

**Conclusion.** This article analyzes the poem “The Death of the Fairy Tale” by E. Raushanov, one of the prominent poets of Kazakhstan. The issues of mythopoetics, mythical cognition, and poetic consciousness about Stars are addressed by exploring the poetical meaning of the myths about Stars in the poem. In addition, the work evaluates the role of myths and their artistic and ideological use in contemporary Kazakh poetry.

For the future, this research work may serve as a basis for a better understanding of and further research on the mythical and poetic traditions of Kazakh literature.

### **References**

1. Raushanov, E. 2007. Sagan Arnadym. Zhas Alash Newspaper, #29. Almaty.
2. Kaskabasov, S. 2002. Zhanazyk. Astana: Audarma.
3. Kondybai, S. 2004. Argyqazaq Miphologiasy. 2 Volume. Almaty: Daik-Press.
4. Maukenuly, N. 2004. Zhogaldy Zhyll. Zhogaldy Ai. Zhogaldy Kun. Almaty: Sozdik-Slovar.
5. Raushanov, E. 2006. Bozanga Bitken Boz Zhusan. Almaty: Paritet.

**T. Barneet,**  
независимый эксперт, доктор филологических наук, США

## *Голливудская интерлюдия Торнтона Уайлдера, 1930-е («Жанна д'Арк»)*

Современник «золотого века» американского кинематографа, Торnton Уайлдер не мог оставаться в стороне от увлечения визуальными экспериментами Голливуда. Энергия нового заряжала его многогранную, открытую для впечатлений натуру, а возможности, открываемые неожиданно обретенным жанром искусства, в своей игровой стихии родственного театру, пробуждали его экспериментаторский инстинкт. Торнтону Уайлдеру, по природе его таланта, свойственно было желание присутствия в двуединости творческого процесса – по обе стороны творимого – быть одновременно и автором, и зрителем; оратором и слушателем; сочинителем пьесы и актером в ней; созиателем новых литературных форм и ученым, сосредоточенно изучающим классику. Голливудская интерлюдия 30-х и начала 40-х годов 20 века представляла собой для него пересечение еще одного такого рубежа.

В духе протагониста своего будущего и последнего романа «Теофил Норт» (*Theophilus North*, 1973 г.), где молодой школьный учитель Теофил Норт мечтает воплотить в жизнь свои девять призваний (24), Торнтон Уайлдер выступал во множественных профессиональных и любительских ролях: в нем жил учитель и исследователь, археолог, лингвист, музыкант и музыковед, актер, воин, драматург, писатель. Подобный универсализм был отчасти данью свободе самовыражения, доступного

эпохе американского ренессанса «золотых» 30-х годов, а также и принципу личной свободы, который писатель отстаивал пером и делом.

Американский характер его интеллектуальной «одиссеи» заключался в идее явно аутотентичной – в стремлении *пере-открытия* известного, *пере-работки* всей гуманистической и, прежде всего, литературно-драматургической традиции западной Европы, по отношению к которой американская культура долгое время оставалась вторичной. В интервью 1929 года, вскоре после выхода романа «Мост короля Людовика Святого» – книги, сделавшей учителя пансиона первостепенной фигурой в современной литературе, он следующим образом формулирует свое видение литературных задач 20 века: «Последние двадцать лет представляли собой ту эпоху развития цивилизации, когда «книги – *репортажи*» – сатирические описания обычая и манер, имели ценность. Для этого рода работы опыт, полученный в массовых ежедневных газетах, под парусом или за стойкой бара, является самой лучшей подготовкой. Но тенденция настоящего по преимуществу внутренняя. Подготовка к ней состоит в освоении *как можно большей культурной традиции...* Глубокая ассоциация небольшого опыта теперь важнее беглого знакомства с множеством острых, но бессвязных фактов» (25, с. 7). В своем поиске «универсального человека», который всегда оставался объектом мировой литературы, Уайлдер занимался многосторонним исследованием текстов, артефактов культуры и шедевров западноевропейского искусства, надеясь выявить «законы», устойчивые темы и образы, выражающие бытие и эволюцию человечества как метафизического целого. В отношении Америки он старался изображать национальное бытие в свете соответствия его архетипам бытия «универсального», что составляло основы его эстетики. Уже в раннем творчестве онступил на почву металитературы и метатеатра. Повсеместное использование классических и европейских сюжетов и образов, «цитирование», столь характерное для модернизма начала и середины века, имело в писательской практике Уайлдера свое основание: это было своего рода осуществление личностного права на наследие «всегообщего», на свободу художника извлекать новые звучания из древних образов, тем и сюжетов. В этом смысле он оказался «археологом» в мире литературного и театрального наследия западной традиции, антропокосмистом рационального толка, и не мог передовать свои «раскопки» никакому другому авторитету.

Эта тенденция нашла свою кульминацию в создании Уайлдером, по определению В. Смирнова (29), «театра универсалий»: в американской мистерии «Нашего городка» (*«Our Town»*, 1938 г.) и бурлескном космизме пьесы «На волоске от гибели» (*«The Skin of Our Teeth»*, 1942 г.). «Я чувствую, – признавался он в интервью Сьюзерлен Донлингер в 1937 году, – что вся моя жизнь была вступлением к работе для театра» (26, с. 15). В своем процессе драматургического ученичества, мало связанном с деятельностью современных ему эстетических направлений, Торнтон Уайлдер, не имевший «учителя и школы», не обладавший профессиональной театральной подготовкой, исходил лишь из художественной интуиции, а также из собственного зрительского и культурного опыта.

