

## Экранизации повести Дж. Конрада «сердце тьмы» в контексте кризиса идентичности в западной культуре последней трети XX века. К вопросу о визуальных источниках в гуманитарных науках

О. В. Конфедерат<sup>1</sup>, Д. Б. Дядык<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия

<sup>2</sup> Независимый исследователь, г. Челябинск, Россия.

Цель статьи — предложить возможный порядок анализа визуального источника, конкретно — игрового фильма, в ходе историко-культурологического исследования. Используется понятие фильма как многоуровневой информационной системы, размеченной группами историко-культурных маркеров, отсылающих к различным культурным, социальным, идеологическим, рыночным, бытовым и т. д. аспектам современной реальности. Предполагается, что игровой фильм является универсальным визуальным источником, поскольку, во-первых, охватывает максимальное количество аспектов социокультурной реальности и, следовательно, наиболее насыщен историко-культурными маркерами. Во-вторых, фильм моделирует эту реальность в художественном образе, оптимально приближенном к модели реальности, существующей в коллективном сознании современников на уровне интуиции или рефлексии. Такой приближенности требует сама специфика фильма как медийного продукта.

В качестве предмета исследования взят один из уровней информационной системы, а именно: уровень «привилегированной позы», то есть социально-психологической «осанки» эпохи, пластически демонстрирующий самочувствие, настроение, психологическое состояние, общества в целом, его способ восприятия и репрезентации реальности. Этот комплекс данных мы определяем понятием метапрограммы, то есть системы паттернов нерелексивного мышления человека, воспроизведенной в фильме в качестве порождающей содержательно-пластической модели. В нашем случае она реализована как комплекс маркеров, размечающий актерско-исполнительскую часть. Две экранизации повести Дж. Конрада: «Апокалипсис сейчас» Ф. Ф. Коппола (1979) и «Сердце тьмы» Н. Роуга (1993) выбраны для такого анализа в силу того, что оба фильма обращены к наиболее важной для 1970—1990-х годов проблеме кризиса идентичности в западной культуре и в этом отношении являются программными для своего времени.

**Ключевые слова:** *игровой фильм, структура визуального образа, историко-культурные маркеры визуального образа, «привилегированная поза» эпохи, порождающая метапрограмма фильма, кризис идентичности 1970-90-х, «Сердце тьмы» Дж. Конрада.*

Цель этой статьи методическая. Нас занимает не столько определенный аспект системного кризиса западной цивилизации в 1970—1990-е годы, сколько порядок аналитической работы с визуальным источником как комплексом информации о некотором историческом периоде, событии, положении.

Рабочим понятием для нашего исследования будет «поведенческая метапрограмма». Понятие это применяется чаще всего в психологии и нейролингвистике, обозначая систему паттернов автоматического мышления человека. Но для нас оно приемлемо как термин функционально-прагматического литературоведения, понимающего поведенческую метапрограмму как «порождающую содержательно-пластическую модель, заложенную в коммуникативной единице текста, действующую на читателя/зрителя в обход его сознательного контроля, суггестивно побуждающую к переживанию, которое, в свою очередь, создает

условия для выполнения действия, изменяющего действительность» [Дядык, с. 99].

Когда речь идет о фильме, значение «поведенческой метапрограммы» превосходит границы литературоведческой или киноведческой текстологии и касается областей истории, культурологии, социологии самым прямым образом. С одной стороны, фильм представляет собой социальную рефлексию реальности, поскольку является результатом действия нескольких творческих «метапрограмм», среди которых наиболее значимы студийная (продюсерская), режиссерская, актерская и операторская. С другой стороны, технические аспекты актуализации фильма таковы, что его адресат — это социум, начиная с группы людей в конкретном кинозале и заканчивая статистическими миллионами зрителей по всему миру в ходе премьерных показов и повторной реактуализации фильма в разные десятилетия. Следовательно, когда мы говорим о «поведенческой

метапрограмме» фильма, мы имеем дело с более или менее масштабной моделью социального мышления, с «поведенческой метапрограммой» поколения, эпохи, культуры, исторического периода. Масштаб в данном случае определяется не столько значением режиссера-художника в истории искусства, сколько уровнем влияния фильма на социальную реальность в силу большего или меньшего совпадения его метапрограммных установок с установками самой этой реальности. Такой подход к фильму делает его исключительно богатым источником историко-культурного и социологического знания.

Следующий вопрос: область применения выбранного инструментального понятия. Фильм — сложная система не только взаимных отношений и переплетений индивидуальных метапрограмм (продюсерских, режиссерских, актерских, операторских и т. д.), но и структурно сложный предмет, включающий, по крайней мере, шесть уровней: предметно-сюжетный, пластически-риторический, оптико-технический, производственный, уровень микроструктур и элементов, обеспечивающих социальную актуализацию и ре-актуализацию фильма, и, наконец, специфический пластический уровень «привилегированной позы», то есть социально-психологической «осанки» фильма [Конфедерат, с. 111].

Каждый из этих уровней для исследователя размечен группами маркеров, т. е. пластических элементов фильма, кодирующих историко-культурную информацию. В рамках данной статьи мы ограничиваемся только одним маркером только одного уровня: кастинговым решением, то есть, выбором актера на главную роль. Однако принятый нами концепт «метапрограммы» фильма предполагает, что программа эта так или иначе реализуется на всех уровнях структуры. Поэтому выбирая один маркер, а именно — кастинг фильма, мы берем как бы пробу генетического материала.

Предмет нашего исследования — экранизации романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы»: «Апокалипсис сейчас» Ф. Ф. Копполы (1978) и «Сердце тьмы» Н. Роуга (1993). Мы придерживаемся сейчас буквальных переводов названий фильмов «Apocalypse Now» и «Heart of Darkness».

