 с.
12. Базен, А. Что такое кино? / А.Базен. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
13. Базен, А. Личность эпохи Возрождения в Америке XX века. // Орсон Уэллс. Статьи. Свидетельства. Интервью. / Сост. К. Разлогов. Вступит, статья С. Юткевича. – М.: Искусство, 1975. – С.22 – 44.
14. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. / Б.Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
15. Барт, Р. Мифологии. / Р.Барт. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с.
16. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
17. Бахтин, М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
18. Бенъямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Вальтер Бенъямин. / Предисл., сост., пер и прим. С.А. Ромашко. – М.: немецкий культурный центр имени Гёте, «Медиум», 1996. – 240 с.
19. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции. / Ж.Бодрийяр. – М.: Постум, 2015. – 240 с.
20. Бодрийяр, Ж. Америка. / Ж.Бодрийяр. – СПб.: "Владимир Даль", 2000. – 204 с.
21. Бурстин, Д. Американцы: Демократический опыт./ Д.Бурстин. – М.: Прогресс-Литера, 1993. – 832 с.
22. Бурстин, Д. Американцы: Колониальный опыт./ Д.Бурстин. – М.: Прогресс-Литера, 1993. – 480 с.

23. Бурстин, Д. Американцы: Национальный опыт./ Д.Бурстин. – М.: Прогресс-Литера, 1993. – 624 с.
24. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства./ В.В.Бычков, Н.Б.Маньковская, В.В.Иванов. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
25. Воденко, М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. / М.О.Воденко. – М.: ВГИК, 2011. – 119 с.
26. Голубович, И. В. Биография: силуэт на фоне Humanities (методология анализа биографии в социогуманитарном знании). – Одесса: ФЛП Фридман, 2008. – 372 с.
27. Гринин, Л.Е. Роль личности в истории: История и теория вопроса. // Философия и общество. – № 4. – октябрь – декабрь 2011. – С. 175–193.
28. Громов, Е.С. Духовность экрана. – М.: Искусство, 1976. – 253 с.
29. Делёз, Ж. Кино./ Ж.Делёз. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
30. Иванова, Е.В. Жанр биографии в русской литературе: западноевропейские влияния. // Studia Litterarum. – 2016. – Vol.1. – no 3 – 4. – с. 43 – 59.
31. История литературы США. В 6-ти томах. / Отв.редактор Я.Н.Засурский. М.: ИМЛИ РАН, 1997 – 2013.
32. История кино. История страны. / Под ред. С.С.Секиринского. – М.: Знак, 2004. – 496 с.
33. История кино: современный взгляд. / Сост.М.Зак. – М.: Материк, 2004. – 156 с.
34. Жабский, М.И. Социодинамика кинематографической жизни общества. – М.: Канон+, 2015. – 496 с.

35. Жанры кино: Сб. ст. / НИИ теории и истории кино; Отв. ред. В.И. Фомин. – М.: Искусство, 1979. – 319 с.
36. Ждан, В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. – М.: Искусство, 1986. – 496с.
37. Живов, В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. – М.:Гнозис,1994. – 110 с.
38. Кавелти, Дж.Г. Изучение литературных формул. // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – с. 33 – 64.
39. Капралов, Г.А. Человек и миф. Эволюция героя западного кино. – М.: Искусство, 1984. – 397 с.
40. Каули, М. Дом со многими окнами./ М.Каули. – М.: Прогресс, 1973. – 328 с.
41. Кино: Энциклопедический словарь / Гл.ред. С.И.Юткевич. – М.: Советская энциклопедия,1987. – 640 с.
42. Кино: методология исследования. – М.: ВГИК, 2001. – 220 с.
43. Ключевский, В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. – М.: Наука, 1988. – 512 с.
44. Кокарев, И.Е. США на пороге 80-х. Голливуд и политика. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.
45. Коновалова, Ж.Г. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация. // ФИЛОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА. PHILOLOGY AND CULTURE. – 2012. – №4(30). – С.262 – 265.
46. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. /З.Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
47. Культурология: люди и идеи. / Гл.ред. К.Э.Разлогов. – М.: Академический проспект, РИК, 2006. – 539 с.

48. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой. – Киев: Рефл-бук, 1997. — 384 с.
49. Лазарук, С.В. Базовые модели киноведения США: из истории американского киноведения. / С.В.Лазарук. – М.: ВГИК, 1996. – 218 с.
50. Литературная история Соединенных Штатов Америки. В 3 т. / Под ред. Р.Спиллера, У.Торпа, Т.Н.Джонсона, Г.С.Кэнби. – М.: Прогресс, 1977 - 1979.
51. Литературный энциклопедический словарь. / Под ред. В. М.Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
52. Лосев, А.Ф. Диоген Лаэртский и его метод. // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М: Мысль, 1986. С.3 – 54.
53. Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
54. Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю.Г. Фильм «СВД» (1927): Диалог мелодрамы и истории. Опыт диахронического подхода. // Киноведческие записки. – 2013. – № 104/105. – С. 5 – 33.
55. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека./ М.Маклюэн. – М.; Жуковский: Канон Пресс Ц, Кучково поле, 2003. — 464 с.
56. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма. / Н.Б.Маньковская. – СПб.: Алтейя, 2000. – 347 С.
57. Маньковская, Н.Б., Бычков, В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. / Н.Б.Маньковская, В.В.Бычков.– М.: ВГИК, 2011. – 208 с.
58. Матусовская, Е. М. Американская реалистическая живопись. Очерки. / Е.М.Матусовская. – М.: Искусство, 1986. — 191 с.

