

Киноискусство и искусство кражи

ИГОРЬ
СМИРНОВ

1

Воровство – одна из тех тем, которыми фильм одержим начиная с дозвукового киноповествования, увенчавшего изображение краж резонансным «Багдадским вором» (1924) Рауля Уолша, и вплоть до самого последнего времени («Король воров» (2018) Джеймса Марша – один из многих примеров не остывшего с годами интереса кинематографии к хитроумно исполненному похищению ценностей). Устойчивая сосредоточенность фильма на наблюдении за изъятием чужой собственности не возникла бы, если бы он не был к тому внутренне предрасположен как особого рода медиальное средство. Разобраться в этом тематическом пристрастии киномедиума поможет миф.

Для архаического сознания воровство выступает в виде антитезы к первотворению. В своей работе со смысловыми максимумами миф противопоставляет созиданию всего из ничто (или из *hyle*) ничто последующего творческого акта, вырождающегося в захват демиургического достояния¹. Воровство карается смертью либо вечной мукой, которые выворачивают



Игорь Павлович Смирнов (р. 1941) – автор многочисленных статей и книг гуманистического профиля; основной научный интерес сосредоточен на теории истории. Живет в Констанце (Германия) и Санкт-Петербурге.

1 Ср. замечания Елеазара Мелетинского о пародийном двойничестве мифического плута-добытчика, не брезгующего воровством, с культурным героем высокого плана (то есть с прямым наследником демиурга): МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. *Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона*. М.: Наука, 1979. С. 184–186.

КУЛЬТУРА
МОДЕРНОСТИ
REVISITED

наизнанку *creatio ex nihilo*, соответствуя тем самым существу недолжного поступка, заслуживающего отмечки (*ex nihilo nihil fit*). Так Адам и Ева обрекаются творцом на тленность после их беззаконного приобщения божественному знанию, а Прометей, укравший у Гефеста божественный огонь, чтобы отдать его людям, наказывается Зевсом², принуждающим переметчика к периодически возобновляемым физическим страданиям.

Если в логосфере воровство составляет негативную альтернативу рассказу о миросозиательной деятельности, то в ранней социальной практике оно становится антиритуальным поведением – оскорблением почитаемых в обряде предков, разграблением могил, как о том свидетельствуют опустошенные гробницы фараонов и древнеегипетской знати. Кощунственная априория имущества покойников не прервалась с выходом на социокультурную сцену христианства: в византийском житии Андрея Цареградского (конец IX – начало X века) фигурирует некий «тать гробный», промышляющий на кладбище кражами одежды, в которую были облачены умершие. В то время, как ритуал разыгрывает возвращение пангенезиса, обворовывание захоронений предполагает невозобновляемость жизни после смерти, придает обратный ход второму рождению усопших (древнеегипетские охотники за могильными сокровищами неспроста наносили намеренные повреждения мумиям, нарушая таким образом сохранность тел, мыслившуюся необходимой для загробного существования их владельцев). Обрядовый спектакль, репродуцировавший становление бытия, был призван, среди прочего, убедить своих актеров в том, что каждый из них вправе рассчитывать на *afterlife*. Руша заупокойный кульп, антиритуал отнимал смысл у ритуала.

Мифopoетическая традиция берегает память о первоначальном толковании воровства. Раскаиваясь в «Исповеди» (397–401) в совершенной в подростковом возрасте краже груш, Аврелий Августин включал себя в ряд подпавших под дальнодействие первородного греха, довлеющего человеку, который начал свою историю, вкусив запретные плоды с дерева познания. В «Божественной комедии» (1307–1321) воры помещены в восьмой круг ада: они брошены в ров и обвиты там жалящими их змеями, сродными с тем проклятым Господом существом, что совратило в Эдеме Адама и Еву с пути праведного. По мере поступательного движения социокультуры мифогенное понимание воровства сходит, однако, на нет, уступая место такой интерпретации, которая усматривала в нем прежде всего

2 На воровство в его базисной индоевропейской версии пускается противник Громовержца, угояющий у того рогатый скот (у славян эту пару составляют Велес и Перун). См. подробно: Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974. Миф о краже стада станет одним из архетипических мотивов, положенных в основу вестерна.

возмещение несправедливости. Наставшая смена эпох выявляла непостоянство обладания истиной и вместе с тем недостаточность всякого имения, оправдывая перераспределения собственности, присваиваемой себе до того обездоленными. В своей «Исповеди» (1764–1770), полемизировавшей с автобиографическим текстом Августина, Жан-Жак Руссо извинял затеянное им похищение яблок (оно адресует читателей сразу и к краже груш, и к нарушению господней заповеди в Ветхом Завете) из кладовой хозяина-гравера тем, что был в праве отплатить учителю за жестокое обхождение с беззащитным подмастерьем. Сообразно с этой нововременной трактовкой воровства (как отпущенного греха³) переиначивается и представление о расправе, какой оно заслуживало. В сочинении «О преступлениях и наказаниях» (1764) Чезаре Беккариа опознал в воровстве следствие нищеты и предложил карать жуликов (бедняков, которых нельзя же подвергнуть уместному в данном случае денежному взысканию) принудительным физическим трудом, компенсирующим обществу понесенную им утрату. Компенсаторный взгляд на кражу требовал такого же воздаяния за нее. Раз распоряжение имуществом может переходить под усиленно историческим углом зрения от одних лиц к другим, разница между априориатором и владельцем собственности постепенно оказывается вовсе стертой. На вынесенный в заголовок своего трактата вопрос «Что такое собственность?» (1840) Пьер-Жозеф Прудон ответил одним словом – «кражей»⁴.

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи

Устойчивая сосредоточенность фильма на наблюдении за изъятием чужой собственности не возникла бы, если бы он не был к тому внутренне предрасположен как особого рода медиальное средство.