Мы рассматриваем эти фильмы в контексте особенного внимания западной культуры конца XX — начала XXI века к творчеству Дж. Конрада. «Круглый стол» российских и польских литературоведов и деятелей культуры, приуроченный к 160-летию со дня рождения писателя, выразил эту актуальность в формуле «Джозеф Конрад как барометр исторических катастроф» [Апокалип-

сис сегодня. О Джозефе Конраде как барометре исторических катастроф — с исследователями литературы]. Сегодняшний интерес к Конраду принимает форму гуманитарных исследований в широком диапазоне проблем: историко-политических, расовых, гендерных, социально-филологических, национально-политических, историко-литературных, филологических и даже проблем оптической философии<sup>1</sup>.

Мы придерживаемся наиболее общих философско-филологических интерпретаций конрадовского романа как романтического и экзистенциального, т. е. моделирующего позицию индивидуума в «теневых полосах» и «пограничных состояниях» мира. Как художественная модель фильм может свидетельствовать о наиболее глубоких уровнях социального сознания, в том числе, о качестве и типе социокультурной идентификации, преимущественной для той или иной эпохи. 1970—1990-е годы в западной культуре отмечены феноменом «размытой социальной идентичности» [Хабермас, с. 67], появление которого Ю. Хабермас относит к концу 1960-х годов, а пик нарастания — к 1980-м. Решающими формами идентификации в этот период оказываются групповые, опирающиеся

<sup>1</sup> См. Максимова Л. Н. Колониальная политика Великобритании и английская художественная литература в последней трети XIX — начале XX вв. : автореф. ... дис. канд. истор. наук. Москва, 1997; Богомолов С. А. Художественное пространство британской империи в творчестве Дж. Конрада // Вестник Орловского государственного университета. 2004. № 6. С. 21—27; Авраменко Е. И. «Сердце тьмы» та «Лорд Джим» Дж. Конрада: авторская концепция женственности в контексте расовых и гендерных взаимодействий // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер.: Філологія. Літературознавство. 2014. Т. 231, Вип. 219. С. 6—11. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl\\_2014\\_231\\_219\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2014_231_219_3); Королева С. Россия и русские в художественном мире Джозефа Конрада // Quaestio Rossica. 2017. Vol. 5, № 4. P. 958—973; Хьюитт К. Джозеф Конрад: проблема двойственности / пер. с англ. Д. Иванова // Иностранная литература. 2000. № 7.; Гэрко Л. Один из нас / пер. с англ. Д. Иванова // Иностранная литература. 2000. № 7; Толмачёв В. М. Энергия «темного сердца»: повести Дж. Конрада // Литературное обозрение. 1988. № 9. С. 67—69; Проксурнин Б. М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып 2 (8). С. 119—125.; Куянджич Д. «Сердце тьмы» как Camera Obscura / пер. с англ. А. Скидана // «Новое литературное обозрение. 2018. № 1(149), URL [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/149\\_nlo\\_1\\_2018/article/19435](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19435).

на аскриптивный статус субъекта: гендерный, расовый, этнический, профессиональный [Паин]. Рост влияния групповых форм идентичности, с одной стороны, свидетельствует о кризисной ситуации, об отсутствии социально-интегративной, стабилизирующей мир системы интерпретаций, с другой стороны, усиливает эту дезинтеграцию. «Рост групповых форм идентичности проявился с конца 1960-х годов и резко усилился в 1980—1990-х годах в большинстве стран мира. Эти процессы сопровождались усилением конфликтов между группами» [Паин].

В свете этих нарастающих кризисных процессов мы и рассматриваем выбранные экранизации повестей Дж. Конрада, созданные в 1976—1978 и 1993 годах. Они актуализируют важную для Дж. Конрада тему сосредоточенности человеческого бытия, поисков духовной опоры перед лицом приближающейся культурной катастрофы. Природа монолитного, целостного и потому устойчивого существования в горниле испытаний варьируется в повестях Конрада от экстатических состояний (ярость, ревность), от карьерной страсти, маниакальной идеи всемирного господства, сосредоточенности на своем «внутреннем враге», более опасном, чем внешние испытания, и до профессии как призвания, до простой цельности ремесленника, делающего свое дело, какие бы бури ни гремели вокруг («Бывали мгновения, когда я чувствовал не только, что схожу с ума, но что я уже сошел с ума; и я не смел раскрыть рта из боязни выдать себя каким-нибудь безумным визгом. К счастью, <...> моряк, вахтенный офицер, был во мне достаточно здоров. Я походил на сумасшедшего столяра, делающего ящик. Как бы он ни был убежден, что он царь иерусалимский, ящик, который он делает, будет нормальным ящиком» [Конрад, с. 85]).

В этом отношении Дж. Конрад, заставший начало «заката Европы» в 1900-х, может сообщить нечто позитивно-важное тем, кто переживает очередной приступ кризиса культурной идентификации в конце 1970-х и в 1980-90-е годы. Одиссеи конрадовского героя капитана Марлоу в «теневой полосе» посреди Южно-Китайского моря и в сердце Бельгийского Конго подходят для этой цели не только как сюжетные модели, но и как варианты социокультурного ответа. Нам важно увидеть, как кинематографический текст формулирует эти ответы, актуальные для своей современности, адресованные широкому кругу людей, так или иначе вовлеченных в мировые кризисные процессы.

Посмотрим, насколько значимы тексты Дж. Конрада для западной кинематографической культуры конца 1970-х — начала 1990-х.