Приглашение в Голливуд, на этом фоне, представляло для него заманчивую возможность окунуться в практический процесс создания драматургии кино, приобщения к профессиональной режиссерско-артистической среде. Сэмюил Голдвайн, Джордж Кьюкор, Грета Гарбо, Марлен Дитрих, Уилл Роджерс – в короткие сроки Уайлдер вошел в общение с элитой студий, определил свои симпатии и антипатии. Финансовый

интерес тоже играл свою роль<sup>1</sup>, но не затмевал главного – магии кино, игры в ее непосредственной форме: в конце концов, количество отвергнутых Уайлдером проектов превышало число завершенных.

Приход Торнтона Уайлдера в Голливуд был внезапным и стремительным, благодаря инициативе главы студии «М – Джи – М» («MGM»), легендарного Самуила Голдвина, который с начала 1930-х годов задался целью «просвещения Голливуда», стремясь к постановкам серьезных сюжетов с привлечением интеллектуальной элиты США к литературному сотрудничеству с кинематографом. Постановщики обратились к современной американской драме, историческим сюжетам, литературной классике и, конечно, к Шекспиру. Способствовала переоценке репертуара и угроза соперничества со стороны «Уорнерс Бразерс» («Warner Brothers») (27), студии, ранее производившей гангстерские боевики, а ныне работавшей с европейскими мастерами сцены. Напряженная политическая ситуация в Европе пробуждала, к тому же, исход интеллигенции, особенно немецкой, на американский континент. Знаменитый немецкий режиссер Макс Рейнхарт был приглашен на съемки феерической шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*, 1935 г.). Присутствие Рейнхардта было приманкой для Торнтона Уайлдера, вдохновленного возможностью видеть своего кумира и, может быть, даже сотрудничать с ним. В течение 1934–1935 гг. он встречался с немецким мастером в Голливуде; общался с ним и в Европе, на Зальцбургском фестивале 1935 года, когда Уайлдер останавливался в замке Рейнхардтов и был представлен писателю Томасу Манну. Тем не менее, заманчивое предложение возглавить новую авторскую Драматическую школу, открываемую Максом Рейнхардтом в Южной Калифорнии, Уайлдер отклонил как проект, который ограничил бы его творческую свободу<sup>2</sup>. И был по-своему прав, ибо уже в 1938 году сам прославленный Рейнхардт занимался постановкой на Бродвее комедии Уайлдера «Торговец из Йорка» (*Merchant of Yonkers*, или *The Matchmaker*).

К тому времени Торнтон Уайлдер был известен не столько своими опытами в драматургии (он издал два сборника одноактных пьес и пьесу в трех действиях), сколько романом «Мост короля Людовика Святого» (*The Bridge of San Luis Rey*), удостоившегося в 1927 году Пулитцеровской премии. Права на экранизацию романа были получены студией «MGM» в 1929 году, однако фильм в постановке малоизвестного режиссера Роуланда Ли был закончен лишь в 1944 году и быстро сошел с экрана.<sup>3</sup>

Знакомство с «фабрикой снов» началось практически с 1933 года, скорее всего, в мае, когда Уайлдер прибыл в Лос Анжелес для написания диалога к «Темному Ангелу» (*The Dark Angel*) – переделке немой картины 1925 года с Ричардом Колма-

<sup>1</sup> Из интервью Торнтона Уайлдера с Робертом Ван Гелдером, апрель 1948 года: «I [Robert Van Gelder] asked, «Have you never written for money?» – «Yes, in Hollywood, just before the war... That, I think, did me no harm, to quote Gertrude again, «After forty no one is seduced». / Я (Роберт Ван Гелдер) спросил: «Вы когда-нибудь писали ради денег?» – «Да, в Голливуде, прямо перед войной... Это, я думаю, мне не повредило, цитируя Гертруду Стайн: «После сорока никого нельзя сорвать!» (23).

<sup>2</sup> Из письма Торнтона Уайлдера Алексу Вулкотту (октябрь, 1935 г.): «Reinhardt renewed a bewildering interest in me and has (confidentially) asked me to head a Dramatic School he wanted to start in S. California.... but I said no...» / «Рейнхардт вновь живо заинтересовался мной и попросил (конфиденциально) меня возглавить Драматическую школу в южной Калифорнии... но я сказал нет...» (14).

<sup>3</sup> «Мост короля Людовика Святого» (*The Bridge of San Luis Rey*, 1944 г.), фильм американского режиссера Роуланда В. Ли, с участием актеров Линн Бари, Акима Темирова, Фрэнсиса Ледере и др.

ном в главной роли. Диалог к этому фильму был завершен писателем только в августе следующего года<sup>1</sup>.

«Проводником» Уайлдера в Голливуде был драматург и сценарист Руперт Хьюоджес, который ввел его в Клуб писателей и помог сориентироваться в незнакомой среде. Первое впечатление от Голливуда было смешанным: с одной стороны, восторг перед техническим чудом, масштабом студий и творческими возможностями («Что за страна!» – с восторгом воскликнул он в письме к своему другу, театральному критику Александру Уолкотту) (12); с другой стороны, опасения, что раскрывающийся тайник может оказаться «ящиком Пандоры» с непредсказуемым содержанием. Чуткость к катастрофическим предзнаменованиям у автора «Моста» заставила его пережить шок провиденциального оттенка при небольшом землетрясении, случившемся во время обеда в Клубе писателей. В том же письме, по следам события, он мгновенно напророчил непредсказуемый результат «разнообразия» Голливуда, если тот оторвется от почвы искусства: «...конечно, для человеческого животного естественно разнообразие на всех его путях, но есть же и пределы» (12)<sup>2</sup>. Такое двойственное видение осложнит в будущем отношения писателя с индустрией кино, но и, в то же время, удержит от соблазна продать свое перо.