Новоизведенное среди традиционных искусств кинозрелище попало в ту же самую позицию, какую занимало в мифе обретение ценностей с помощью воровства, опустошительно снижавшее примарное творческое деяние демиурга. Вряд ли случаен тот факт, что воровство находит дорогу на российский экран в ленте Кая Хансена «Роман с контрабасом» (1911), снятому по одноименному чеховскому рассказу: тематизация кражи происходит в фильме, заимствующем сюжет из лите-

³ К амбивалентности подхода социокультуры Нового времени к воровству ср.: GEHRLACH A., KIMMICH D. *Einführung* // IDEM (Hrsg.). *Diebstahl! Zur Kulturgeschichte eines Kulturgründungsmythos*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. S. 9 ff.

⁴ Прудон развил идеи Руссо, высказанные им в «Рассуждении о происхождении неравенства среди людей» (1754). См. подробно: THUMFART A. *Von Dieben und Räuberbanden. Wiedergänger in der politischen Theorie der Moderne* // Ibid. S. 54–57.

турного источника⁵. Вопреки всей своей новизне фильм был зависим от давно вошедших в обиход художественных средств (прежде всего как повествование и сценическое представление) и поэтому не мог не рефлексировать по поводу исходно всеохватных и секундарных творческих начинаний, волей или неволей оглядываясь при этом на архаику. Она дала себя знать в фильме Хансена в выборе такого литературного текста, в котором похищение одежды у купающихся завершалось явлением полуодетой героини перед гостями, съехавшимися на дачу, – недвусмысленной отсылкой к ветхозаветной сцене познавших свою наготу и стыдящихся ее Адама и Евы⁶.

Отступая в глубокое мифогенное прошлое, фильм, однако, отнюдь не разделял архаическую оценку кражи как непростительного греха, влекущего за собой высшую меру наказания. Киноискусство снимало вину с зарившихся на чужую собственность в *pendant* ко всей релятивизированной свое отношение к воровству социокультуре Нового времени – и зачастую даже более решительно, чем это случалось до возникновения движущейся фотографии, напрашивавшейся возглавить эстетическое развитие. Ленинский лозунг «Грабь награбленное!» (1918), легитимировавший имущественный передел, был не только вульгарным выводом из доктрины Прудона (а также из политэкономической философии Карла Маркса), но и откликом на наступление века киномышления. Уолш вознаграждает в «Багдадском воре» умелого мошенника, отдавая ему в жены дочь халифа, на руку которой претендуют сразу несколько принцев. Прибегающий к разного рода трюкам (например показывающий в концовке персонажей летящими на волшебном ковре), этот фильм ассоциировал себя с ловкими воровскими манипуляциями в исполнении своего главного героя. И кражи, изображенные в фильме, и он сам сопряжены с магией (для своих проделок вор пользуется похищенным у факира чудо-

- 5 Связь экранного воровства с литературным прослеживается и в других ранних кинокартинах. В многосерийном фильме Юрия Юрьевского «Сонька Золотая ручка» (1914–1916) авантюристка, умудрившаяся украсть часы даже у собственного защитника во время судебного перерыва, становится в шестой серии агентом полиции по образцу «Описания добрых и злых дел [...] Ваньки Каина» (1779). Как и Каин, сделавшийся в сочинении Матвея Комарова сыщиком, но не бросивший преступного ремесла, Сонька остается воровкой и ведя расследование об убийстве генеральши Медведевой. На это сочетание кино с литературой Алексей Крученых отозвался, разглядев его, пародийно-абсурдным «куголовным романом» в стихах «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маниакирщица» (1925). Стоит заметить, что Сонька у Юрьевского – препрентант съемочного искусства: в одном из начальных сюжетов фильма она представлена зрителю с фотоаппаратом в руках перед витриной, на которой лежит дорогое ожерелье (оно будет подменено подделкой).
- 6 Еще раз чеховский «Роман с контрабасом» был экранизирован в 1926 году в Германии Александром Разумным в фильме «Лишние люди» (об этом кинопроизведении см. подробно: Урупин И. Фотогения и семиотика в экранизациях русской классики в 1920-х годах // Киноапофатика / Под ред. Л.Д. Бугаевой. СПб.: Петрополис, 2018. С. 102–110). В своей увязке с природой кинематографии воровство становилось одной из тех тем, которыми определялся репертуар филь�ических ремейков (точно так же в 1940 году был перенят в цвете «Багдадский вор» Уолша). Ремейки выносят оправдательный приговор плагиату, посягательствам на интеллектуальную собственность.

канатом, поднимающимся – к изумлению зрителей – с земли, подобно шесту). Играющий хваткого плута Дуглас Фэрбенкс полуобнажен – он оппонирует облекающемуся после грехопадения в одежды Адаму (а заодно, будучи ненаказанным, – и брошенным в ров голыми ворам в дантовском аде). Проведший параллель между виртуозными кражами и фильмическим мастерством в изображении невероятных ситуаций⁷, «Багдадский вор» закономерно сделался источником для заимствования, предпринятого в кинопроизведении с совсем иной, чем воровская, тематикой: полет на ковре над городом у Уолша был апроприирован – *mutatis mutandis* – Григорием Александровым в героической комедии об ударнице социалистического труда «Светлый путь» (1940), где в финальной, как и в оригинале, сцене героиня парит над Москвой в автомобиле (илл. 1, 2).

ИГОРЬ СМИРНОВ
КИНОИСКУССТВО
И ИСКУССТВО КРАЖИ



Илл. 1, 2. Заразительное воровство: ковер-самолет из «Багдадского вора», ставший автомобилем в «Светлом пути».