В 1976 году в США режиссер Ф. Ф. Коппола начинает съемки «Апокалипсиса сейчас». В том же году в Англии режиссер Ридли Скотт приступает к фильму по мотивам конрадовской «Дуэли». Между двумя проектами существует определенная связь: роль протагониста в первом и антагониста во втором планируется для одного и того же актера — Харви Кейтеля, что, как увидим, демонстрирует определенную пластически-стилевую близость концепций. Контекстом к проектам Копполы и Скотта в 1976-м становится мировая премьера польско-британского фильма «Теневая черта» по одноименному роману Конрада (режиссер А. Вайда для Thames Television). «Дуэлянты» Р. Скотта вышли в мировой прокат в 1977 году. «Апокалипсис сейчас» — в 1978. В 1978 Скотт начинает работу над своим вторым фильмом, включающим мотивы романа Конрада «Носторомо». Нам представляется крайне важным, что в конечном счете режиссер использовал в названии фильма антоним к «*nostramo*» (итал. букв. наш человек) — «*alien*» (англ. чужой) и придал фильму форму межгалактического хоррора. В 1979 году фильм «Чужой» вышел на экраны и, вслед за «Апокалипсисом» Копполы, ознаменовал поворот в сознании западного человека от интеллектуальной рефлексии 1960—1970-х к экстатически-апокалиптическому состоянию 1980—1990-х.

Спустя пятнадцать лет, в 1993 году английский режиссер Н. Роуг делает телевизионную версию «Сердца тьмы», более близкую к роману Дж. Конрада и по сюжету, и по характеру авторского послания. Она не имела того мирового резонанса, что фильмы Копполы и Скотта, но, на наш сегодняшний взгляд, связана с началом перемен в умонастроении и духовном состоянии западной культуры, знаменуя одновременно и пик духовного кризиса эпохи, и перспективу выхода.

Ради полноты информации мы должны упомянуть и другие обращения к текстам Конрада в 1980-90е годы: «Секретный агент» (1992, р. Д. Друри; 1996, р. К. Хэмптон), «Победа» (1996, р. М. Пиплоу), «Унесенные морем» (1997, р. Б. Кидрон), «Дьявольский рай» (1987, р. В. Гловна). Все это репертуарные фильмы с невысоким рейтингом, использующие детективные, мелодраматические и приключенческие механизмы сюжетов Конрада, но не их «философию апокалипсиса».

Обращение трех режиссеров — польского, британского и американского — к текстам Дж. Конрада представляется неслучайными в контексте их персональных творческих метапрограмм.

Анджей Вайда — один из наиболее ярких представителей Польской школы (1950—1960), раз-

вивающей национальную романтическую традицию. Стоический героизм одиночки — тема его «военной трилогии» 1954—1958 годов («Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз»). В 1970-е Вайда обращается к текстам польского драматурга-символиста С. Выспяньского («Свадьба» 1972, «Ноябрьская ночь», 1978) и прозе Я. Ивашкевича («Березняк», 1970), «Барышни из Вилько» (1979), чье творчество отмечено не только лирическим психологизмом, но и экзистенциальной проблематикой предельного выбора. Экранизация «Сердца тьмы» Дж. Конрада при таком расположении интересов режиссера кажется совершенно логичной. «Призвание, искупление, долг — эти категории романтического героя имеют для меня первостепенное значение, так как именно они часто больше определяют поступки человека, нежели что-то внешнее»<sup>1</sup>.

Френсис Ф. Коппола принадлежит к «новой голливудской волне» (М. Скорсезе, Д. Лукас, П. Богданович, Б. Рэфелсон, М. Хеллман, и до.), сложившейся как оппозиция студийному кино в период социальных и политических катаклизмов США во второй половине 1960 и в 1970-е годы. Как пишет А. Артюх, «Америка переживала период интенсивных поисков коллективной души, связанный с острым конфликтом поколений и борьбой вокруг понятий «раса» и «гендер»<sup>2</sup>. Важно при этом, что идея «коллективной души» поколения мыслилась в категориях романтической уникальности и вместе с тем фундировалась наиболее массовыми социальными мифологемами силы, власти, маскулинности и т. д. Обращение к «Сердцу тьмы» Дж. Конрада и в этом случае кажется обоснованным, но при этом, как мы увидим, происходит кардинальная переоценка идентификационных моделей, изначально принятых Конрадом. К тому же на выбор Ф. Ф. Копполы в значительной мере повлияли экстраординарность событий, пространств и персонажей романтической повести. Склонность Нового Голливуда к форсированной пластической экспрессии и остро-конфликтным ситуациям, включающим насилие и жестокость, сказывается в акцентах копполовской экранизации. Режиссер находит в повести Конрада сюжетно-фабульные поводы перенести действие во вьетнамские джунгли, охваченные пожаром недавней войны, и тем самым апеллировать к травмам нации, что делает режиссерскую модель

<sup>1</sup> Вайда А. Дневник режиссера // Искусство кино. 1989. № 1. С. 19.

<sup>2</sup> Артюх А. Голливуд: новое начало. Поколения, режиссеры, фильмы — смена ценностей и приоритетов // Искусство кино. 2009. № 8. URL <https://old.kinoart.ru/archive/2009/08/n8-article17>.

идентификации тем более впечатляющей, что действует она на чувственном и бессознательно-инстинктивном уровне зрительского восприятия. «Апокалипсису сейчас» предшествует «Крестный отец» (1972), где уже была представлена романтическая апология человеческого монолита, впечатляющего комплекса мифологизированных групповых идентификаций: семейно-клановых, гендерных, вассально-сеньориальных (Дон Корлеоне в исполнении М. Брандо), не подверженных критической рефлексии.