На протяжении всего года «голливудской интерлюдии» – 1934 года, сотрудничая с двумя студиями – «MGM» и «RKO», Торнтон Уайлдер совмещал свое новое увлечение с преподаванием в университете Чикаго; он не мог постоянно находиться в студии, а потому работал наездами. В течение года он был вызван в Калифорнию несколько раз: в марте – на двухнедельное собеседование с представителями «РКО Радио Пикчерс» по поводу сценария к задуманному режиссером Джорджем Кьюкором фильму «Орлеанская Дева» (*The Maid of Orleans*), а затем, в августе и сентябре, на более продолжительный срок – шесть недель – для завершения «Темного Ангела», а также для доработки проекта фильма о Жанне д'Арк.

Мелодрама немого кино «Темный Ангел», в центре которой была трогательная любовная история времен первой мировой войны, переснималась в звуковом варианте с новым составом, с новой звездной парой – Фредриком Марчем и Гретой Гарбо, но женскую роль, в итоге, вместо Гарбо сыграла Мерил Оберон. Судя по телеграмме, отправленной Кэтрин Уайлдер жене брата Амоса, сроком окончания работы было 8 сентября, и писателю в тот же день было сделано еще одно предложение от студии, которое он немедленно отклонил. «Отказался от предложенной сольной работы над следующей картиной Гарбо (катался на роликах с Уолтом Диснейем) в следующий вторник Таос»<sup>3</sup> – весело сообщал он (16).

<sup>1</sup> Биограф Уайлдера, Гилберт Харрисон (Gilbert Harrison), считает, что диалог для картины «Темный ангел» был завершен тогда же, осенью 1933 года, но архивные данные и, прежде всего, переписка писателя указывают на август следующего, 1934 года, как дату окончания работы. См.: 3, с. 156–160.

<sup>2</sup> Торнтон Уайлдер в письме Алексу Вулкотту предположительно от 25 октября 1933 года: «During the dinner there was an earthquake. Everybody rose in dismay but were quieted with jokes.... It's all right for a human animal to be diverse and varied in all its ways, but there are limits. That's what the earthquake said.» (вызывает сомнения датировка письма, землетрясение в Лонг Бич, Калифорния, имело место 10–11 марта 1933, но не в октябре 1933 года).

<sup>3</sup> Телеграмма миссис Амос Уайлдер от Торнтона Уайлдера, 8 сентября 1934 года: «Was offered and turned down solo job on next Garbo picture stop roller skated with Walt Disney Taos next Tuesday love = Thornton».

В студиях все работы Торнтона Уайлдера принимались с одобрительной и восторженной оценкой: легкое перо, живой диалог, склонность к импровизации, – в рабочей атмосфере Голливуда он быстро нашел свое место. В самом конце августа 1934 года состоялась первая проба драматурга в реальном кинематографическом проекте. 31 августа неожиданно потребовалась его помощь для завершения в кратчайшие сроки финальной сцены фильма «Новая Жизнь» (*We Live Again*) по роману Льва Толстого «Воскресенье». Сцену, от которой зависел эмоциональный пафос всего фильма, следовало переписать за одну ночь, так как ведущий актер Фредрик Марч отправлялся на следующий день на Таити, и времени для съемки почти не было. На данный эпизод ссылается биограф Уайлдера Гилберт Харрисон в книге «Энтузиаст» (*The Enthusiast*, 1984 г.) (3, с. 158–159), а также сам Уайлдер подробно рассказывал эту историю в письме к Александру Уолкотту: «Он (Голдвайн) посадил нас, Леонарда Праксина, Пола Грина и меня, в разные комнаты для написания большого сибирского финала, и как ты думаешь, кто выиграл?.. На следующий день мистер Голдвайн встретил меня в зале, сказал, что уже видел отснятую сцену, что она превосходна. Что она венчает всю картину и что я спас ему жизнь. Ты бы только слышал беседу между Сэмом Голдвайном и твоим маленьким «аббатом». Я сижу, затаив дыхание, на крае стула, с приподнятыми очками, и он сидит напротив, болезненно сражаясь с английским языком, чувствуя двойное неудобство оттого, что должен избегать профаных выражений при обращении к любимому пietическому автору своей жены» (13). Имя Уайлдера не было упомянуто в титрах фильма, но опыт оказался ценен сам по себе и вселил в начинающего драматурга уверенность в собственных силах.

Наиболее значительным из его проектов этого года представляется обработка сценария к фильму Кьюкора о Жанне д'Арк, к сожалению, оставшегося незаконченным (20). Картина создавалась для Кэтрин Хэпберн, тогда восходящей звезды Голливуда, в новом для нее историческом жанре: актриса лаконичного, темпераментного, андрогинного склада, она словно была создана для этой роли.

Если поначалу Уайлдер колебался перед выбором исторического сюжета между биографией Елизаветы Австрийской и героическим образом Жанны д'Арк, то постепенно все сомнения исчезли. Характер Жанны – *святой девы-воительницы* – органически вписывался в галерею его авторских образов, где идеи совпадения личности с судьбой, «интенциональности», роли искуплительной жертвенности и самоутверженной женственности отводилось исключительное место. Эта тема позволяла сочетание классически строгой и цельной формы с содержанием экзистенциальной наполненности. В марте 1934 года проект «Орлеанской Девы» (рабочее название фильма) стал обретать реальные черты и быстро продвигаться вперед, и лишь Кэтрин Хэпберн, главная героиня событий, оставалась в неведении о пред назначенной ей роли. Переписка Торнтона Уайлдера с Александром Уолкоттом отражает лихорадочный поиск эпизодов легенды и характер ее драматического построения. В июле, прибыв в Нью-Йорк из Чикаго по пути в Лос Анжелес, писатель посетил Эдуарда Шелдона – своего «духовного наставника», собрата по перу, которого неизлечимая болезнь сделала отшельником-философом (Шелдону он посвятил впоследствии роман «Мартовские Иды»). Очевидно, что при обдумывании проекта Уайлдер скорее искал одобрения и «благословления» нью-йоркского мудреца, нежели оценки голливудских профессионалов. Но и профессиональный Голливуд отнесся к идеям Уайлдера с неподдельным

интересом, и к концу марта предварительные эскизы сложились в тридцать страниц предварительной обработки сценария фильма «Жанна д'Арк».