⁷ Согласно Жан-Пьеру Вернану, миф творения дублирует *physis*, не предлагая технического решения проблемы генезиса (VERNANT J.-P. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique, II*. Paris: Maspero, 1971. Р. 101 ff.). К этому наблюдению следует добавить, что *techné*, однако, включается в мотивный репертуар мифов о притязании на принадлежащее демиургу, в которых фигурируют такие цивилизационные средства, как огонь или наряд: «И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные, и одел их» (Бт. 3: 21).

Прощающий воровство фильм ищет его идеальную форму, которую противополагает прочим его видам, подлежащим в сравнении с ней осуждению. В комедии Чарли Чаплина «Администратор универмага» («The Floorwalker», 1916)⁸ заглянувший в торговый центр бродяга бесцеремонно пользуется лежащим на прилавке бритвенным набором, возвращая вещи на место, с чем контрастирует злоказненное воровство – массовая клептомания покупателей, попытка директора магазина украсть выручку, ограбление директора-растратчика его пособником, распорядителем продаж. Оборванец Чарли, сторонник анархокоммунистической утопии, демонстрирует зрителям, как можно было бы избежать ущерба от воровства, которое процветает в собственническом рыночном обществе, если бы материальные блага принадлежали сразу всем и каждому. Присвоение чужого декриминализуется и в других лентах Чаплина. В «Малыше» (1921) герой подбирает на улице и затем воспитывает ребенка, выброшенного ворами из украденного ими автомобиля.

В зондировании того, как преподнести кражу удовлетворяющей правовое сознание, киноискусство извещает нас о ее реверсируемости, самоотрицании. В «Генерале» (1926) Бастера Китона она, удваиваясь, перерастает из хищения имущества в его возвращение законному владельцу: угнанный северянами у южан во время гражданской войны в США паровоз угнается снова – на этот раз его машинистом, доставляющим свой трофей в лагерь конфедератов. Обе враждующие стороны, хочет сказать нам создатель фильма, как бы они ни были непримиримы друг к другу, одинаково охотятся во взаимном преследовании за тем объектом, который зарождавшийся в прославленной ленте братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896) кинематограф нашел для того, чтобы заявить свое отличие от фотографии, фиксирующей мир в застылом состоянии. («Генерал» подтверждает это отталкивание динамической визуальности от статической: перед началом паровозных погонь машинист Джонни Грей дарит возлюбленной фотоснимок своего локомотива.)

Подводя в 1931 году, на заре звуковой эры в кино, итог до того явленному на экране воровству, фарсовый фильм «Украденные драгоценности» (поставленный Уильямом МакГэнном совместно с другими режиссерами) рассказывает о пропаже на ежегодном голливудском празднике бриллиантов актрисы Нормы Шерер. Подозрение в воровстве падает на всех участников бала, представленных в фильме голливудскими знаменитостями – Стэном Лорелом, Оливером Харди, Бастером Китоном и многими другими. Киноиндустрии в целом недостает

8 Я уже анализировал однажды этот фильм: Смирнов И. *Киноунивермаг: как фильм программирует зрителя* // Кинематография желания и насилия / Под ред. Л.Д. Бугаевой. СПб.: Петрополис, 2016. С. 34–35.

здесь алиби. Но инкриминированная ей преступность нейтрализуется. В finale драгоценности передает инспектору полиции девочка, нашедшая коробку с ними, оставленную без присмотра на балу. (Голливудский фильм пародирует концовку «Голема, как он пришел в мир» (1920) Карла Бёзе и Пауля Вегенера, где ребенок обезвреживает ставшего опасным робота: киноиндустрия аттестуется, таким образом, как производство, фабрикующее искусственного человека.) Как бы прочно ни был сцеплен киномедиум с кражей, воровство в нем – внушают нам «Украденные драгоценности» – теряет свое сугубо отрицательное значение.

Если похищение объектов владения так или иначе обеляется фильмом, который обнаруживает в качестве аппаратного искусства общность с требующим изощренного технического умения воровством, то разбой, соединяющий кражу с физическим насилием, выступает на экране, как правило, подвергнутым непреложному отрицанию. Первый же фильм о налетчиках – «Большое ограбление поезда» (1903) Эдвина Портера – карает грабителей, не останавливаяющихся перед убийствами, смертью. В «Бродяге» («The Tramp», 1915) Чарли Чаплина главному герою картины удается защитить дочь хозяина фермы, а затем и ее отца от разбойного нападения. Насилие само по себе всегда было и остается в центре внимания киномедиума, один из важных разделов которого – жестокое кино (*cinema of cruelty*). В свою немую пору фильм восполнял таким способом отсутствие звука, заставляя посетителей киносеанса быть не только наблюдателями экранного действия, но и сопереживать его телесно, побуждая их посредством устрашения к соматической реакции на кинопоказ, к замиранию и содроганию. Раннее кино программировало зрителей как реагирующих на экранную пантомиму мимически же, пусть только и в их воображении. Многажды интерпретировавшийся заключительный кадр в «Большом ограблении поезда» с крупным планом бандита, нацеливающим револьвер в зрителей, имеет среди прочего тот смысл, что является собой самотолкование, предпринимаемое фильмом, который объясняет нам, зачем он обращается к изображению насилия: затем, чтобы повергнуть реципиентов в трепет, вселить в них *tremendum*, как если бы они представали перед лицом грозного божества⁹. На-

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи

9 Кинонасилие, наводящее страх на зрителей, вряд ли способно быть тем орудием катарсиса, которое исцеляющим образом отвлекает их от фактических социальных конфликтов, переводя подобного рода ситуации из реальности в сферу воображения, как иногда полагают (см., например: AHRENS J. *Einbildung und Gewalt. Film als Medium gesellschaftlicher Konfliktbearbeitung*. Berlin: Berz + Fischer, 2017. S. 21 ff). Не следует также думать, что увлечение насилием проистекает из внутренней организации киномедиума. Так, Рольф Шнель считает, что оно коррелятивно соотнесено с принципом монтажа (SCHNELL R. *Gewalt als Problem filmischer Ästhetik* // IDEM (Hrsg.). *Gewalt im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1987. S. 7–15). Но, как свидетельствует «Большое ограбление поезда», насилие проникает на экран еще до того, как параллельный монтаж будет

следующее архаической ломке ритуала, упразднявшей загробное царство, воровство, отнимающее не только собственность, но и жизнь ее владельцев (впрочем, здесь и сейчас, а не там и потом, как в древности), сразу и получает отпор в киноискусстве, и неудержимо притягивает его к себе, входя в состав той стратегии, которую оно разрабатывает, дабы добиться максимального эстетического воздействия на своих потребителей. Своей кульминации установка на встрыску адресатов достигала в фильмах ужаса вроде «Кабинета доктора Калигари» (1920) Роберта Вине.