И, наконец, выбор Ридли Скотта, дебютанта в большом кинематографе и младшего из тройки режиссеров, определяется его складывающимся режиссерским стилем. С одной стороны, Скотт впечатлен экспрессивно-символическими фильмами И. Бергмана, особенно «Седьмой печатью» (1957), а с другой — принадлежит тем же кинообразовательным и кинопроизводственным институтам, что и его старшие коллеги Л. Андерсон, К. Рейш, Т. Ричардсон, Д. Шлезингер, создавшие в конце 1950-х группу «Свободное кино». Он вполне разделяет идейные и эстетические принципы группы, «яркую резонирующую динамику поколения молодых в поисках своего «я»<sup>3</sup>. Дипломный фильм Скотта «Мальчик и велосипед» имеет все признаки документально-лирического стиля «Свободного кино». Выбирая для кинодебюта сценарную основу, Скотт остановился на «Дуэли» Дж. Конрада по многим причинам: и в силу зрелищной привлекательности «костюмного» фильма, и в силу собственных читательских предпочтений, и в силу «малой» литературной формы, удобной для начинающего режиссера. Но важнейшую роль, на наш взгляд, сыграло созвучие романтических мотивов Конрада с настроением британского поколения 1960—1970-х годов.

Итак, во всех трех случаях выбор литературного первоисточника был обоснован персональной метапрограммой авторов. А зрительских успехов и влияния фильмов демонстрируют совпадение этих личных метапрограмм с умонастроениями и ценностными ориентирами эпохи, взятой в масштабах западной культуры и в хронологическом отрезке конца 1970- 1980-х годов.

Для работы с фильмом как источником мы взяли один его элемент: актера, выбранного на главную роль. Такой выбор — существенно важное решение. С актером режиссерское «послание» получает лицо, голос, осанку, экспрессию и значительную часть смысла.

В 1976 году, приступая к экранизации «Сердца тьмы», Ф. Ф. Коппола выбрал на роли протагонистов

<sup>3</sup> Morrison D. Free Cinema // Senses of Cinema. 2006. May.

Харви Кейтеля (Марлоу) и Марлона Брандо (Куртц). Увидев первые же отснятые эпизоды, он срочно заменил Кейтеля другим актером — Мартином Шином. Внезапность и драматизм этого решения хорошо передает Элинор Коппола в своем видео-дневнике, включенном в документальный фильм «Сердца тьмы: Апокалипсис кинематографиста» (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. 1991. США, режиссеры Ф. Бар, Дж. Хикенлупер, Э. Коппола). В том же году, приступая к экранизации «Дуэли» Дж. Конрада, дебютант Ридли Скотт имел следующие варианты кастинга: Оливер Рид и Харви Кейтель на роль Феро, Майкл Йорк и Кейт Каррадин — на роль Юбера. Его выбор пал на Кейтеля и Каррадина. Освобожденный от участия в фильме Коппола Кейтель принял эту роль.

Нам известна также публичная реакция на фильмы Коппола и Скотта. «Апокалипсис сейчас» имел высокую степень актуализации, показателем чего являются и отзывы критиков, и фестивальная судьба фильма, и зрительские сборы (около 100 млн долларов), и влияние фильма на кино-процесс конца 1970 — 1990-х. Однако спустя тридцать лет фильм приобретает специфический характер «культового», распадается на часто цитируемые остроты и становится предметом архаусной пародии («*Apocalypse Oz*» 2006. Режиссер Э. Телфорд). Фильм Скотта имел среднюю степень актуализации, показателем чего являются невысокие кассовые сборы при хвалебных критических отзывах и фестивальном успехе. Однако на протяжении 1980-90-х годов он постепенно приобрел значение интеллектуально-лирической альтернативы стереотипу, господствующему в массовом культурном сознании, а ре-актуализация в 2010-е годы утвердила фильм в числе самых значимых художественных текстов XX века [Sragow].

Следовательно, в случае обоих фильмов мы имеем дело с достаточно важным и достойным внимания высказыванием по коренной проблеме современности. Из элементов, составляющих фильм, мы можем вычитать это высказывание, имеющее теперь характер специфического историко-культурного документа.

Решение Коппола заменить исполнителя роли Марлоу нам кажется вполне понятным. Актерская «метапрограмма» Харви Кейтеля, моделированная на основе его психофизических особенностей (рост, комплекция, тембр голоса, резкие черты лица), отрефлексированная актером как свой опознавательный знак и рабочий инструмент, а зрителем воспринятая как «харизма», имеет характер духовной, интеллектуальной сосредоточенности и глубоко скрытого витального

импульса. В силу эмоциональной сдержанности актера этот импульс катарсически проявляется в кульминационные моменты роли. «Поведенческая метапрограмма» Кейтеля уже обозначилась в 1970-е в фильмах М. Скорсезе, особенно в «Таксисте», сделав его одним из самых заметных актеров своего поколения. В фильме, задуманном Копполой, как увидим далее, актер мог бы скорее занять место Куртца, чем Марлоу. Но место Куртца изначально было определено режиссером для Марлона Брандо.

«Метапрограмма» Брандо, сложившаяся в фильмах Элиа Казана («Трамвай «Желание», 1951; «В порту», 1954), использованная в позже в фильмах «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи и «Крестный отец» Коппола (оба 1972 года), включала инстинктивную телесную энергию, которая не делала его персонажей умными или решительными, но придавала им тяжелую, разлитую, как масло, проникающую во все поры персонажа витальность. Порой эта витальная энергия приобретала степень агрессивного или сексуального напряжения, грозящего взрывом, насилием и хаосом, но и в моменты затишья угроза катастрофы таилась в этом плотном теле и глубоко посаженных глазах, в брутальной лепке лица. Замечание киноведа А. Гусева о Брандо: «Развив в себе до предела звериные инстинкты как технический прием, он переступил ту грань, за которой знание о человеческой природе становится смертельно опасным и оборачивается инициацией в таинства Хаоса» [Гусев].