В мае пришла телеграмма, в которой говорилось, что «все полны энтузиазма по поводу великолепной обработки Жанны д'Арк» (11).

Несмотря на то, что в титульном заглавии фильма стоит англоязычная форма имени героини – *Joan of Arc*, на всем протяжении фильма звучит только французское имя и его вариации – *Jeanne, Jeannette*. Французские характеристики свойственны мужским именам: брата – *Jacques*, жениха – *Michel*, в отличие от англизации имени святого Михаила (*Michael*), для различения плана событийного и аллегорического. При работе над сценарием Торnton Уайлдер стремился избежать возможных ошибок экранизации, таящихся в самом материале героической истории, а именно стремления к постановке массовых военных сцен и акцента на «мужественной героике» образа девы-воительницы. Его интересовала история обычной девушки, которая внезапно и на короткое время (согласно устному преданию, небесные голоса предрекали ей только год побед и свершений) была поднята судьбой для необычной миссии. В этом контрасте хрупкости земного бытия и огромности потрясения призванием состоит главный психологический конфликт сценического действия. Жанну призывают колоссальные силы небес и отталкивают чудовищные силы земли. Д. Мережковский верно отметил постоянное чередование состояний ее души, воспринимающей невидимое: «Странно и удивительно чередуются в Жанне то глубочайшая скрытность, то детская доверчивость» (29, с. 255).

Приняв год за основной временной период, автор сосредоточил действие на трех годах жизни героини, изображавших поочередно: а) призвание, б) победы и в) трагический исход. Соответственно, сценарий был условно поделен на три части, где *первая* – экспозиция, знакомила с жизнью Жанны в отеческом доме, в деревушке Домреми, до того момента, когда она впервые услышала «голоса»; *вторая* посвящалась ее действиям во время взятия Орлеана, коронации, вплоть до момента ее пленения; и *третья* рассказывала о суде инквизиции и смерти героини. Присутствие сверхъестественных сил также обрело трехчастное оформление в *Прологе, Интерлюдии* и *Этилоге на небесах*.

Пролог в сценарии эмблематичен, он указывает на вмешательство высших сил в судьбу Франции, страдающей от непрекращающихся тягот и хаоса на исходе Столетней войны. Мгновенный перенос с заменой простого, земного знака на колоссальный небесный входит в основные средства авторского изобразительного арсенала. Архаические деревянные фигурки, стоящие на алтаре в часовне Домреми, внезапно вырастают в гигантские надмирные фигуры Бога Отца, св. Екатерины и св. Маргариты, заполняющих собой все небо. Сцена моления святых («голосов») об освобождении Франции завершается ответом свыше – Гласом Божиим, дающим надежду на спасение. К звуковому решению этой сцены автор хотел привлечь сценически экспрессивный *Sprech-chor* – идущий из Германии метод групповой декламации, когда пятнадцать или двадцать человек: мужчин, женщин и детей – произносят текст в абсолютный унисон. «Многоглагольный» Глас, таким образом, возвещает: «Через женщину Франция пришла в смятение и через деву будет спасена. Я возвращу дитя на этот подвиг; и от руки простого ребенка падут замыслы человеческие» (19, с. 10). В этой, ставшей лейтмотивной, теме писатель намеренно подчеркивает аспект детскости героини.

Жанна, «поразительно юная» в сценарии, появляется в первой сцене, прибежав босой из сада, где она беседовала с детьми:

Отец. Что это ты рассказываешь детям?

Жанна. Только то же, что и вам.

Отец. Это не для них... Они – дети.

Жанна. Они – французские дети (19, с. 11).

Автор переносит акцент с темы святости героини на тему веры, доступной сердцу ребенка, и тем самым вводит мотив будущего в качестве объекта веры.

Уайлдер делает это сознательно, объясняя во вступительных заметках, что будет стремиться даже в домашних эпизодах достичь «благоговейного ощущения божественного вмешательства и водительства, доступного каждому зрителю» (19, с. 8). Вызывающий содрогание сердца вопрос Жанны: «Неужели больше не будет Франции?» – (19, с. 11) собирает эмоции сопротивления немыслимой перспективы и готовит к решениям необычного характера. Там, где пространственные состояния мира не дают надежды на спасительное изменение в настоящем, возможно только одно преобразование – творческий прорыв во времени, мобилизация духовных энергий. История Жанны д'Арк является наиболее яркой парадигмой такого рода прорыва. Уайлдер стремится к тому, чтобы в фильме – в ритмах и слове – была передана интенсивность переживания Жанной того легендарного времени. Он делит действие на короткие, лаконичные, быстро сменяющиеся сцены, объясняя в ремарках, что «частота событий была характером ее (Жанны) жизни и должна стать характером этой картины» (19, с. 8). Метод фрагментации, устраний или ограничивая развернутое действие, к тому же, не позволяет зрителю отвлечься на подробности и подчиняет поступательное движение картины воле, воплощенной в героине и магнетизированной сверхличностным заданием. Драматический конфликт и эмоциональное напряжение в этом сценарии надличностные и совпадают с волевой интенцией образа.