{ Воровство, отнимающее не только собственность, но и жизнь ее владельцев, сразу и получает отпор в киноискусстве, и неудержимо притягивает его к себе, входя в состав той стратегии, которую оно разрабатывает, дабы добиться максимального эстетического воздействия на своих потребителей.}

Внедрение звука в кинозрелище не снизило уровня насилия, поставляемого на экран. Напротив, аудиовизуальный медиум получил возможность усилить шоковый эффект, вызываемый в кинозале брутальными сценами. По меткому суждению Стивена Принса, звук позволил передать на экране (в крике и стонах) присутствие боли¹⁰, сделав тем самым причастность реципиентов к происходящему на их глазах насилию более полным, чем раньше. Завоевав эту законченность в достижении цели, фильмы насилие стало подчеркнуто отделяться от воровства, замыкаться на себе, выступая в виде не-приобретения, чистой тряты (я имею в виду не строгое правило, а тенденцию). Кража у русского генерала бесценной статуэтки в «Мальтийском соколе» (1941) Джона Хьюстона – пустое действие, не приносящее охотникам за ней никакой выгоды, поскольку, как выясняется, похищен не оригинал, а ничего не стоящая копия изготовленной из золота и усеянной драгоценными камнями птицы. Сама кража, о которой мы узнаем лишь со слов персонажей, отодвигается у Хьюстона на второй план, на первый же (наблюдаемый) выходят разные формы насилия, которое первой развязывает Бриджид О'Шонесси, застрелившая в начале

с ошеломительным успехом применен Дэвидом Гриффитом в «Рождении нации» (1915). Скорее монтаж, рвущий на куски последовательное изложение событий на экране, отражает в себе склонность фильма к воспроизведению насилия, а не наоборот. Во всяком случае у Гриффита монтаж пускается в дело там, где «Рождение нации» информирует нас о насилии.

10 PRINCE S. *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 2003. P. 67 ff.

киноповествования Майлза Арчера, партнера частного сыщика Сэма Спейда (Хамфри Богарт), главного героя фильма, влюбляющегося в преступницу. Аналогично в «Бешеных псах» («Reservoir Dogs», 1991) Квентина Тарантино гангстеров, чей план выдает замешавшийся в их ряды тайный агент полиции, ждет во время ограбления ювелирного заведения засада – фильм сосредотачивается в основном на последствиях этой неудачи, подытоживаемой насильственной смертью большинства членов банды, в которой был посеян разлад. На свою вершину жестокость в фильме Тарантино поднимается в сценах пыток, которым подвергает взятого в плен полицейского гангстер по кличке Блондин (Майкл Мэдсен). Отрезание полицейскому уха совершается под музыку (Блондин включает запись зонга «Stuck in the Middle with You») и сопровождается танцем изверга. Перед нами не просто эстетизация насилия¹¹, но его превращение в *Gesamtkunstwerk*. Придав травмированию зрительской психики завершенный характер, кино закономерно постаралось центрировать на калечении тела синтез искусств, которому Рихард Вагнер предназначал увенчать их историческое бытование и который принял в приложении к насилию пародийно-ироническую окраску.

Инсценированный аудиовизуально тотальный разгул насилия может контрастировать в кино с отбрасывающим нас к его немому периоду гашением звука при показе кражи без пролития крови. В выдающемся фильме-нуаре «Стычка» («Rififi», 1955) Жюля Дассена ограбление ювелирной лавки, длающееся на экране ни много ни мало 26 минут, проходит в полной тишине. Этому эпизоду предшествует сцена, в которой грабители в мельчайших деталях опробуют свою будущую акцию, причем самой каверзной задачей, какую им надлежит решить, оказывается выведение из строя звукового сигнального механизма, защищающего лавку (трюковый выход из затруднительного положения находит глава группы Тони, предлагающий залить сирену пеной из огнетушителя). Прослеживая репетицию ограбления и погружая зрителей в его технологию, Дассен явно отождествляет его с постановкой фильма, отводя Тони роль режиссера, отыскивающего возможность реализовать сценарий, несмотря на как будто непреодолимое препятствие. Воровство, сделавшееся аналогом кинопроизводства, становится творческой работой, подобием, а не расточительным вырождением демиургического труда. Это креативное наименование обессмысливается у Дассена – после того, как экран снова делается звучащим, – в серии насильственных действий (включая киднеппинг), вызванных попыткой соперника Тони

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи

¹¹ KAUL S. Ästhetisierte und medienreflexive Gewaltdarstellung bei Kubrick, Tarantino und Haneke // PREUSSER H.-P. (Hrsg.). *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Marburg: Schüren Verlag, 2018. S. 298–299.

в любовных делах, хозяина кабаре «Золотой век», отнять добычу у похитителей драгоценностей. В результате кровавого конфликта гибнут все криминальные участники драмы. Раздвоение криминальной аферы на репетицию и, так сказать, премьеру будет стереотипным для воровских фильмов (так, к примеру, строит свой развлекательный боевик «Западня» («Entrapment», 1999) режиссер Джон Эмил).