Метафора Конрада «сердце тьмы» к актеру подходила довольно точно, так что решение Коппола было очевидным. Неожиданностью для режиссера оказалось то, что к моменту начала съемок Брандо значительно прибавил в весе, а его интеллектуальная пассивность усугубилась. Он не смог выучить текст роли и с трудом поддерживал рабочий диалог с режиссером. Но слушая магнитофонные записи телефонных разговоров и монологов Коппола, приведенных в аудио-дневнике Э. Коппола, можно заметить, как внешнее выражение тревоги и даже отчаяния режиссера, получившего «не того» Куртца, все больше сквозит просветлением. Это оказался именно «тот» Куртц, о котором втайне мечтал режиссер: массивный человеческий монолит [*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1:17:03 — 1:19:14].

Харви Кейтеля, приглашенного поначалу на роль Марлоу, в проекте Коппола заменил Мартин Шин, актер телевидения, снявшийся к своим 35-ти годам в 47 телесериалах, по большей части проходных, и в 18 телевизионных фильмах, из которых только «Казнь рядового Словика» (1974)

получила некоторый резонанс в кинематографических кругах. Мы приводим эти цифры для характеристики чрезвычайно рассеянной и неопределенной «метапрограммы» Шина. Именно эта особенность актера была использована в его единственной значительной роли этого периода: роли Кита в «Пустошах» Т. Малика (1973), персонажа, которого сам режиссер назвал «innocent abroad» в том же смысле, в каком Марк Твен употребил это словосочетание для своего романа «Простак за границей»: человеком, не обладающим собственной сердцевиной и замещающей эту пустоту публичными клише<sup>1</sup>.

В этом же качестве берет его и Ф. Ф. Коппола на роль Марлоу. Состояние рассеянности он усугубляет в фильме до катастрофической потерянности, личностного распада. О преднамеренности такого решения свидетельствует та же Э. Коппола, давшая обстоятельный видеодоотчет о съемках начальной сцены «Апокалипсиса». Драматичность съемок была обусловлена вовсе не жесткой императивностью режиссера, а, напротив, полной свободой действий без определенной задачи и без временных ограничений, которую режиссер предоставил актеру, не обладающему ни собственной внутренней темой, ни качеством сосредоточенности. Отснятый с первого дубля план, запечатлевший реальный акт распада личности в состоянии потерянности и неопределенности, усугубленных алкоголем, вошел в фильм [Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, 0:56:45 — 1: 00:04].

Итак, в фильме Копполы состояние катастрофического распада принимает на себя Марлоу (Мартин Шин). Альтернативное состояние монолитной целостности воплощает Куртц (Марлон Брандо). Это положение противоречит конрадовскому роману, созданному в 1902 году накануне исторических катастроф нового века и укорененному в гуманистических ценностях века XIX. Для Конрада спасительную сосредоточенность представлял как раз Марлоу: сосредоточенность на ремесле (моряк) и призвании (свидетель конца времен). Трагедия Куртца, напротив, коренилась в его расщепленности: журналист-демагог — художник — любовник — чиновник — купец — колонизатор — философ — грабитель — убийца. «Его усталый мозг был словно одержим туманными видениями — призраками богатства и славы,

раболепно склоняющимися перед его неугасимым даром расточать благородные и высокопарные фразы. Моя нареченная, моя станция, моя карьера, мои идеи — вот что служило предлогом для проявления возвышенных чувств. Тень подлинного Куртца появлялась у ложа мистификатора, которому суждено было быть погребенным в первобытной земле. Но дьявольская любовь и ужасная ненависть к тайнам, какие он открыл, боролись за обладание этой душой, пресыщенной примитивными эмоциями, жаждущей лживой славы, фальшивых отличий и всех видимостей успеха и власти» [Конрад, с. 239].

Однако причастность Куртца монолитному «сердцу тьмы», даже стоившая ему рассудка и самой жизни, для Копполы решает все.

Состояние Марлоу в фильме внешним образом объясняется «вьетнамским синдромом», и Коппола настолько насыщает конрадовский сюжет реалиями последних лет военного вмешательства США во вьетнамский конфликт (1969—1972 гг.), что «Апокалипсис сейчас» можно считать «фильмом о вьетнамской войне». Но масштаб проблемы, заданный в фильме, масштаб вопроса об источниках и причинах кризиса западной цивилизации, превосходит конкретность историко-политического вопроса о неуспешности действий ВВС США во Вьетнаме. В пределах фильма Копполы ответ формулируется примерно так: в XX веке западная модель мышления, основанная на декартовском анализе и гегелевской диалектике, больше не работает. Она не схватывает всю сложность изменившейся реальности, не может справиться с социальными, этническими, политическими проблемами, с культурной экспансией «третьего мира». Вместо мудрости она приносит лишь слабость, грозит расшатыванием основ западной культуры. И — да, американцы проиграли во Вьетнаме, потому что выжигали напалмом деревни, а оставшимся в живых делали прививки от полиомиелита. Поощряли в своих войнах жестокость и журили за неприличную надпись на фюзеляже. В то время, как враг был монолитен и логически непостижим в своих намерениях и действиях.

Подчеркнем, что это всего лишь ответ Ф. Ф. Копполы и близкой ему группы американских интеллектуалов из поколения 1970-х. Но ответ этот получил значительный резонанс. Об уровне актуализации фильма «Апокалипсис сейчас» мы уже говорили выше. Нам представляется, что поддержку масс получил не столько диагноз, поставленный режиссером, сколько его вариант выхода из положения. Известно, что фильм имеет два финала и в 1979—1980 годах, в период

<sup>1</sup> «It's not the mark of a diminished, pulp-fed mind, I'm trying to say, but of the 'innocent abroad.' When people express what is most important to them, it often comes out in clichés» / Malick on Badlands. By Beverly Walker. This article originally appeared in Sight and Sound 44:2:82-83, Spring 1975. URL: <http://www.eskimo.com/~toates/malick/art6.html>.