В драматургии Уайлдера преобладание времени над пространством всегда оставалось ведущим качеством содержания и структуры. В пьесе «Наш городок» (1938 г.) пространство новоанглийского городка с повторяющимися привычными ритуалами повседневной жизни пронизано кульминациями невидимых глазу и развивающихся во времени процессов: взросления, любви, смерти. В моменты их трансцендирования они становятся актами самой субстанции жизни. Целью своего театрального эксперимента драматург поставил задачу выражения двуединого феномена, открытию интенсивного и нескончаемого времени за ограничениями формы: жизни и сцены. Интересно, что в эстетике Уайлдера было *содержательно* важно новое наполнение феномена *времени*, но обусловленное этим обновление *формы* происходило, как и в большинстве случаев театрального эксперимента, за счет нового *пространства*. В этом смысле влияние Макса Рейнхардта на Торнтона Уайлдера вполне объяснимо обращением мастера немецкого театра к условности средневековых жанров моралите и мистерии. Заново открытый Уайлдером на американской сцене *мистериальный* тип театра закрепляется им в образах пространственных.

Чередующиеся динамичные сцены «Жанны д'Арк» построены по принципу параллелизма низа/верха, когда происходящее в Домреми народное пробуждение развивается навстречу задаче утверждения «божественного» права французской легитимной власти в лице будущего короля Карла VII. Юный дофин, династически, и Жанна,

аллегорически, в качестве «детей Франции», также образуют архетипическую дочерне/сыновнюю пару, что нашло отражение в попытках некоторых интерпретаторов легенды оправдать параллелизм мифа версией тайного королевского происхождения героини, делавшего ее и дофина сводными братом и сестрой. На этой гипотезе была, в свое время, построена трагедия «Смерть Жанны д'Арк» (1805 г.) французского автора Пьера Казе, который далее развел тему в двухтомнике «Истина о Жанне д'Арк, или Прояснение ее происхождения»<sup>1</sup>. Исследования 20 века, среди которых самым известным является труд Жана Банкаля, еще больше усложнили и мифологизировали данную версию<sup>2</sup>.

Торnton Уайлдер работал над сценарием фильма, задуманного во время всплеска всеобщего интереса к образу Жанны д'Арк, канонизированной в 1920 году, когда были обнародованы материалы суда над святой из Орлеанской рукописи; когда уже были опубликованы драма Шарля Пегю «Жанна д'Арк» (1897 г.), книга Анатоля Франса «Жизнь Жанны д'Арк» (1908 г.) и пьеса Бернарда Шоу «Святая Жанна» (1923 г.). Но даже на этом фоне поражает глубокое знание Уайлдером исторических и литературных источников легенды, а также точное следование фактам при свободе интерпретации характера героини. Драматург включает в текст и знаменитое мифологическое свидетельство о *bois chesnu*, священном дереве, растущем там, где появится чудесная дева, спасительница Франции<sup>3</sup>. В первой части сценария старинный дуб, под которым танцует и играет молодежь, и есть дерево Мерлина, именно здесь находят дети заветный шлем и меч для Жанны.

Ключевым моментом легенды является раскрытие знаков божественного призыва геройни, один из которых заключался в пророческом знании Жанной «тайной молитвы» дофина Чарльза, пересказанной ею слово в слово в беседе наедине. «Тайная молитва» имеет несколько версий, но Торnton Уайлдер пользуется в своей обработке редким источником 16 века<sup>4</sup>, согласно которому дофин Чарльз в День Всех Святых просит Богоматерь открыть ему тайну его рождения (окружение его матери, Изабеллы Наваррской, старается убедить дофина в том, что он – незаконный сын Чарльза VI Безумного) и, если он не достоин трона, то позволить ему удалиться в Испанию или же Шотландию, а если его наследование законно, то ниспослать ему знамение. Встреча с Жанной в Шиноне утверждает его легитимность и сохраняет его личность от внутреннего разрушения.

Утверждение Жанны на миссию – от встречи с Робером де Бодрикуром, далее с Епископом, до появления *La Pucelle* в белой накидке с лилиями на белом коне перед королевским дворцом в Шиноне – решается сценически ярко, чередой распахивающихся перед Девой дверей. Получив полномочия на командование армией, Жанна обещает через пятьдесят дней освободить Орлеан от англичан. Уайлдер-сценарист

<sup>1</sup> См.: Caze, Pierre. *La Mort de Jeanne d'Arc*. 1805; Caze, Pierre. *La Vérité sur Jeanne d'Arc, ou l'éclaircissement de son origine*. 1819. Цит. по: Warner, Marina. *The Image of Female Heroism*. New York: Knopf, 1981. 59.

<sup>2</sup> См.: Bancal, Jean. *Jeanne d'Arc, Princess Royale*. Paris: R. Laffont, 1971. Также: Guillemin, Henry. *The True History of Joan of Arc*. Trans. William Oxferdy. London: Allen & Unwin, 1972; Sermoise, Pierre de. *Joan of Arc and Her Secret Mission*. Trans. Jennifer Taylor. London: R & Hale, 1973.

<sup>3</sup> См.: Michelet, Jules. *Joan of Arc*. Trans. Albert Guérard. Ann Arbor: U of Michigan, 1957. 6–11; Sermoise, Pierre de. *Joan of Arc and Her Secret Mission*. London: R & Hale, 1973. 4.5.

<sup>4</sup> Данная версия изложена в книге французского писателя Пьера Сала (16 в.): Sala, Pierre. *Hardiesses des Grands Rois et Empereurs*, 1516. Цит. по Warner, Marina. *Joan of Arc*, 57.

считал, что, по ряду причин, не следует детально показывать осаду Орлеана, но нужно сосредоточиться на главной теме картины – портрете Жанны д'Арк. Он предложил обобщенные военные сцены, выделяя среди них три важных изолированных эпизода: 1) смерть Мишеля – бывшего жениха Жанны, 2) военный совет перед осадой Орлеана в палатке Дюнуа, 3) разговор Жанны с графом д'Алансоном.