{ Воровство, сделавшееся аналогом кинопроизводства, становится творческой работой, подобием, а не расточительным вырождением демиургического труда.

2

Возмущая систему бывших узаконенными искусствами, народившееся кино стало эстетическим образованием, спроецировавшим свою зависимость от аппаратуры на планы содержания и выражения фильмов и поставившим тем самым во главу угла *modus operandi*. Репрезентированные на экране тела – одновременно собственность и их владельцев, и кинокамеры, воспроизводящей то, что происходит на съемочной площадке. Переход собственности из рук в руки, в том числе, если не в первую очередь, воровство, был изоморфен такому предзданному фильму двойному правообладанию. В сопротивопоставленности с этой техноэкзистенциальной ситуацией насилие над телами, угрожающее их существованию либо прекращающее его, подрывает, с одной стороны, конститтивный для киноискусства принцип двойного правообладания, а с другой – соответствует диктату видеомашины, отчуждающей плоть от самости. Снисходительное отношение фильма к воровству оборачивается применительно к физическому насилию обличительным упоминанием таковым. Господствующий в фильме *modus operandi* не подавляет здесь *modus vivendi* – тот и другой формируют внутренне противоречивое единство: бытующий может потерять свои субSTITУты, но желательно, чтобы он не был вышиблен из бытия, пусть даже камера и стремится распоряжаться сущим. Деидентификация обладателя вещей контрапна в кино телесной деидентификации (если последняя не знаменует собой возмездие за злодеяние, что оценивается положительно).

Как бы ни хотелось фильму заставить зрителей содрогнуться, в кино формируется даже особый жанр (я имею в виду вестерн), специфика которого состоит в том, чтобы засвидетельствовать, что насилие, пусть хотя бы и локально, может быть безвозвратно искоренено, претерпевая «конец в самом себе», как выра-

зился Ли Кларк Митчелл¹². В отдельных случаях кино подразумевает, что оно вовсе отрекается от насилия. Во французском фильме с английским названием «Pickpocket» («Карманник», 1959) режиссер и сценарист Робер Бressон, отдаленно следуя сюжету романа Федора Достоевского «Преступление и наказание», переиницил убийцу двух женщин Раскольникова в вора, действующего по нужде, дабы помочь больной матери¹³. В своей подоплеке этот фильм отвергает жестокость как предмет художественного исследования. Заботясь о чужом ребенке, втянувшийся было в кражи, Мишель готов начать честную жизнь (девиантность вора, согласно Бressону, обратима, может быть искуплена его самоотдачей), и только рецидивное нарушение закона становится для героя фильма роковым – его хватает полиция. Бressон не преминул раскрыть приемы карманных краж в кадрах, в которых опытный вор обучает Мишеля своему мастерству. Покоящийся на различении видимого и невидимого и стремящийся сообщить динамической визуализации действительности максимальный охват киномедиум еще и потому прельщается воровскими историями, что они предоставляют ему возможность сделать незаметную для жертв кражи пропажу вещей наглядной для зрительного зала.

Прибавление звука к зримому образу выявило самоотчуждаемость экранного тела, удаляющегося от себя в голосе. Это обстоятельство побудило Рене Клэра установить в своем первом звуковом фильме «Под крышами Парижа» (1930) эквивалентность между вором и исполнителем песен (олицетворяющим собой и вообще авторство¹⁴): во время выступлений уличного певца Альбера перед толпой карманник обчищает его слушателей. Клэр не просто регистрирует, но и подчеркивает равносильность отторжения собственности у ее хозяев и артистического владения голосом (который – значимым образом – подхватывается в хоровом пении, покидает индивида и передается от него коллективу): по ходу сюжета полиция ошибочно принимает Альбера за его приятеля-вора и заключает певца в штрафной изолятор. Опасность быть безвинно наказанным подается в фильме как незначительная; подлинно рискованна для Альбера поножовщина, затянутая на все готовым главарем воровской шайки Фредом, но насилие предотвращается другом певца Леоном. Найденный в «Под крышами Парижа» смыслово-

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи

12 MITCHELL L.C. *Violence in the Film Western* // SLOCUM D.J. (Ed.). *Violence and American Cinema*. New York; London: Routledge, 2001. P. 181.

13 О соотношении романа и его экранной адаптации см. подробно: Лысаков П. Достоевский, деньги и кино в «Карманнике» Робера Бressона // Кино и капитал. Альманах Центра исследований экономической культуры / Под ред. А.А. Погребняка, Н.М. Савченковой. М.; СПб.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 155–168.

14 Как обработку мифа об Орфее я анализировал фильм Клэра в другом месте: Смирнов И. *Архетипы и история*. Бостон; СПб.: Academic Studies Press, 2024. С. 406–408.



вой ход Клэр с некоторыми изменениями повторит в следующем своем фильме «Миллион» (1931). Вор-патриарх по кличке Тюльпан крадет у художника Мишеля пиджак, не ведая, что в пиджачном кармане лежит выигрышный лотерейный билет. Потрепанный пиджак покупает в комиссионном магазине, торгующем крашеным, тенор Амброзио Сопранелли, который ищет подобающий наряд, чтобы выйти на сцену в опере «Богема». Как и в «Под крышами Парижа», певец в «Миллионе» параллелен вору, надевая на себя украденную одежду (вместе с лотерейным билетом она возвращается Тюльпаном на исходе фильма Мишелью).