59. Мельникова, С.В. Мифологический нарратив в построении биографии гения. // Человек в мире культуры. – №4. – 2012. – С.20 – 27.
60. Массовая культура: современные западные исследования. / Пер. с англ. Отв.ред. и предисл. В.В.Зверевой. Послесл. В.А.Подороги. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – 339 С.
61. Миф и художественное сознание XX века. / Отв.ред. Н.А.Хренов. – М.: Государственный институт искусствознания, Канон Плюс, 2011. – 686 с.
62. Михальченко, С. А. Экранизация-интерпретация. – М.:ВГИК, 2001. – 63 с.
63. На экране Америка. / Под ред. И. Е. Кокарева. – М.: Прогресс, 1978. – 472 с.
64. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с.
65. Ницше, Ф. О пользе и вреде истории для жизни. // Фридрих Ницше. Сочинения. В 2 т. – М.:Мысль, 1996. – Т.1. – 829 с.
66. Огнев, К.К. Биографический фильм: судьба человека или история страны. / К.К.Огнев. – М.: РОФ Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, 2003. – 51 с.
67. Огнев, К.К. Реалии истории в зеркале экрана. Основные типологические модели./ К.К.Огнев. – М.: РОФ Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры, 2003. – 286 с.
68. Огурчиков, П.К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино): дис. ... док.культурологии: 24.00.01 – М., 2008. – 287 с.
69. Ортега-и-Гассет, Х. Мысли о романе. // Х.Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С.260 – 295.

70. Павлов, А.В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. – М.: Изд.дом ВШЭ, 2014. – 360 с.
71. Пондопуло, Г.К., Ростокская, М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. – М.: ВГИК, 1997. – 233 с.
72. Разлогов, К. Э. Мировое кино: история искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – 687 с.
73. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
74. Рутковский, А. Г. Принципы и методика жанрового анализа фильма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – М., 1985. – 218 с.
75. Савельева, И.М., Полетаев, А.В. Социальные представления о прошлом, или Знают ли американцы историю. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 456 С.
76. Садуль, Ж. История киноискусства. – М.: Издательство иностранной литературы, 1968. – 464 с.
77. Соболев, Р. П. Голливуд. 60-е годы. Очерки. – М.: Искусство, 1975. – 240 с.
78. Старцев, А.И. Начало американской литературы. // У. Брэдфорд. Б. Франклин. Сент-Джон де Кревекер. – М.: Художественная литература, 1987. — 751 с.
79. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. статей / сост. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – 279 с.
80. Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь. /Отв.ред.А.О.Чубарьян. – М.:Аквилон, 2014. – 576 с.
81. Трюффо о Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 456 с.

82. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
83. Утилов, В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. – М.: Киностудия «Глобус», 2001. – 240 с.
84. Франклин, Б. Автобиография. – М.: Моск. рабочий, 1988. – 48 с.
85. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академ. Проект: Трикста, 2008. – 508 с.
86. Хантингтон, С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. – М.: АСТ, 2004. – 635 с.
87. Хренов, Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. — 704 с.
88. Хренов, Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
89. Цыркун, Н.А. Социально-исторические и эстетические аспекты трансформации кинокомикса в системе американской культуры: дис. ... док.искусствоведения: 17.00.03. –М., 2014. – 320 с.
90. Цыркун, Н.А. «Просто иди на меня...» «Лайф», режиссер Антон Корбейн. // Искусство кино. – 2016. – Режим доступа: <https://www.kinoart.ru/blogs/prosto-idi-na-menya-lajf-rezhisser-anton-korbejn>
91. Цыркун, Н.А. Честный Эйб. // Искусство кино. – 2013. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/blogs/chestnyj-ejb>
92. Чуковский, К.И. Мой Уитмен. – М.: Прогресс, 1966. – 271 с.
93. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения. В 6 т. – М.: Искусство, 1964 – 1971.

94. Эстетика: Словарь. / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
95. Юткевич, С.И. Орсон Уэллс. Эскиз портрета. // Искусство кино. – 2014. – Режим доступа: <https://www.kinoart.ru/blogs/orson-uells-eskiz-portreta>
96. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – 456 с.
97. A Collective Text by the Editors of Cahiers du Cinema. John Ford's Young Mr.Lincoln // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by G.Mast, M.Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1979. – p.778 – 831
98. Allen, M. Contemporary US Cinema. – London- N.Y.: Routledge, 2003. – 274 p.
99. Altick, R. Lives and Letters: A History of Literary Biography in England and America. – New York: Knopf, 1966. – 438 p.
100. Altman, R. Film/Genre. – London: BFI, 1999. – 246 p.
101. Anderson, C. Biographical Film. // Handbook of American Film Genres / Ed. by W.D.Gehring. – New York: Greenwood Press, 1988. – p.331 – 352.
102. Anderson, C., Lupo, J. Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century // Genre and Contemporary Hollywood/ Ed. by S.Neale. – London: BFI Publishing, 2002.
103. Balio, T. Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939 (History of the American Cinema, vol.5). – New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, Simon & Schuster Macmillan, 1993. – 448 p.
104. Basinger, J. A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960. – Hanover: Wesleyan University Press, 1993. – 528 p.