Жажда всеобщей справедливости жизни, равно как и вера в возможность этой справедливости, отличает мировоззрение писателя, не терпящего унижения персонажей в своих произведениях. Последнее объясняет появление эпизода с Мишелем: его унижением в свое время явился отказ Жанны выйти за него замуж, однако в сценарии Уайлдера Жанна берет бывшего жениха с собой на битву и тем самым дарует ему понимание предначертанности его судьбы: «Это нужно было для Франции и для Бога, что ты пришел сюда; говори что хочешь, – шептывает она умирающему другу, – мы в Его власти, даже если мы об этом не знаем» (19, с. 16–17).

В образе друга Жанны, молодого графа д'Алансона, она имеет свидетеля своей сверхъестественной миссии, направляемой «голосами». Умалять значение «голосов» означало бы искажение легенды. По словам Д. Мережковского, «в голосах ее (Жанны) – одно из величайших явлений духа во всемирной истории», и «если это обман, то и все остальное тоже обман, но тогда непонятно, как эта ... крестьянская девочка спасла не только Францию, но и всю Европу» (28, с. 261). Д'Алансон в сценах-диалогах оказывается свидетелем ее «разговора со звездами»; он изумлен, видя, как во время военных действий Жанна, не умеющая считать и писать, легко оперирует огромными числами и имеет ясное знание военного дела и истории. Он убеждается в ее духовных дарах, в том числе, в ясновидении, когда Жанна точно предсказала день, когда она будет ранена в плечо. Д'Алансона пытаются переубедить, что видения Жанны суть наваждения:

Дю р у а. Ты одержим ею... Это работа дьявола.

Д'Алансон. Значит, дьявол ненавидит Англию (19, с. 30).

Сцены военного совета с Дюруа и далее коронация Чарльза в Реймсе становятся иллюстрацией сил, работающих против Жанны д'Арк. Третьей, героической части истории Орлеанской девственницы, изображающей суд инквизиции, предшествует Пролог на небесах, где вновь ожидают фигуры святых с алтаря часовни в Домреми. На вопросы святых, должна ли пострадать Жанна, слышится ответ с небес: «Не в первый раз добрые и справедливые должны умереть за совершенство своих трудов. Только через смерть их жизни будут памятны как знак и печать воли божьей» (19, с. 32). Суд инквизиции в Руане не был тем материалом, к которому хотела бы прикоснуться рука добросердечного сценариста, оставившего лишь две страницы пояснений к постановке третьей части. Он отмечает быстроту и смелость ответов Жанны, контрастирующую с неуверенностью слабовольного короля; внезапное отсутствие помощи: граф д'Алансон болен, а король окружен толпой советчиков. Создается впечатление, что смерть святой, со сверхъестественной точки зрения, неизбежна. Вопросы инквизиторов вызывают в памяти последовательность начальных сцен фильма: старый «дуб фей» в Домреми и майские языческие празднования, небесные голоса и другие знаки избранничества. Вся история повторяется, как в зеркальном отражении, но со знаком противоположным, с заменой божественного демоническим. В finale автор пишет только одну ремарку к сцене казни геройни на костре: «Фигура Жанны, в полных доспехах, поднимается снизу и стрелой взлетает вверх, и исчезает из виду» (19, с. 34).

Доработку сценария отложили в студии до осени 1934 года, но решение относительно съемок фильма «Жанна д'Арк» так и не состоялось. Писатель не возвращался больше к этому образу, но в романе «День Восьмой» (*The Eighth Day*, 1963 г.) образ Орлеанской девы проходит дважды в качестве мотива веры: в характеристике Софи Эшли, 14-летней девочки, спасающей свою семью от разорения, которую автор сравнивает с Жанной д'Арк, слушающей голоса; также в знаменитом пассаже о «рыцарях веры», открывающем вторую часть романа (18, с. 106). Вплоть до 1936 года Торнтон Уайлдер, для которого этот сценарий являлся его первой большой работой в кино, еще надеялся на возвращение сюжета к экранизации. Причины, по которым проект был отклонен, так и остались неясными, и «Жанна д'Арк» Уайлдера представляет в наши дни архивный литературный памятник.

Интересно, что в тот же самый период, с 1934 по 1936 год, Голливуд заказал сценарий «Святой Жанны» Бернарду Шоу на основе его знаменитой пьесы. Бернард Дьюкор в предисловии к поздней публикации сценария (9) дает исчерпывающую информацию об истории отношений Шоу со студиями, о «цензурном скандале», прервавшем дальнейшую работу. Получается, что в 1934 году над сценарием фильма о Жанне д'Арк параллельно работали два выдающихся драматурга, но ни тот, ни другой сценарии не были приняты к постановке. Однако в 1957 году, в тяжелой переработке Грэма Грина, режиссером Отто Преминджером была снята, хотя и неудачно, картина, задуманная Бернардом Шоу.

Для кинематографа 20 века образ Жанны д'Арк оказался очень сложной задачей. Лучшей и, возможно, единственной Жанной оказалась русская актриса Инна Чурикова в фильме Глеба Панфилова «Начало» (1970 г.), где двойная линия сюжета вводила тему Орлеанской девы фрагментами.

В Голливуде следующей попыткой экранизации легенды был фильм 1948 года режиссера Виктора Флеминга с Ингрид Бергман в главной роли, – провальная версия, несмотря на звездный состав, еще раз подтверждавшая мистический, а не героический характер исторического сюжета.