В той степени, в какой фильм, отходя от ранних фантических экспериментов (от искусства в-себе), старался доказать свою верность социальной действительности, он выставлял вора в парадоксальном освещении, так что тот оказывался сходным со своим антиподом. Опрокидывание киномедиума, претендующего на совластие над экранным телом, в действительность, в принципе противоположную манипулятивному видению мира съемочной камерой, влекло за собой сопоставление воровства с тем, что было полярно ему, озеркаливало его. Такое совмещение несовместимого стало устойчивой чертой в изображении мелкой преступности итальянским неореализмом. В «Полицейских и ворах» (1951) режиссеров Стено (Стефано Ванцини) и Марио Моничелли мошенник Тото (одурачивающий интересующихся нумизматикой американцев, возможно, взяв себе в пример «Фальшивую монету» Шарля Бодлера) и преследующий обманщика сержант Боттони сходятся друг с другом, поощряемые ко взаимной симpatии их семьями. Тото объясняет, в конце концов, что готов сесть на три–четыре месяца в тюрьму, чтобы спасти полицейского от дисциплинарного взыскания за упущенное им во время погони вора. Фильм Роберто Росселини «Генерал Делла Ровере» (1959) рассказывает о вымогателе и самозванце Эмануэле Бардоне, выдающим себя за полковника Гримальди (роль авантюриста исполняет Витторио Де Сика – кому как не известнейшему кинорежиссеру и следовало перевоплощаться в вора!?), чтобы обирать родственников тех, кто попал в гестапо по подозрению в участии в сопротивлении немецкой оккупации. В свой черед очутившись в тюрьме, Бардоне героически гибнет, войдя в навязанный ему оберштурмбанфюрером Мюллером образ одного из руководителей сопротивления – Делла Ровере. В фильме самого Де Сика «Похитители велосипедов» (1948) зеркальная симметрия, соотносящая вора и его некриминального двойника, принимает такой вид, что преступником оказывается жертва ограбления. Но в изображенном Де Сика мире невозмездной убыли и нехватки попытка расклейщика афиш Антонио Риччи

вернуть себе украденный велосипед с помощью того же воровства заканчивается ничем.

Погружение киномедиума в политico-социальную реальность могло реверсироваться, забираться фильмом назад. Комедия Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966) воссоздает близость правонарушителя и стража закона, известную по «Полицейским и ворам». Однако в фильме Рязанова благонравный угонщик автомобилей Юрий Деточкин (Иннокентий Смоктуновский), карающий неправедно обогатившихся и жертвующий выручку от преступлений детским домам, и ведущий его дело следователь Максим Подберезовиков (Олег Ефремов) добавляют к своим главным занятиям одинаковое увлечение искусством – оба участвуют как актеры в постановках народного театра. Вплетая в сюжет мотив артистической натуры вора и подавая театр как аналог состязания сыщика с преступником, Рязанов оборачивает фильм лицом к пойезису, к художественной условности демонстрируемого на экране. В сходной манере превращен в авторефлексию искусства и воровской сюжет в комедии Уильяма Уайлера «Как украсть миллион» (1966). За воровской промысел принимается здесь тот, кому надлежит с ним бороться, – частный детектив Саймон Дермот (Питер О'Тул), специалист по поиску украденных произведений живописи. Увлекшись Николь (Одри Хепбёрн), дочерью изготавителя художественных подделок, Саймон решается выкрасть с выставки одну из этих фальшивок – «Венеру», изваянную якобы Бенвенуто Челлини. Представленный на всеобщее обозрение фальсификат должен быть застрахован и, соответственно, подвергнут экспертизе на аутентичность, что неизбежно повлекло бы за собой разоблачение отца Николь. Совершая кражу, детектив выказывает чрезвычайную изобретательность: он использует детский бумеранг, чтобы заставить охранников отключить сигнализацию, вводит с помощью магнита извне ключ в замочную скважину запертой снаружи двери, за которой сидит в ловушке, и так далее. Особенно успешен и умел в воровстве, по Уайлеру, знаток, способный отличить художественный подлинник от подделки, ценитель изобразительного искусства. Кража выступает в «Как украсть миллион» подобием магии, преобразовавшейся в техническое умение (Николь видит в Саймоне волшебника). Так же, как воровство в мифе было вторично касательно миротворения, архаические общества постольку верили во «всесилие мысли» (Зигмунд Фрейд), поскольку оно наследовало демиургическому чуду. Между магией и кражей была проложена связь, которую принято называть (по Людвигу Витгенштейну) «фамильным сходством», что фильм интуитивно уловил и реконструировал уже на раннем этапе своей истории. Возможно, с оглядкой на пересечение ролей факира и

ИГОРЬ СМИРНОВ
КИНОИСКУССТВО
И ИСКУССТВО КРАЖИ

жулика в «Багдадском воре» в «Чертовом колесе» (1926) Георгия Козинцева и Леонида Трауберга демонический фокусник (Сергей Герасимов) из Народного дома оказывается по совместительству предводителем налетчиков.

Киноэстетика – внутренне подвижная система, семантические узлы которой наделены, с одной стороны, постоянным ценностным содержанием, но, с другой – поддаются ревалоризации, зависящей от того, в какую комбинацию с другими смысловыми комплексами они втягиваются. В оппозиции к физическому насилию кражи для кино – более или менее безобидный проступок. Но, если она обусловливается в кинопроизведении кризисом общества, дюркгеймовской аномией, болезненным расстройством социального порядка, ее квалификация делается отрицательной (хотя и сохраняет в себе некий след той завороженности, с какой фильм обычно взглядывается в воровство). В «Воре» (1997) Павла Чухрая захват чужого достояния вписан в исторический контекст, который складывается из послевоенных бедствий в советской стране и финального регресса сталинского режима (основное действие фильма приурочено к 1952 году). Вор-домашний Толян умело маскируется под боевого офицера (фильм не порывает с традицией, обязывавшей кино ассоциировать воровство с артистизмом) и становится для главного персонажа картины, шестилетнего Саня, «заместителем» отца, погибшего на фронте. Толян – воплощение подмены, неauténtичности, потери ролевой определенности, характерной для общества в момент слома его устойчивого состояния. Чем далее заходило развитие киномедиальности, тем более она, бывшая когда-то революционным обновлением искусства, направляла внимание на периоды истощения исторической энергии, испытывая опасение и самой стать исчерпанной. Порыв ребенка возместить безотцовщину рушится, когда он узнает, чем на самом деле промышляет мнимый офицер, и когда тот заставляет его самого принять в качестве фортовича участие в квартирной краже. В отместку повзрослевший Саня убивает случайно встреченного им Толяна. В фильме об украденном детстве – даре жизни – Павел Чухрай трактует воровство как противодействие (каково оно и есть в своей сущности): чтобы обчистить коммунальную квартиру, Толян дарит населяющим ее жильцам билеты в цирк и, пока их нет дома, умыкает их немудреный скарб. Непростой по семантическому строю фильм Чухрая прототипически соотносит лжедарителя с зиждителем и вождем тоталитарного государства: «Отец он мне», – говорит о Сталине Толян¹⁵. В связи с кризисно-пере-