105. Basinger, J. *The Star Machine*. – New York: Vintage, 2009. – 608 p.
106. Berger, D. *Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art*. – New York, London: Bloomsbury Academic, 2014. – 368 p.
107. Bingham, D. *Whose Lives Are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre*. – New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2010. – 433 p.
108. Bingham, D. *The Lives and Times of the Biopic. // A Companion to the Historical Film./ Ed. by R.Rosenstone and C.Parvulescu*. – New York: John Wiley & Sons, Inc. 2013. – p.233 – 254.
109. Bingham, D. "I Do Want to Live!": Female Voices, Male Discourse, and Hollywood Biopics. // *Cinema Journal* 38. – no.3. – Spring 1999. – p.3 – 26.
110. Booker, K. M. *Historical Dictionary of American Cinema*. – Lanham: Scarecrow Press, 2011. – 508 p.
111. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. – NY: Columbia University Press, 1985. – 506 p.
112. Boswell, J. *Boswell's Life of Johnson*. / Ed. G. B. Hill and L. F. Powell. 6 vols. – Oxford: Clarendon Press, 1934–1964. - vol. 4.
113. Bowser, E. *The Transformation of Cinema, 1907-1915 (History of the American Cinema, vol.2)*. – New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, Simon & Schuster Macmillan, 1990. – 300 p.
114. Braudy, L. *Native Informant: Essays on Film, Fiction, and Popular Culture*. –New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. – 329 p.

115. Braudy, L. *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. – New York: Vintage Books, 1997. – 720 p.
116. Brent Toplin, R. *History by Hollywood: the Use and Abuse of the American Past*. – University of Illinois Press, 1996. – 288 p.
117. Brent Toplin, R. *Reel History: In Defense of Hollywood*. – Lawrence: University Press of Kansas, 2002. – 240 p.
118. Brost, M. *Negotiating Authenticity: Coal Miner's Daughter, the Biopic, and Country Music*.// *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*. – Fall 2008. – Volume 7. – Issue 2. – Режим доступа: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2008/brost.htm
119. Brewer, J. *Bob Dylan as a psychological pastiche: I'm Not There*. // *The World Socialist Web Site*. – 2007. – Режим доступа: <http://www.wsws.org/en/articles/2007/12/imno-d28.html>
120. Buckley, V. *Christina Queen of Sweden: The Restless Life of a European Eccentric*. – New York: Harper Collins, 2004. – 370 p.
121. Burgoyne, R. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. – Minneapolis – London: University Of Minnesota Press, 2010. – 176 p.
122. Burgoyne, R. *The Hollywood Historical Film*. – Malden: Blackwell Publishing, 2008. – 173 p.
123. Burckhardt, J. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. – New York: Random House, Modern Library, 1954. – 368 p.
124. Byars, J. *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991. – 336 p.
125. Carringer, R. *The Making of "Citizen Cane"*. – Berkeley: University of California Press, 1985. – 185 p.

126. Casper, D. Postwar Hollywood: 1946 – 1962. – Oxford: Blackwell, 2007. – 459 p.
127. Cheshire, E. Bio-pics: A Life in Pictures. – New York: Wallflower Press (Columbia University Press), 2015. – 144 p.
128. Christie, I. A Life on Film// Mapping Lives: The Uses of Biography/ Ed. by P.France, W.St.Clair. – New York and Oxford: Oxford University Press, 2002. – p.283-302.
129. Cook, D. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979 (History of the American Cinema, vol.9). – New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000. – 595 p.
130. Comolli, J-L. Historical Fiction: A Body Too Much. // Screen, Vol. 19, no. 2, 1978. – pp. 41-54.
131. Contemporary American Cinema. / Ed. by L. R. Williams and M. Hammond. –N. Y.: Open University Press, 2006. – 584 p.
132. Custen, G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. – New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992. – 326 p.
133. Custen, G. Twentieth Century's Fox: Darryl F.Zanuck and the Culture of Hollywood. – New York: Basic Books, 1997. – 384 p.
134. Dargis, M. Poor Little Royal Girl: A Melancholy Monarch.// The New York Times.–2009. – Режим доступа: http://www.nytimes.com/2009/12/18/movies/18young.html?_r=0
135. Decurtis, A. 6 Characters in Search of an Artist //The Chronicle of Higher Education. – 2007. – Режим доступа: <http://www.chronicle.com/article/6-Characters-in-Search-of-an/2360>

136. Dylan, B. Chronicles: Volume One. – New York: Simon & Schuster, Rockefeller Center, 2004. – 320 p.
137. Ebert, R. American Splendor. – Режим доступа: <http://www.rogerebert.com/reviews/american-splendor-2003>
138. Ebert, R. Coal Miner's Daughter. – Режим доступа: <https://www.rogerebert.com/reviews/coal-miners-daughter-1980>
139. Ebert, R. Mishima: a Life in Four Chapters. – Режим доступа: <http://www.rogerebert.com/reviews/mishima-a-life-in-four-chapters-1985>
140. Elsaesser, T. Film History as Social History: William Dieterle and the Warner Brothers Bio-pic. // Wide Angle 8 (Spring). – 1986. – p.15 – 31.
141. Emerson, R.W. Self-Reliance. – Режим доступа: <http://www.emersoncentral.com/selfreliance>
142. Ferro, M. Cinema and History. – Detroit: Wayne State University Press, 1988. – 176 p.
143. Ford, E., Mitchell, D. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. – Lexington, The University Press of Kentucky, 2009. – 327 p.
144. Fox, C. The Young Victoria: we were amused.// The Telegraph. – 2009. – Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/4344459/The-Young-Victoria-we-were-amused.html>
145. Gallagher, T. John Ford: The Man and His Films. – Berkeley: University of California Press, 1988. – 600 p.
146. Gallagher, T. John Ford's Young Mr. Lincoln. // Senses of Cinema. – Issue 39. – May, 2006. –Режим доступа: http://sensesofcinema.com/2006/cinema-and-the-pictorial/young_mr_lincoln/