премьерных и фестивальных показов «Апокалипсиса» по всему миру, включая СССР, оба финала были рабочими, употребляемыми по обстоятельствам. На Московском МКФ в 1979 году Марлоу, причащенный жертвенной кровью Куртца и обратившийся в такой же человеческий монолит, уплывал в темное Никуда на своем судне. Другой финал содержал момент воздушного налета на империю Куртца и ее уничтожения. Но план, в котором обновленный Марлоу поднимается из огненной воды подобно хтоническому идолу, существует в обоих вариантах, а это и есть послание фильма.

Модель, предложенная в фильме Коппола, оказалась востребованной, видимо, потому, что западный мир инстинктивно склонялся к такому же решению. Во всяком случае, идеи животной витальной целостности, приоритет инстинкта и импульса, популярность физиологических аргументов к метафизическим тезисам постепенно возобладали в культурном мышлении 1980-х годов, о чем свидетельствует, например, жанровый сдвиг массовой кинопродукции в область хорроров (например, «Кошмар на улице Вязов», 1984—1991), эротических драм с элементами софт-порно (например, «Жар тела», 1981, «Обнаженное танго», 1990) и боевиков с приглашенными в качестве актеров бодибилдерами (например, «Конан-варвар», 1982, «Не отступать и не сдаваться», 1986).

К 1991 году серьезность такой культурфилософской программы дает первый сбой. Не выясняя сейчас специально политические, социальные, экономические и др. причины такого сбоя, мы наблюдаем признаки его проявления в самом массовом из искусств. В 1993 году британский режиссер Н. Роуг делает телевизионную версию романа Дж. Конрада и определяет на роль Марлоу Тима Рота. И это, на наш взгляд, знаменует начало перемен.

Актерская метапрограмма Тима Рота складывается и отрабатывается в предшествующих ролях, среди которых наиболее значимые: Грегор Замза («Превращение» по Ф. Кафке, 1987), Франц Кафка («Современный мир; Десять великих писателей», телесериал 1988), Винсент Ван Гог («Винсент и Тео», 1990), Гильденстерн (фильм Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1990), Мэнни («Танец на могиле», 1991), Мистер Оранж («Бешеные псы», 1991). Особенность этой метапрограммы состоит в глубокой, почти аутической замкнутости исполнителя, сосредоточенности на одной идее, одной цели, которая подчиняет себе всю его жизнь. Моделируя такую программу, Рот использует и доводит до инструментальной

точности свои физические данные: особенности роста, телосложения и строения лица, далекие от стандартов красоты и требующие особой компенсации в психологической части исполнения, малоподвижную мимику, особенность взгляда, пристального, но бессодержательно-холодного, изучающего, но закрытого для окружающих.

Вместе с тем экстремальный характер сюжетов, в которых, как правило, разворачивается эта программа сосредоточенности, придают ей высокий уровень внутренней интенсивности, достигающий до почти болезненного. Если бы не этот еле заметный патологический нюанс, Марлоу в исполнении Тима Рота мог бы стать идеальным конрадовским героем, воплощением духовной стойкости в страдании и твердости предельного морального выбора в ситуации катастрофы.

«Непроницаемый мрак окутывал судно так плотно, что казалось, стоит протянуть руку за борт — и прикоснешься к какому-то неземному веществу. Это вызывало ощущение непостижимого ужаса и невыразимой тайны. <...> У руля все еще никого не было. Неподвижность всего окружающего была полная. Если воздух стал черен, то море, казалось, стало твердым. Не стоило ни смотреть в каком бы то ни было направлении, ни улавливать какие-нибудь знаки, ни гадать о близости мгновения. Придет время — и мрак молча одолеет ту капельку звездного света, какая падает на судно, и конец всему наступит без вздоха, движения или ропота, и все наши сердца перестанут биться, точно остановившиеся часы. <...> Я немного подождал, борясь с бременем своих грехов, с чувством собственной непригодности, а затем сказал: — Теперь, ребята, мы пойдем на ют и выровняем гротарею. Это все, что мы можем сделать. А там уже как бог даст» [Конрад, с. 91—92].

Но именно легкий нюанс патологии, более или менее сильная нота душевной и соматической боли (особенно заметной в «Превращении» и «Бешеных псах») делает актерскую метапрограмму Рота исключительно своевременной и важной для 1990-х годов, для поколения, переживающего распад культурного «тела» в череде экономических, социальных, военно-политических, экологических, техногенных катастроф, и, тем не менее, уже чувствующего в себе силы выстраивать новую стратегию культурного сопротивления.

Подводя итоги сказанному, мы определяем игровой фильм как визуальный источник гуманитарного знания, исключительно богатый информацией о «внутренней истории» эпохи. Системная работа с таким источником предполагает выделение групп маркеров, то есть пластических элементов, кодирующих историко-культурную

информацию на различных структурных уровнях фильма, их декодирование и анализ. Полагая, что метапрограмма фильма, его замысел и концепт, реализуются в одном и том же модусе на всех уровнях структуры и в каждом из маркеров (что делает фильм художественно целостным), мы уделяем специальное внимание актерскому решению фильма, полагая, что именно здесь складывается пластический образ эпохи, ее «привилегированная поза» и социально-психологическая «осанка». Этот пластический образ дает исследователю исчерпывающее представление о формах идентичности, доминирующих в тот или иной период современной истории. Разумеется, исчерпывающая аргументация выводов нуждается в дальнейшем поэтапном анализе всей нарративно-пластической структуры фильма, взятого в качестве источника культурологического исследования. Однако в выборе актеров на ведущие роли прежде всего сказывается предложенная фильмом форма соци-

окультурной идентификации, а рейтинг фильма и его прокатный успех демонстрируют уровень популярности такой формы в социуме. Так что выводы о доминирующих формах идентичности будут весьма достоверными.