Завершив свои летние кинематографические проекты, Уайлдер немедленно меняет Голливуд на три недели затворничества в имении Мейбл Додж (Mabel Dodge Luhan), своего рода литературной колонии в Таосе (штат Нью Мексико), чтобы полностью сосредоточиться на работе над своим новым романом «К небу наш путь» (*Heaven's My Destination*, 1934 г.) (21). Трудно представить себе что-либо более контрастирующее с атмосферой голливудских студий, чем история его героя Джорджа Браша – странствующего книготорговца, правдоискателя, визионера, последователя Льва Толстого и Ганди, исповедовавшего принцип добровольной бедности в условиях гедонистического, pragматического общества. Исканию Джорджем Брашем основ жизни, природных принципов веры противопоставлен образ Джорджа Беркина, режиссера кино, «величайшего из артистов, которых когда-либо знала Америка». Он странствует по стране, как и Браш, стараясь увидеть и запечатлеть картины жизни, но в основе его творчества лежит иллюзия, разрыв с природным началом, замещение жизни иллюстрацией. В момент осознания им своего непонимания жизни и, более того, неучастия в ней он становится предметом внимания полиции, когда, остановившись под окнами дома в незнакомом городке, Беркин наблюдает, словно на экране, жизнь чужой семьи – восхитительную, никем не подготовленную картину. Встретившись в

тюрьме с Джорджем Брашем, Беркин рассказывает свою историю, которую Уайлдер, много лет спустя, вновь использует в одноактной пьесе «Лень» (*«Sloth»*) из цикла «Семь смертных грехов» (*«Seven Deadly Sins»*).

Гарсон Канин, голливудский режиссер, испытавший в юности интеллектуальное и личностное влияние писателя, – «университеты Торнтона Уайлдера» – приводит в своих воспоминаниях замечания своего учителя о неудачных попытках Голливуда «исправить природу (человека)». Канин ссылается также на репутацию Уайлдера как «несговорчивого сценариста» (4), «a turndowner», – человека, упрямо отказывавшегося жертвовать своими этическими принципами в угоду суете и сиюминутности. Среди известных отказов драматурга – сценарий исторической картины с Гретой Гарбо, предложение Макса Рейнхардта о литературном редактировании фильма «Сон в летнюю ночь»<sup>1</sup> и другие проекты. Торnton Уайлдер признавался с гордостью в письме к Гертруде Стайн от 25 июня 1936 года: «В прошлом месяце я отказался от «Сада Аллаха» для Марлен Дитрих и «Отважного капитана» для Фредди Бартоломе. Деньги, от которых мы отказываемся, ни моль, ни ржавчина не истребят. Они в нашем воображении сияют золотым светом, чтобы было, чем гордиться» (15).

Из того же письма (15) выясняется, что в 1936 году Уайлдер выполнял совсем небольшие задания для голливудских студий ввиду финансовых неурядиц в семье, связанных с тяжелой болезнью его отца. Ранее, осенью 1934 года, он еще пытался вместе с Чарльзом Ледере разработать сценарий для нового фильма о том, как переодетая юношей девушка присоединяется к шекспировской кампании «Глобус» и становится великой актрисой-актером. Однако замечательно задуманная роль не совпадала с ограниченными возможностями актрисы Марион Дэвис, и проект угас сам собой. Даже сам Орсон Уэллес, создатель кинематографического шедевра «Гражданин Кейн» (*«Citizen Kane»*, 1941 г.), был находкой и величайшим подарком Торнтона Уайлдера Голливуду, когда, в 1933 году, обнаружив талантливого американского актера на ирландской и английской шекспировской сцене, Торnton Уайлдер, вместе с Александром Уолкоттом, способствовал его возвращению в Америку и рекомендовал голливудским студиям. Тем не менее, можно утверждать, что в августе 1934 года первая голливудская интерлюдия – период знакомства с Голливудом изнутри – была завершена. Торnton Уайлдер оставался в Таосе до 28 сентября 1934 года. Возвращаясь, писатель потерял свой дневник в черном переплете, а с ним и все бесценные записи голливудского периода, которые невозможно восстановить.

В числе личных открытий этого периода была вновь подтвержденная опытом уверенность автора в том, что волшебством экрана не подменить живого пространства сцены и непосредственного контакта со зрителем. 1930-е годы обозначили в его творчестве этап перехода от ранней эстетики, ориентирующейся на европейскую традицию, к эстетике собственно американской, как в прозе, так и в драматургии. Данный этап завершился созданием ностальгической трехактной мистерии «Нашего городка» (*«Our Town»*, 1938 г.) – взгляда на жизнь американского городка из вечно-

<sup>1</sup> Из письма сестре, Изабел Уайлдер: «У меня были долгие переговоры с Рейнхардтом и Еленой... он хотел знать, вернувшись ли я к нему сразу же, чтобы быть редакционным консультантом фильма «Сон в летнюю ночь», 25 ноября 1934 года. /“I had long talks with Reinhardt and Helen.. he wanted to know if I could return with him at once to be editorial advisor on the movie *Midsummer Night Dream*.” Thornton Wilder. Letter to Isabel Wilder 23 November, 1934.

сти, *sub specie aeternitatis*, а также романа воспитания «К небу наш путь» (*Heaven's My Destination*, 1934 г.) – поиска первооснов американского опыта. Положительный опыт голливудского эксперимента заключался также в возможности для Уайлдера, на переходном этапе его развития как драматурга, пройти школу сценариста, погрузиться в атмосферу практического создания фильма как разновидности драматического жанра, тем самым уверенно перейти от ученичества к созданию большой театральной формы. С 1936 года, оставив Голливуд, преподавание в университете Чикаго и другие увлечения, Торнтон Уайлдер отдается полностью литературной деятельности, вступая во время шедевров.

В дальнейшем Торнтону Уайлдеру придется сотрудничать с киностудиями, две его полнометражные пьесы и популярные романы будут экранизированы в США, интерес к нему как сценаристу не угаснет, а 1940-е годы будут отмечены его сотрудничеством с Альфредом Хичкоком над созданием замечательного детектива в стиле «Нашего городка» – фильма «Тень сомнения» (*The Shadow of a Doubt*, 1943 г.), и предложениям из Голливуда не будет конца. Между тем, это уже другая голливудская история, не столько история *увлечения*, как это было в 1930-е годы, сколько история *отношений* Уайлдера с американским кинематографом.