147. Gladwell, M. *Outliers: The Story of Success*. – New York, Boston, London: Little, Brown and Company, 2008. – 310 p.
148. Gordon, B. Interview with Shari Springer Berman and Robert Pulcini. // *The BOMB Magazine*. – 2003 – #84. – Режим доступа: <http://bombmagazine.org/article/2570/shari-springer-berman-and-robert-pulcini>
149. Grindon, L. *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*. – Philadelphia: Temple University Press, 1994. – 256 p.
150. Gross, L. *The Lives of Others: I'm Not There* (Todd Haynes's anti-biopic *I'm Not There* is about "Bob Dylan," not Bob Dylan) // *The Film Comment*. – 2007. – Режим доступа: <https://www.filmcomment.com/article/the-lives-of-others-im-not-there/>
151. Hamilton, N. *Biography. A Brief History*. – Cambridge, Harvard University Press, 2007. – 345 p.
152. Haskell, M. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. – Chicago: University Of Chicago Press, 1987. – 444 p.
153. Haskell, M. *Steven Spielberg: A Life in Films*. – New Haven: Yale University Press, 2017. – 248 p.
154. Heilbrun, C.G. *Writing a Woman's Life*. – New York: Ballantine Books, 1988. – 144 p.
155. Hertzberg, H. "Lincoln" v. Lincoln. // *The New Yorker*. – 2012. – Режим доступа: <http://www.newyorker.com/news/hendrik-hertzberg/lincoln-v-lincoln>
156. *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*. / Ed. by P.C. Rollins, J.E. O'Connor. – Lexington: The University Press of Kentucky, 2003. – 464 p.

157. *Invented Lives, Imagined Communities: The Biopic and American National Identity*/Ed. by W.H.Epstein, R.B.Palmer. – New York, State University of New York Press, 2016. – 344 p.
158. Johnson, S. *Rambler #60*, October 13, 1750. – Режим доступа: <http://www.samueljohnson.com/ram60.html>
159. Jones, J.R. *When Princesses Grow Up*. // *The Chicago Reader*. – 2009. – Режим доступа: <https://www.chicagoreader.com/chicago/the-young-victoria-emily-blunt-review/Content?oid=1267964>)
160. Jordan, J. *Robert Wise: The Motion Pictures*. – Joseph R. Jordan, 2017. – 550 p.
161. Kakutani, M. 'Mishima': Film Examines an Affair with Death. // *The New York Times*. – 1985. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/1985/09/15/arts/mishima-film-examines-an-affair-with-death.html>
162. King, G. *New Hollywood Cinema*. – London, New York: I.B.Tauris Publishers, 2002. – 296 p.
163. Kinzler, J. *Visualising Victoria: Gender, Genre and History in The Young Victoria* (2009). // *Neo-Victorian Studies*. – 4:2 (2011). – p.49 – 65.
164. Kouvaros, G. *Paul Schrader*. – University of Illinois Press, 2008. – 184 p.
165. Landazuri, M. *I'll Cry Tomorrow* (1955). – Режим доступа: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/2911/I-Il-Cry-Tomorrow/articles.html>
166. Lanthier, J.J. *The Young Victoria*. // *The Slant Magazine*. – 2009. – Режим доступа: <http://www.slantmagazine.com/film/review/the-young-victoria>
167. Landy, M. *Cinematic Uses of the Past*. – Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1996. – 312 p.

168. Landy, M., Villarejo, A. *Queen Christina*. – London: BFI, 1996. – 79 p.
169. Lawrence, W. Steven Spielberg Interview for *Lincoln: The Patriot Brings a Smile to the President*. // *The Telegraph*. – 2013. – Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/9803637/Steven-Spielberg-interview-for-Lincoln-The-patriot-brings-a-smile-to-the-president.html>.
170. Lev, P. *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959 (History of the American Cinema, vol.7)*. – New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, 2003. – 382 p.
171. Levy, E. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. – N. Y.: New York University Press, 1999. – 601 p.
172. *Mapping Lives: The Uses of Biography/ Ed. by P.France, W.St.Clair*. – New York and Oxford: Oxford University Press, 2002. – 350 p.
173. McCrisken, T., Pepper, A. *American History and Contemporary Hollywood Film*. – New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 2005. – 227 p.
174. McGrath, C. Abe Lincoln as You've Never Heard Him. Daniel Day-Lewis on Playing Abraham Lincoln. // *The New York Times*. – 2012. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2012/11/04/movies/daniel-day-lewis-on-playing-abraham-lincoln.html>
175. Muldoon, D. The Postmodern Gender Divide in the Bob Dylan Biopic *I'm not there*. // *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. – 46 (2012). – pp. 53-70.
176. Mulvey, L. *Citizen Kane*. – London: BFI Publishing, 1992. – 87 p.
177. Musser, C. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema, vol.1)*. – New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, Simon & Schuster Macmillan, 1990. – 544 p.