15 В контексте, в котором уголовщина скрепляется с мотивами дарения и его отрицания, фильм и в прочих случаях отказывается снимать вину со своих криминальных protagonистов. В «Мошенниках» (*The Grifters*, 1990) Стивена Фрирза (и продюсера Мартина Скорсезе) зарабатывая аферами на скачках мать уби-

ходными этапами в историческом движении общества остается заметить, что они на деле попустительствуют росту противоправного поведения, запечатлевая в себе примат индивидуальной воли над поколебавшимися социальными установлениями. Когда фильм преследует цель прежде всего объективно отразить эти обстоятельства с некоей внешней по отношению к ним позиции (а не с внутренней, занятой Чухраем), он избегает порицания в адрес похитителя чужого добра, подхватывая регулярную для кино пощаду воровства. В «Москве» (2000) Александра Зельдовича (сценарий этой кинокартины написал Владимир Сорокин) герой, присвоивший себе часть противозаконно переправляемых за границу денег, одерживает победу над их собственником Майком, свежеиспеченным предпринимателем-утопистом, надеющимся, что Россия войдет в полосу процветания.

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи

Чем далее заходило развитие киномедиальности, тем более она, бывшая когда-то революционным обновлением искусства, направляла внимание на периоды истощения исторической энергии, испытывая опасение и самой стать исчерпанной.

Неизменную (а не историко-ситуативно мотивированную, как в «Воре» Чухрая) отрицательную оценку отторжение собственности получает там, где оно неотличимо от физического насилия, не просто сопровождается им, а с ним совпадает, – в тех случаях, когда фильм обращается к теме заложничества. Взятие в заложники отнимает у жертв последнее имущество – владение телами по собственному желанию и разумению. В одной из первых лент такого плана, «Часах отчаяния» (1955) Уайлера, трое сбежавших из тюрьмы заключенных заневоливают в доме на окраине Индианаполиса семейство Дэниэла Хилларда (Фредрик Марч) в ожидании денег, которые должна привезти им невеста их заводилы Глен Гриффина (Хамфри Богарт). Фильм Уайлера зиждется на идее обмена ролями: неизменно освободившиеся узники лишают свободы тех, кому она дана по праву; в свою очередь ставший невольником, Дэн берет, благодаря смекалке, верх над своими поработителями. Негативный обмен, вершившийся преступниками, сталкивается с позитивным – с самозащитой заложника, которая делает Глена беззащитным (его пистолет разряжен) перед полицией, окружившей дом.

вает сына, унаследовавшего ее криминальные способности; перед этим она навязчиво повторяет, что его жизнь – это ее подарок, и пытается оплатить его счета.



Узурпирование тел дает фильму повод заняться самокритикой. Лента Дона Сигела «Вторжение похитителей тел» (1956) рассказывает, как инопланетяне завладевают плотью землян, чтобы превратить людей в послушные орудия злой космической воли. Теряя жизнь (в мертвых подобиях) и вновь обретая ее в виде механических исполнителей заданий, навязанных извне (проходя через своего рода обряд инициации), жертвы эксперимента сходятся с актерами в кино, чья сценическая игра на съемочной площадке попадает в подчинение камере и обрабатывающему отснятый материал режиссеру. «Вторжение похитителей тел» допустимо толковать и социально-политически (как предупреждение об опасности, которую влечет за собой тоталитарная нивелировка индивидуальностей), и эстетически (как обвинение в киднеппинге, брошенное искусству фильма в фильме же). Второе прочтение предпочтительней, ибо спасение от космического зла если и возможно, то только за рамками киноповествования: в его открытой концовке зрителям лишь обещают, что повальному распространению мутации из маленького калифорнийского городка (эта холмистая местность – аналог Голливуда) должна будет помешать федеральная полиция. Перед тем, как прийти к завершению, «Вторжение похитителей тел» показывает развозку по всей Калифорнии гигантских бобовых стручков, из которых вываливаются трупы (вероятно, Сигел напоминал зрителям об описании царства мертвых в «Бобке» Достоевского). В самом фильме, творящем суд над кинотехнологией, та сила, какая прекратила бы переделку человеческих тел, отсутствует.