### *Литература*

1. Bancal, Jean. *Jeanne d'Arc, Princess Royale*. Paris: R. Laffont, 1971.
2. Guillemin, Henry. *The True History of Joan of Arc*. Trans. William Oxferry. London: Allen & Unwin, 1972.
3. Harrison, Gilbert. *The Enthusiast. A Life of Thornton Wilder*. New York: Fromm, 1986.
4. Kanin, Garson. “Mrs. Patrick Campbell in Hollywood”. *The Penguin Book of Hollywood*. Ed. Christopher Silvester. London: Viking, 1998. 157-158.
5. *Magill's Survey of Cinema - Silent Films*. Ed. Frank N. Magill. Vol.1, Pasadena, Calif.: Salem, 1982. 356-360.
6. Michelet, Jules. *Joan of Arc*. Trans. Albert Guérard. Ann Arbor: U of Michigan, P, 1957.
7. Sermoise, Pierre de. *Joan of Arc and Her Secret Mission*. Trans. Jennifer Taylor. London: R & Hale, 1973.
8. Shaw, Bernard. “Saint Joan”. Shaw, Bernard. *The Collected Works*. Ed. A. St. Lawrence. V. 17. New York: W.H. Wise, 1930.
9. Shaw, Bernard. *Saint Joan; a screenplay*. Ed. and introduction Bernard F. Dukore. Seattle: U of Washington P, 1968.
10. *The Trial of Joan of Arc. Proceedings from the Orleans manuscript*. Trans. W. S. Scott. Westport, Conn.: Associated Booksellers, 1956.
11. Thornton Wilder. Letter to Alex Woollcott, 21 May 1934 [Chicago], TWYCAL (Yale Collection of American Literature), Beinecke Library, New Haven, CT [здесь и далее переписка Торнтона Уайлдера перевод мой – Т.Б.].
12. Thornton Wilder. Letter to Alex Woollcott, [Oct. 25?] 1933. Harvard – Houghton.
13. Thornton Wilder. Letter to Alex Woollcott, 31 August 1934. Harvard – Houghton.
14. Thornton Wilder. Letter to Alex Woollcott, October 1935. Harvard – Houghton.
15. Thornton Wilder. Letter to Isabel Wilder. 23 November, 1934 Chicago, The Quarters Club. TWYCAL.
16. Thornton Wilder. Telegram to Mrs. Amos Wilder, 8 September 1934 [the deadline for *The Dark Angel*] TWYCAL.
17. Warner, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. New York: Knopf, 1981.
18. Wilder, Thornton. *The Eighth Day*. New York: Harper, 1967.

19. Wilder, Thornton. *Joan of Arc. Treatment for Motion Pictures*. Introduction by A. Tappan Wilder. *Yale Review*, October, 2003. 1-33 [далее ссылки на это издание, перевод мой – Т. Б.].
20. Wilder, Thornton. *Joan of Arc. Treatment for motion pictures*. March 1934. 31p. TWYCAL.
21. Wilder, Thornton. *Heaven's My Destination*. New York: Perennial, 2003.
22. Wilder, Thornton. "Letter to Gertrude Stein", 25 June 1936. *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. Ed. Edward M. Burns. New Haven: Yale UP, 1996. 103.
23. Wilder, Thornton. Wilder, Thornton. "An Interview with Robert Van Gelder", April 1948. *Conversations with Thornton Wilder*. Ed. Jackson Bryer. Jackson: U of Mississippi P, 1992. 41 [перевод мой – Т.Б.].
24. Wilder, Thornton. *Theophilus North*. New York, Harper & Row, 1973.
25. Wilder, Thornton. "Thornton Wilder No Slave to His Work... " An Interview with John E. Pember. 31 March 1929. *Conversations with Thornton Wilder*, 7 [перевод мой – Т. Б.].
26. Wilder, Thornton. "Wilder Locked Up Until He Finishes That Play of His". Interview with Sutherland Denlinger, 7 December 1937. *Conversations with Thornton Wilder*, 15 [перевод мой – Т.Б.].
27. Wilson, Robert F. *Shakespeare in Hollywood*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2000.
28. Мережковский Д. Жанна д'Арк. Лица святых. – М.: Республика, 1997. – С. 143–261.
29. Смирнов В. Торnton Уайлдер. Театр США XX века. – Л., 1976.

**A. A. Воронина,**

старший преподаватель кафедры «Реставрация и реконструкция архитектурного наследия» Кыргызского государственного университета строительства, транспорта и архитектуры им. Н. Исanova

## *Восток–Запад в изобразительном искусстве Кыргызстана*

Проблема изучения темы Восток–Запад в изобразительном искусстве, как и в литературе, не нова. По отношению к Кыргызстану она, напротив, является полем неожиданным. Речь идет о современном изобразительном искусстве республики, в котором довольно органично уживаются и традиционные приемы реализма, и игры концептуалистов. Для ментальности киргизской культуры и живописный, и графический реализм, и постмодернизм – явления, привнесенные с Запада, в том числе из России. Реализм периода советской Киргизии и постмодернизм эпохи независимости пользовались и продолжают использовать критерии национального, только в разных контекстах. В первом случае – «искусство должно быть национальным по форме, социалистическим по содержанию». Во втором – « поиск национальной идентичности через открытость к универсальному» (5, с. 10). Космополитизм регионального постмодернизма усилил и стимулировал тенденции к поиску уникального в сфере искусств. Однако лишенный «хорового», коллективного начала, он стал зависать в пространстве рефлексий от-