178. Neale, S. *Genre and Hollywood*. – London; New York: Routledge, 2000. – 337 p.
179. O'Connor, J.E. *History in Images/ Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past // American Historical Review*. – vol.93, no. 5. – 1988. – p.1200 – 1209.
180. Paris, B. *Garbo*. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1994. – 654 p.
181. Pidduck, J. *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*. – London: British Film Institute, 2004. – 188 p.
182. Piepenbring, D. *Sartre and Borges on Welles*. // *The Paris Review*. – 2014. – Режим доступа: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/08/12/sartre-and-borges-on-welles/>
183. Polaschek, B. *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*. – London: Palgrave Macmillan, 2013. – 199 p.
184. Porton, R. *The Many Faces of Bob Dylan: An Interview with Todd Haynes*. // *Cinéaste*. – Vol. 33. – No. 1 (WINTER 2007). – pp. 20-23.
185. Rosenstone, R. *History on Film. Film on History*. – London and New York: Longman Pearson, 2006. – 198 p.
186. Rosenstone, R. *In Praise of the Biopic // Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film / Ed. R.Francaviglia, J.Rodnitzky*. – College Station: Texas A & M University Press, 2007. – p.11-30.
187. Rosenstone, R. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. – Cambridge: Harvard University Press, 1995. – 279 p.
188. Royce-Greensill, S. *Lincoln: Behind-the-Scenes Exclusive*. // *The Telegraph*. 2013. – Режим доступа:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturevideo/10125308/Lincoln-behind-the-scenes-exclusive.html>

189. Rubel, D. Lincoln: A Historical and Cinematic Companion to the Film by Steven Spielberg. – New York: Disney Editions, 2012. – 226 p.

190. Schatz, T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. – New York: Random House, 1981. – 307 p.

191. Schickel, R. Steven Spielberg: A Retrospective. – New York: Sterling, 2012. – 280 p.

192. Schrader, P. Schrader on Schrader. – London: Faber & Faber, 2004. – 336 p.

193. Scott, A.O. Another Side of Bob Dylan, and Another, and Another ... // The New York Times. – 2007. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ther.html?ref=movies>

194. Screening the Past: Film and the Representation of History / Ed. by T.Barta. –Praeger Publishers, 1998. – 296 p.

195. Sklar, R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies. – New York: Vintage Books, 1994. – 432 p.

196. Sobczynski, P. Paul Schrader on "Mishima: A Life in Four Chapters". – Режим доступа: <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2515>

197. Sorlin, P. The Film in History. Restaging the Past. – Oxford, Blackwell, 1980. – 226 p.

198. Smith, J. The Presidents We Imagine: Two Centuries of White House Fictions on the Page, on the Stage, Onscreen and Online. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2009. – 407 p.

199. Smyth, J.E. *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*. – Lexington: The University press of Kentucky, 2006. – 464 p.
200. Sullivan, R. *This Is Not a Bob Dylan Movie*. // *The New York Times Magazine*.–2007. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html?pagewanted=all>
201. *The Biopic in Contemporary Film Culture*. / Ed. by T.Brown and B.Vidal. – New York and London: Routledge, 2014. – 328 p.
202. *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows*. / Ed. by J.Morrison. – New York: Wallflower Press, 2006. – 224 p.
203. *The Historical Film: History and Memory in Media*. / Ed. by M.Landy. – New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. – 360 p.
204. Tibbetts, J.C. *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. – New Haven, London: Yale University Press, 2005. – 382 p.
205. *Todd Haynes: Interviews*. / Ed. by J.Leyda. – Jackson: University Press of Mississippi, 2014. – 240 p.
206. Vidal, B. *Introduction: the Biopic and Its Critical Contexts*. // *The Biopic in Contemporary Film Culture*. / Ed. by T.Brown and B.Vidal. – New York and London: Routledge, 2014. – p.1-32
207. Vieira, M.A. *Greta Garbo: A Cinematic Legacy*. – New York: Harry N. Abrams, 2005. – 288 p.
208. Vogler, C. *The Writers's Journey. Mythic Structure for Writers*. – L.-A.: Michael Wiese Productions, 1998. — 300 p.
209. Wagner-Martin, L. *Telling Women's Lives: The New Biography*. – New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1994. – 226 p.

210. Wasson, S. Fosse. – Boston, New York: Mariner Books, An Eamon Dolan Book, Houghton Mifflin Harcourt, 2014. – 752 p.

211. Welles, O., Bogdanovich, P. This Is Orson Welles. – Boston: Da Capo Press, 1998. – 592 p.

212. White, H. Historiography and Historiophoty // The American Historical Review. – vol. 93, no.5. – 1988. – p.1193 – 1199.