Раз киномедиум может понимать себя как подобие киднеппинга, не удивительно, что фильм в процессе эволюции движется к тому, чтобы вложить двойную оценку в тему заложничества, поначалу бывшего для него чистым беззаконием. Где самокритика, там и самооправдание – ее диалектико-исторический переворот. В кинокартине Ридли Скотта «Все деньги мира» (2017) тройка калабрийских бандитов, похитивших внука нефтяного короля Пола Гетти, тоже Пола, отнюдь не сплошь отталкивающе неприемлема в своем поведении, как те же по числу преступники в «Часах отчаяния». Один из злоумышленников по кличке Чинкванта (Полтинник), испытывая симпатию к юному заложнику, однажды дает ему возможность бежать из-под стражи (попытка вырваться на свободу заканчивается неудачей) и затем спасает его от верной смерти. Вину за невзгоды, которые приходится терпеть Полу-младшему, разделяет с его притеснителями Пол-старший, расчетливый скупец, дорожащий своей коллекцией изобразительного искусства более, чем жизнью любимого внука. Полемика Скотта с обычным в кино подходом к киднеппингу проводится на фоне многочисленных

отсылок к фильмам, посвященным взятию заложников и воровству. Гейл Харрис, мать подростка, попавшего в беду, вызывается в полицию, чтобы опознать его труп, – на самом деле под приподнятым покровом покоятся останки одного из бандитов, угрожавшего Полу-младшему и застреленного подельником. Этот эпизод перекликается с одной из сцен во «Вторжении похитителей тел», в которой доктор Майлс Беннелл осматривает неизвестное тело, неведомо как очутившееся в доме его друга Джека Белисека (илл. 3, 4). Оно, копия Джека (в обоих фильмах мертвое находится в ложном двойничестве с живым), доставлено на Землю инопланетянами – Пол-младший хвастливо сравнивает себя с внеземным существом. Отрезание уха Полу по приказу босса ндрангеты (во власть этой криминальной организации юный заложник попал после того, как полиция разыскала первоначальное укрытие, где он был заточен) повторяет истязания полицейского, захваченного в «Бешеных псах» гангстерами. К сюжету фильма «Как украсть миллион», а заодно и к «Мальтийскому соколу» Скотт отправляет нас, включая в передаваемую им на экране историю мотив подложной художественной ценности: Пол-старший дарит своему внуку фигурку Минотавра (она темного цвета, как и драгоценный

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи



Илл. 3, 4. Обманчивое сходство мертвого с живым: опознание трупа во «Вторжении похитителей тел» и во «Всех деньгах мира».

ИГОРЬ СМИРНОВ

КИНОИСКУССТВО
И ИСКУССТВО КРАЖИ

Илл. 5, б. Две подделки
черного цвета: сокол
Джона Хьюстона и Мини-
тавр Ридли Скотта.



фетиш в криминальном кинорассказе Хьюстона), выдавая ее за античный раритет; в поисках денег для выкупа Гейл пробует продать в Риме (там же, где разыгрывается действие в картине Уайлера) статуэтку, которая оказывается дешевым сувениром (илл. 5, б).

Чрезвычайная отзывчивость позднего фильма с воровской тематикой на предшествовавшие ему ленты сходного плана является собой сразу и апологию киномедиума, и сигнал, предупреждающий о его возможном истощении в повторах. Набор комбинаций, в которых воровство сочетается с соприродными ему действиями, вообще говоря, ограничен, и, стало быть, лимитированы также сознания, модифицирующие его. Феноменально оно не может оскудеть в фильме, но в своей ноумеральности не позволяет трактовать себя в бесконечном числе версий.

Вышедший на экраны накануне событий 1968 года фильм «Вор» (1967) Луи Малая glorифицировал происходящего из за житочной семьи грабителя Жоржа Рандаля (Жан-Поль Бельмондо), который выравнивает постигшую его несправедли-

вость, изымая богатства у буржуазного общества так же, как сам был лишен капитала из-за плутовства своего дяди Урбана. Жорж устраивает свои воровские проделки одно время в паре с аббатом Феликсом ла Маржелем. Смена статусного (по рождению ли, по принадлежности ли к церковной иерархии) положения в обществе на полное выпадение из нормы рисуется Малем как рискованный, но все же более органичный и более допустимый вид поведения, нежели попытка насильтственного анархо-террористического подрыва застылого социального строя в конце XIX столетия, когда происходит действие фильма (который, стоит заметить, переворачивает формулу Прудона, отождествлявшего собственность с кражей, так, что кража становится собственностью кино). В преддверии молодежной революции, давшей старт постмодернистской эпохе, Маль перспективировал воровство, концептуализировал его на фоне борьбы (индивидуалистической из организованной и идеологической) за будущее. В сравнительно недавнем фильме «Король воров» (2018) Джеймса Марша ограбление хранилища драгоценностей и денег в Хаттон-Гардене, напротив того, отбрасывает нас в прошлое, будучи осуществленным отошедшими от дел, состарившимися преступниками. Дележ добычи ведет к раздору в группе взломщиков, кража века завершается их арестом. От него спасается только молодой специалист по электронной сигнализации Бэзил, соблазнивший своих пожилых коллег на вторжение в надежно защищенное депо в Хаттон-Гардене. Киномедиум в «Короле воров» осознает исчерпанность ресурсов всегда занимавшего его воровского сюжета, ввергая своих protagonists в обветшалость, упирая на неуспех их предприятия и откликаясь на появление многочисленных соперников кинематографии (телесериалов, стриминга, компьютерных игр, программ по обработке медиафайлов и тому подобное) в фигуре знатока новейших технологий, которому даруются свобода и будущность. Так же, как на заре своего существования кино старалось восторжествовать над традиционными искусствами, производя их «кинофикацию»¹⁶ (по терминологии Адриана Пиотровского), оно само теперь устаревает под натиском изобретений в области визуальности, переставая быть социально значимым событием и теряя семантическую вариативность. Переменчивость ушла с содержательного уровня кино, став разнообразием соревнующихся с фильмом видеомедиальных инструментов.

ИГОРЬ СМИРНОВ
киноискусство
и искусство кражи

16 Надо думать, что эстетизация воровства в русской литературе 1920-х неспроста становится актуальной в ту же самую пору, когда в моду входит жанр кинороманов. В «Воре» (1926) Леонида Леонова герой гражданской войны, перевоплотившийся в легендарного грабителя, Дмитрий Векшин, сведен в пару с сочиняющим о нем роман писателем Федором Фирсовым. В стихотворении Ильи Сельвинского «Вор» (1922) лирическое «я» поэта отдано громиле, грабящему «буржуя».