Анализируя актерскую составляющую двух экранизаций романа Дж. Конрада «Сердце тьмы», созданных в конце 1970-х («Апокалипсис сейчас», 1979) и начале 1990-х («Дух тьмы», 1991) можно увидеть, как кризис идентичности в западной культуре, вызвавший к жизни групповые формы идентификации, апеллирующие не к самой личности, а к ее аскриптивным статусам (пол, раса, конфессиональная принадлежность и т. д.) достигает к началу 1980-х своего пика, а начиная с 1990-х, постепенно сменяется вниманием к философско-этическим аспектам идентификации «я», определяющим позицию индивидуума в «теневых полосах» и «пограничных состояниях» мира.

### Список литературы

1. Апокалипсис сегодня. О Джозефе Конраде как барометре исторических катастроф — с исследователями литературы : специальный проект Радио Свобода и Польского культурного центра. — URL <https://www.svoboda.org/a/28939967.html> (дата обращения: 13.05.19).
2. Гусев, А. Человек-зверь / А. Гусев // Сеанс. — 2005. — № 21/22. — URL <https://seance.ru/n/21-22/in-memori-am-marlon-brando/gusev-brando>.
3. Дядык, Д. Б. Функционально-прагматический подход к художественному тексту: к вопросу о восприятии поведения героя // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание : сб. материалов и науч. ст. междунар. заочн. науч.-практ. конф. 24 марта 2014 г., г. Челябинск / гл. ред. И. В. Безгинова. — Челябинск : ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2014. — С. 98—107. — URL [http://cyrgii.ru/sites/default/files/newsfiles/hud.\\_proizvedenie\\_2014.pdf](http://cyrgii.ru/sites/default/files/newsfiles/hud._proizvedenie_2014.pdf) (дата обращения: 13.05.19).
4. Конфедерат, О. В. Игровой фильм как сумма историко-культурных маркеров. К вопросу о визуальных источниках в исторических науках / О. В. Конфедерат // *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. — 2019. — № 1. — С. 110—116. — URL [http://magistravitaejournal.ru/images/1\\_2019/10.pdf](http://magistravitaejournal.ru/images/1_2019/10.pdf) (дата обращения: 13.05.19).
5. Куюнджич, Д. «Сердце тьмы» как Camera Obscura / Д. Куюнджич ; пер. с англ. А. Скидана // Новое литературное обозрение. — 2018. — № 1(149). — URL [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/149\\_nlo\\_1\\_2018/article/19435/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19435/) (дата обращения: 13.05.19).
6. Нуреев, Р. М. Западный мир на пути к постиндустриальному обществу / Р. М. Нуреев // *Terra Economicus*. — 2013. — Т. 11, № 4. — С. 120—142.
7. Орешин, В. П. Системный кризис глобализирующегося капитализма / В. П. Орешин, М. С. Халиков // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. — 2010. — № 3. — С. 105—123.
8. Паин, Э. А. Перманентный кризис культуры модерна или временная „обратная волна“? / Э. А. Паин // Материалы междисциплинарных семинаров в фонде «Либеральная миссия». — 2010. — URL: <https://openuni.io/course/12-course-7-5/lesson/3/material/898> (дата обращения: 12.10.20).
9. Подорога, В. А. Полное и рассеченное. Политики тела. Материалы к истории базовых образов / В. А. Подорога // Психология телесности: Между душой и телом : сб. ст. — Москва : АСТ, 2005. — С. 67—138.
10. Толмачев, В. М. Энергия «темного сердца»: повести Дж. Конрада / В. М. Толмачев // Литературное обозрение. — 1988. — № 9. — С. 67—69.
11. Хабермас, Ю. Проблема легитимации позднего капитализма / Ю. Хабермас ; пер. с нем. Л. В. Воропай. — Москва : Праксис, 2010. — 264 с.

12. Walker, B. Malick on Badlands / B. Walker // *Sight and Sound*. — 1975. — № 2 (44). — P. 82—83. — URL: <http://www.eskimo.com/~toates/malick/art6.html> (дата обращения: 13.05.19).
13. Sragow, M. Ridley Scott's Brilliant First Film / M. Sragow // *Newyorker*. — 2012. — May 28. — URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ridley-scotts-brilliant-first-film> (дата обращения: 13.05.19).

### Источники

1. Апокалипсис сейчас (*Apocalypse Now*). 1979. США / реж. Фрэнсис Форд Coppola ; в гл. ролях: Марлон Брандо, Мартин Шин.
2. Конрад, Дж. Сердце тьмы // Дж. Конрад. Повести и рассказы / пер. с англ. А. В. Кривцовой. — Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1985. — С. 640.
3. Конрад, Дж. Теневая черта / Дж. Конрад. Тайфун : повести и рассказы / пер. с англ., сост. и предисл. Д. Урнова. — Москва : Московский рабочий, 1983. — С. 336.
4. Сердце тьмы (*Heart of Darkness*). 1993. США / реж. Николас Роуг ; в гл.ролях: Тим Рот, Джон Малкович.
5. Сердце тьмы. Апокалипсис режиссера (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*). 1991. США / реж. Ф. Бар, Дж. Хикенлупер, Э. Coppola.

### Сведения об авторах

**Конфедерат** Ольга Владимировна — кандидат культурологии, доцент, Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия. [olga.confederat@yandex.ru](mailto:olga.confederat@yandex.ru)

**Дядык Демьян Борисович** — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Челябинск, Россия.

*Magistra Vitae: online journal of historical sciences and archeology.*  
2020. No. 2. P. 144—153.