213. Wigg, D. Screenwriter Reveals: How I Put Young Victoria on the Throne.// The Daily Mail. – 2009. – Режим доступа: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1159788/Screenwriter-reveals-How-I-Young-Victoria-throne.html>

214. Wilentz, S. Lincoln in Hollywood, from Griffith to Spielberg. // The New Republic. – 2012. – Режим доступа: <https://newrepublic.com/article/111242/the-lost-cause-and-the-won-cause>

215. Zacharek, S. Loretta's Early Years, Tough as Ever // The New York Times. – 2003. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2003/05/04/movies/film-dvd-loretta-s-early-years-tough-as-ever.html>

216. Zemon Davis, N. Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity // The Yale Review. – vol.76, no.4. – 1987. – p.457 – 482.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Авиатор» (The Aviator), 2004, реж.М.Скорсезе
2. «Авраам Линкольн» (Abraham Lincoln), 1930, реж. Д.У.Гриффит
3. «Автофокус» (Auto Focus), 2002, реж.П.Шрейдер
4. «Айрис» (Iris), 2001, реж. Р.Эйр
5. «Александр Гамильтон» (Alexander Hamilton), 1931, реж.Д.Г.Адольфи
6. «Али» (Ali), 2001, реж.М.Манн
7. «Аль Капоне» (Al Capone), 1959, реж.Р.Уилсон
8. «Американское великолепие» (American Splendor), 2003, реж.Ш.Спрингер Берман, Р.Пульчини
9. «Багси» (Bugsy), 1991, реж.Б.Левинсон
10. «Баския» (Basquiat), 1996, реж.Д.Шнабель
11. «Белый ангел» (The White Angel), 1936, реж.У.Дитерле
12. «Бешенный бык» (Raging Bull), 1980, реж.М.Скорсезе
13. «Боги и монстры» (Gods and Monsters), 1998, реж.Б.Кондон
14. «Боец» (The Fighter), 2010, реж.Д.О.Расселл
15. «Большие глаза» (Big Eyes), 2014, реж.Т.Бёртон
16. «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde), 1967, реж.А.Пенн
17. «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid), 1969, реж. Д.Р. Хилл

18. «Буш» (W.), 2008, реж.О.Стоун
19. «Великий Зигфилд» (The Great Ziegfeld), 1936, реж.Р.З. Леонард
20. «Вива, Сапата!» (Viva Zapata!), 1952, реж.Э.Казан
21. «Вильсон» (Wilson), 1944, реж.Г.Кинг
22. «Волк с Уолл-Стрит» (The Wolf of Wall Street), 2014, реж.М.Скорсезе
23. «Вольтер» (Voltaire), 1933, реж.Д.Г.Адольфи
24. «Вопль» (Howl), 2010, реж. Р.Эпштейн, Д.Фридман
25. «Вселенная Стивена Хокинга» (The Theory of Everything), 2014, реж. Д.Марш
26. «Все, что у меня есть» (Freeheld), 2015, реж.П.Соллетт
27. «Вспоминая титанов» (Remember the Titans), 2000, реж.Б.Якин
28. «Ганди» (Gandhi), 1982, реж. Р.Аттенборо
29. «Гений» (Genius), 2016, реж.М.Грандадж
30. «Голос улиц» (Straight Outta Compton), 2015, реж.Ф. Гэри Грей
31. «Гордость янки» (The Pride of the Yankees), 1942, реж.С.Вуд
32. «Гориллы в тумане» (Gorillas in the Mist: The Story of Dian Fossey), 1988, реж.М.Эптин
33. «Гражданин Кейн» (Citizen Kane), 1941, реж.О.Уэллс
34. «Гудини» (Houdini), 1953, реж.Д.Маршалл
35. «Даласский клуб покупателей» (Dallas Buyers Club), 2013, реж.Ж.-М.Валле

36. «Двенадцать лет рабства» (12 Years a Slave), 2013, реж.С.МакКуин
37. «Девушка в розовом платье» (The Girl in the Red Velvet Swing), 1955, реж.Р.Флайшер
38. «Девушка из Дании» (The Danish Girl), 2015, реж.Т.Хупер
39. «Джентельмен Джим» (Gentleman Jim), 1942, реж.Р.Уолш
40. «Джефферсон в Париже» (Jefferson in Paris), 1995, реж.Д.Айвори
41. «Джой» (Joy), 2015, реж.Д.О.Расселл
42. «Джокер» (The Joker Is Wild), 1957, реж.Ч.Видор
43. «Джонни Д.» (Public Enemies), 2009, реж.М.Манн
44. «Джули и Джулия: готовим счастье по рецепту» (Julie & Julia), 2009, реж.Н.Эфрон
45. «Дизраэли» (Disraeli), 1929, реж.А.Э.Грин
46. «Дикая» (Wild), 2014, реж. Ж-М.Валле
47. «Дорз» (The Doors), 1991, реж.О.Стоун
48. «Дорогая мамочка» (Mommie Dearest), 1981, реж.Ф.Перри
49. «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter), 1980, реж.М.Эптин
50. «Дурная слава» (Infamous), 2006, реж.Д.МакГрат
51. «Жажда жизни» (Lust for Life), 1956, реж.В.Миннелли
52. «Жизнь Эмиля Золя» (The Life of Emile Zola), 1937, реж.У.Дитерле
53. «Звезда!» (Star!), 1968, реж. Р.Уайз
54. «Звезда 80» (Star 80), 1983, реж.Б.Фосс

55. «Игра в имитацию» (The Imitation Game), 2014, реж. М.Тильдум
56. «Игры разума» (A Beautiful Mind), 2001, реж.Р.Ховард
57. «Из Африки» (Out of Africa), 1985, реж. С.Поллак
58. «История Александра Грэхема Белла» (The Story of Alexander Graham Bell), 1939, реж.И.Каммингс
59. «История Гленна Миллера» (The Glenn Miller Story), 1953, реж.Э.Манн
60. «История Хелен Морган» (The Helen Morgan Story), 1957, реж.М.Кёртиц
61. «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford), 2007, реж.Э.Доминик
62. «Капоте» (Capote), 2005, реж.Б.Миллер
63. «Кардинал Ришелье» (Cardinal Richelieu), 1935, реж.Р.В.Ли
64. «Катастрофа: история женщины» (Smash-Up: The Story of a Woman), 1947, реж.С.Хейслер
65. «Кинси» (Kinsey), 2004, реж.Б.Кондон
66. «Клеопатра» (Cleopatra), 1934, реж. С.Б. Де Милль
67. «Клеопатра» (Cleopatra), 1963, реж.Д.Л.Манкевич
68. «Королева» (The Queen), 2006, реж.С.Фрирз
69. «Королева Кристина» (Queen Christina), 1933, реж.Р.Мамулян
70. «Король говорит!» (The King's Speech), 2010, реж.Т.Хупер
71. «Красные» (Reds), 1981, реж.У.Битти

72. «Кто-то там наверху любит меня» (Somebody Up There Likes Me), 1956, реж.Р.Уайз
73. «Конец тура» (The End of the Tour), 2015, реж.Д.Понсольдт
74. «Кундун» (Kundun), 1997, реж.М.Скорсезе
75. «Лавлейс» (Lovelace), 2013, реж.Р.Эпштейн, Д.Фридман
76. «Лайф» (Life), 2015, реж.А.Корбейн
77. «ЛБД» (LBJ), 2016, реж.Р.Райнер
78. «Леди поет блюз» (Lady Sings the Blues), 1972, реж. С.Дж.Фьюри
79. «Ленни» (Lenny), 1974, реж.Б.Фосс
80. «Линкольн в Иллинойсе» (Abe Lincoln in Illinois), 1940, реж.Д.Кромуэлл
81. «Линкольн» (Lincoln), 2012, реж.С.Спилберг
82. «Лоуренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), 1962, реж.Д.Лин
83. «Люби меня или покинь меня» (Love Me or Leave Me), 1955, реж.Ч.Видор
84. «Любовь и милосердие» (Love & Mercy), 2014, реж.У.Полад
85. «Магическая пуля доктора Эрлиха» (Dr. Ehrlich's Magic Bullet), 1940, реж.У.Дитерле
86. «Мадам Кюри» (Madame Curie), 1943, реж. М.Лерой, А.Левин
87. «Малколм Икс» (Malcolm X), 1992, реж.С.Ли
88. «Малышка Бесс» (Young Bess), 1953, реж. Д.Сидни
89. «Мария Шотландская» (Mary of Scotland), 1936, реж.Д.Форд

90. «Мария-Антуанетта» (Marie Antoinette), 1938, реж. В.С. Ван Дайк
91. «Мария-Антуанетта» (Marie Antoinette), 2006, реж.С.Коппола
92. «Меня там нет» (I'm Not There.), 2007, реж.Т.Хейнс
93. «Мех: воображаемый портрет Дианы Арбус» (Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus), 2006, реж.С.Шейнберг
94. «Мисима: жизнь в четырех главах» (Mishima: A Life in Four Chapters), 1985, реж. П.Шрейдер
95. «Миссис Паркер и порочный круг» (Mrs. Parker and the Vicious Circle), 1994, реж. А.Рудольф
96. «Молодая Виктория» (The Young Victoria), 2009, реж.Ж.-М.Валле
97. «Молодой мистер Линкольн» (Young Mr. Lincoln), 1939, реж.Д.Форд
98. «Молодой Том Эдисон» (Young Tom Edison), 1940, реж.Н.Торог
99. «Монстр» (Monster), 2003, реж. П.Дженкинс
100. «Мотылек» (Papillon), 1973, реж. Ф. Дж. Шаффнер
101. «На пути к славе» (Bound for Glory), 1976, реж.Х.Эшби
102. «Народ против Ларри Флинта» (The People vs. Larry Flynt), 1996, реж.М.Форман
103. «На что способна любовь» (What's Love Got to Do with It), 1993, реж.Б.Гибсон
104. «Непокоренный» (Invictus), 2009, реж.К.Иствуд
105. «Непристойная Бетти Пейдж» (The Notorious Bettie Page), 2005, реж.М.Хэррон