## Screen adaptation of J. Conrad's "Heart of darkness" in context of identity crisis in western culture in the last third of the 20<sup>th</sup> century. Visual sources in humanities

**O.V. Confederat**

*Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia, [olga.confederat@yandex.ru](mailto:olga.confederat@yandex.ru)*

**D. B. Dyadyk**

*Independent researcher, Chelyabinsk, Russia.*

The purpose of the article is to propose a possible procedure for analyzing the visual source, specifically the feature film, in order to extract historical and cultural information. The study uses the concept of the film as a multilevel information system labeled by groups of historical and cultural markers referring to various cultural, social, ideological, market, domestic and other aspects of modern reality. The feature film is supposed to be a universal visual source because, first, it covers the maximum of aspects of sociocultural reality and, therefore, is saturated with historical and cultural markers. Second, the film models this reality in an artistic image close to the model of reality existing in the collective consciousness of contemporaries at the level of intuition or reflection. This proximity requires the very specificity of the film as a media product.

The work studies one of the levels of the information system, namely: the level of "privileged pose," that is, the socio-psychological "posture" of the era, plastically demonstrating well-being, mood, psychological condition, the way of perception and the quality of representation of society as a whole. This set of data is defined by the concept of meta-program, that is, the system of patterns of non-flexible thinking of a human reproduced in the film as the generative content-plastic model. In the film it is implemented as a marker complex, labeling the acting and performing part. Two film adaptations of the story by J. Conrad: "Apocalypse Now" by F.F. Coppola (1979) and "Heart of Darkness" by N. Rogue (1993) were selected for such an analysis due to the fact that both films address the problem of the identity crisis in Western culture, which is most important for the 1970s—1990s, and in this respect they are programmatic for of its time.

**Keywords:** *feature film, visual image structure, historical and cultural markers of visual image, the "privileged pose" of the era, film generative meta-program, the identity crisis of the 1970s—90s, J. Conrad's "Heart of Darkness".*

## References

1. Apokalipsis segodnja. O Dzhozefe Konrade kak barometre istoricheskikh katastrof — s issledovateljami literatury [Apocalypse today. About Joseph Conrad as a barometer of historical disasters — with literary scholars] *Special'nyj proekt Radio Svoboda i Pol'skogo kul'turnogo centra* [Special project of Radio “Svoboda” and the Polish cultural centre]. 2017. (In Russ.).
2. Gusev A. Chelovek-zver' [Beast man]. *Seans* [Session], 2005, no. 21/22 (In Russ.).
3. Djadyk D.B. (2014). Funkcional'no-pragmaticheskij podhod k hudozhestvennomu tekstu: k voprosu o vospriyatii povedeniya geroja [Functional-pragmatic approach to the literary text: to the question of the perception of the hero's behavior]. *Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kul'ture: tvorchestvo — ispolnitel'stvo — gumanitarnoe znanie* [Fiction in modern culture : creativity — performing — humanities]. Chelyabinsk, 2014. Pp. 98—107. Available at: [http://uyrgii.ru/sites/default/files/newsfiles/hud.\\_proizvedenie\\_2014.pdf](http://uyrgii.ru/sites/default/files/newsfiles/hud._proizvedenie_2014.pdf), accessed 13.05.19. (In Russ.).
4. Konfederat O. V. Igrovoy fil'm kak summa istoriko-kul'turnyh markerov. K voprosu o vizual'nyh istochnikah v istoricheskikh naukah [Fiction film as the sum of historical and cultural markers. On the issue of visual sources in historical sciences]. *Magistra Vitae: elektronnyj zhurnal po istoricheskim naukam i arheologii* [Magistra Vitae: electronic journal of historical sciences and archeology], 2019, no. 1, pp. 110—116. Available at: [http://magistravitaejournal.ru/images/1\\_2019/10.pdf](http://magistravitaejournal.ru/images/1_2019/10.pdf), accessed 13.05.19. (In Russ.).
5. Kujundzhich D. «Serdce t'my» kak Camera Obscura [“Heart of Darkness” as Camera Obscura] *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2018, no. 1 (149). (In Russ.).
6. Nureev R.M. Zapadnyj mir na puti k postindustrial'nomu obshhestvu [The Western World Towards a Post-Industrial Society]. *Terra Economicus*, 2013, vol. 11, no. 4, pp.120—142. (In Russ.).
7. Oreshin V.P., Halikov M.S. Sistemnyj krizis globalizirujushhegosja kapitalizma [The systemic crisis of globalizing capitalism]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 18. Sociologija i politologija* [Moscow University Bulletin. Series 18. Sociology and Political Science], 2010, no. 3, pp. 105—123. (In Russ.).
8. Pain E.A. Permanentnyj krizis kul'tury moderna ili vremennaya “obratnaya volna”? [Permanent crisis of the modern culture, time “reverse wave”]. *Materialy mezhdisciplinarnyh seminarov v fonde «Liberal'naya missiya»* [Materials of international seminars in “Liberal mission”]. 2010. Available at: <https://openuni.io/course/12-course-7-5/lesson/3/material/898>. (In Russ.).
9. Podoroga V.A. Polnoe i rassechennoe. Politiki tela. Materialy k istorii bazovykh obrazov [Complete and dissected. Body policies. Materials for the history of basic images]. *Psikhologiya telesnosti: Mezhdushoj i telom* [Psychology of physicality. Between the soul and the body]. Moscow, AST, 2005. Pp. 67—138. (In Russ.).
10. Tolmachèv V.M. Jenergija “temnogo serdca”: povesti Dzh. Konrada [The energy of the “Dark Heart”: the story of J. Conrad]. *Literaturnoe obozrenie* [], 1988, no. 9, pp. 67—69. (In Russ.).
11. Habermas Yu. *Problema legitimacii pozdnego kapitalizma* [The problem of legitimizing late capitalism]. Moscow, Praxis, 2010. 264 p. (In Russ.).
12. Walker B. Malick on Badlands // *Sight and Sound*, 1975, no. 2 (44), pp. 82—83. Available at: <http://www.eskimo.com/~toates/malick/art6.html>.
13. Sragow M. Ridley Scott's Brilliant First Film. *Newyorker*, 2012. May 28. Available at: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ridley-scotts-brilliant-first-film>.