106. «Никсон» (Nixon), 1995, реж.О.Стоун
107. «Нокдаун» (Cinderella Man), 2005, реж.Р.Ховард
108. «Ночь и день» (Night and Day), 1946, реж.М.Кёртиц
109. «Основатель» (The Founder), 2016, реж. Д.Ли Хэнкок
110. «Охотник на лис» (Foxcatcher), 2014, реж.Б.Миллер
111. «Пазманский дьявол» (Bleed for This), 2016, реж.Б.Янгер
112. «Парни не плачут» (Boys Don't Cry), 1999, реж.К.Пирс
113. «Паттон» (Patton), 1970, реж. Ф. Дж. Шаффнер
114. «Переступить черту» (Walk The Line), 2005, реж.Д.Мэнголд
115. «Победительница» (The Prize Winner of Defiance, Ohio), 2005, реж. Д.Андерсон
116. «Повесть о Луи Пастере» (The Story of Louis Pasteur), 1936, реж.У.Дитерле
117. «Поймай меня, если сможешь» (Catch Me If You Can), 2002, реж.С.Спилберг
118. «Пока не наступит ночь» (Before Night Falls), 2000, реж.Д.Шнабель
119. «Поллок» (Pollock), 2000, реж.Э.Харрис
120. «По соображениям совести» (Hacksaw Ridge), 2016, реж.М.Гибсон
121. «Прожить жизнь с Пикассо» (Surviving Picasso), 1996, реж.Д.Айвори
122. «Птица» (Bird), 1988, реж.К.Иствуд
123. «Пэт Гэрретт и Билли Кид» (Pat Garrett & Billy the Kid), 1973, реж. С.Пекинпа

124. «Распутная императрица» (The Scarlet Empress), 1934, реж.Д.Штернберг
125. «Рождение нации» (The Birth of a Nation), 1915, реж.Д.У.Гриффит
126. «Рождение нации» (The Birth of a Nation), 2016, реж.Н.Паркер
127. «Рэй» (Ray), 2004, реж.Т.Хэкфорд
128. «Сержант Йорк» (Sergeant York), 1941, реж.Г.Хоукс
129. «Сильная женщина» (Riding in Cars with Boys), 2001, реж.П.Маршалл
130. «Славные парни» (Goodfellas), 1990, реж.М.Скорсезе
131. «Сладкие грезы» (Sweet Dreams), 1985, реж.К.Рейш
132. «Слишком много, слишком рано» (Too Much, Too Soon), 1958, реж.А.Наполеон
133. «Смешная девчонка» (Funny Girl), 1968, реж. У.Уайлер
134. «Смешная леди» (Funny Lady), 1975, реж.Г.Росс
135. «Снайпер» (American Sniper), 2014, реж.К.Иствуд
136. «Социальная сеть» (The Social Network), 2010, реж.Д.Финчер
137. «С песней в моем сердце» (With a Song in My Heart), 1952, реж.У.Лэнг
138. «Список Шиндлера» (Schindler's List),1993, реж.С.Спилберг
139. «Стив Джобс» (Steve Jobs), 2015, реж.Д.Бойл
140. «Суперзвезда: история Карен Карпентер» (Superstar: The Karen Carpenter Story), 1988, реж.Т.Хейнс
141. «Тайная честь» (Secret Honor),1984, реж.Р.Олтмен

142. «Такер: человек и его мечта» (Tucker: The Man and His Dream), 1988, реж.Ф.Ф.Коппола
143. «Темные времена» (Darkest Hour), 2017, реж.Д.Райт
144. «Тихая страсть» (A Quiet Passion), 2016, реж.Т.Дэвис
145. «Тоня против всех» (I, Tonya), 2017, реж. К.Гиллеспи
146. «Трамбо» (Trumbo), 2015, реж.Д.Роуч
147. «Убить трубача» (Miles Ahead), 2015, реж.Д.Чидл
148. «У моря» (Beyond the Sea), 2004, реж.К.Спейси
149. «Уокер» (Walker), 1987, реж.А.Кокс
150. «Фрейд: тайная страсть» (Freud: The Secret Passion), 1962, реж.Д.Хьюстон
151. «Фрэнсис» (Frances), 1982, реж.Г.Клиффорд
152. «Фрида» (Frida), 2002, реж.Д.Тэймор
153. «Харви Милк» (Milk), 2008, реж.Г.Ван Сент
154. «Хичкок» (Hitchcock), 2012, реж.С.Джерваси
155. «Хуарес» (Juarez), 1939, реж.УДитерле
156. «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (The Private Lives of Elizabeth and Essex), 1939, реж.М.Кёртиц
157. «Че: часть первая. Аргентинец» (Che: Part One), 2008, реж.С.Содерберг
158. «Че: часть вторая» (Che: Part Two), 2008, реж.С.Содерберг
159. «Человек, который изменил все» (Moneyball), 2011, реж. Б.Миллер

160. «Человек на луне» (Man on the Moon), 1999, реж.М.Форман
161. «Человек с тысячью лиц» (Man of a Thousand Faces), 1957,
реж.Д.Пивни
162. «Эд Вуд» (Ed Wood),1994, реж.Т.Бёртон
163. «Эдисон, человек» (Edison, the Man), 1940, реж.К.Браун
164. «Элвис и Никсон» (Elvis & Nixon), 2016, реж.Л.Джонсон
165. «Эрин Брокович» (Erin Brockovich), 2000, реж.С.Содерберг
166. «Я буду плакать завтра» (I'll Cry Tomorrow), 1955, реж.Д.Манн
167. «Янки Дудл Денди» (Yankee Doodle Dandy), 1942, реж.М.Кёртиц
168. «Я соблазнила Энди Уорхола» (Factory Girl), 2006, реж.
Д.Хикенлупер
169. «Я стреляла в Энди Уорхола» (I Shot Andy Warhol), 1996,
реж.М.Хэррон
170. «Я хочу жить!» (I Want to Live!), 1958, реж.Р.Уайз