

Елена ДОЦЕНКО

«ЛИНКОЛЬН» КУШНЕРА-СПИЛБЕРГА: ЭПИЧЕСКИЙ РАЗМАХ «ПРЕДВЫБОРНОГО» ФИЛЬМА

Аннотация: Сценарий Т. Кушнера к фильму «Линкольн» С. Спилберга частично основывается на работе Д.К. Гудвин «Команда соперников» (2005). Фильм 2012 г. по времени своего выхода совпал с очередными выборами президента США, однако носит характер не «предвыборного ролика», но эпического произведения о Гражданской войне, Тринадцатой поправке к Конституции США и самом популярном из американских президентов. В статье рассматривается, как автор сценария Т. Кушнер создает образ президента Линкольна и структурирует сюжет фильма вокруг борьбы за проведение Тринадцатой поправки об отмене рабства в январе 1865 г. Автор статьи также проводит параллели между сценарием к фильму и ставшими классикой современной американской драматургии пьесами дилогии Т. Кушнера «Ангелы в Америке».

Ключевые слова: Т. Кушнер, сценарий, А. Линкольн, С. Спилберг, эпос, эпический театр, киноэпика, Республиканская партия, драматургия США, «Ангелы в Америке».

Elena DOTSENKO

LINCOLN BY T. KUSHNER AND S. SPIELBERG: THE “PRE-ELECTION” EPIC

Abstract: Tony Kushner’s screenplay to S. Spielberg’s film *Lincoln* (2012) is based in part on 2005 *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* by Doris Kearns Goodwin. The movie was issued at the time of the presidential election process in 2012; *Lincoln* is characterized, nevertheless, not as a “pre-election” movie, but as an epic play about the Civil War, the Thirteenth Amendment to the United States Constitution, and about the most popular American President. The article analyses Tony Kushner’s manner of elaborating the image of President Lincoln. The screenplay is structured around the abolishing slavery and the struggle to pass the Thirteenth amendment by the House of Representatives in January, 1865. The author of the article compares the screenplay with D. Goodwin’s *Team of Rivals* and two Kushner’s famous plays *Angels in America*.

Key words: Tony Kushner, screenplay, Abraham Lincoln, Steven Spielberg, epic theatre, epic movie, Republican party, American drama, *Team of Rivals*, *Angels in America*.

«Когда во дворе перед домом цвела
этой весной сирень»
У. Уитмен

Фильм Стивена Спилберга «Линкольн» 2012 года по сценарию Тони Кушнера естественно вписывается в традицию исторической, политической, литературной и кинематографической линкольнианы в Америке. Выход фильма о самом всенародно любимом¹ в США президенте совпал с (предпоследними на данный момент) президентскими выборами и, хотя в рецензиях на фильм неоднократно подчеркивалось, что режиссер не стремится проводить прямые параллели с президентской кампанией Барака Обамы и даже специально назначил премьеру фильма позже даты выборов, «политической» оценки кинокартины трудно было избежать. Тем более, что фильм Спилберга и уже ход работы над кинокартиной, очевидно, подвигли целый ряд режиссеров к созданию своего рода ответов и «продолжений», разрабатывающих тему: «Убийство Линкольна» (*Killing Lincoln*, реж. А. Моат, 2013), «Спасение Линкольна» (*Saving Lincoln*, реж. С. Литвак, 2013), «Авраам Линкольн против зомби» (*Abraham Lincoln vs. Zombies*, реж. Р. Шенкман, 2012). Однако по прошествии нескольких лет и еще одной президентской кампании становится понятно, что произведение двух современных классиков кино и драматургии себя не исчерпало и обладает потенциалом параллелей и интерпретаций как по отношению к фигуре Авраама Линкольна в качестве главного героя, так и по отношению к фильму в целом.

Про Линкольна написано и продолжают писать так много, что авторам новых работ — и научных, и художественных, — как полагают исследователи, обязательно приходится предлагать какой-то новый взгляд². Но в своем сценарии Т. Кушнер явно не стремится изобретать новые факты или разрушать стереотипы: фильм Спил-

¹ «В опросах на тему “Лучший президент США” Линкольн неизменно входит в тройку лидеров, впрочем уступая порой и Вашингтону и Джефферсону. Однако ни один из американских президентов — да, пожалуй, и всех прочих политических деятелей последних двух-трех веков — не может соперничать с ним в степени мифологизированности образа» (Петросян А. Предисловие переводчика. «Христос в миниатюре») [Линкольн 2015, с. 11].

² “More than 15,000 books — more than one for every 2 days of his entire life — have been written on Lincoln [...] In the face of such a rich body of research, to be worthwhile any scholarly analysis of Lincoln must take a new direction, must somehow uncover a previously untouched or at least a not well-known item and must show recognition of the contributions of the vast body of past work” [Mirando].

берга-Кушнера называется отнюдь не так «оригинально», как создававшиеся одновременно с ним киноновинки — уже упоминавшийся фильм про Линкольна и зомби или фильм Т. Бекмамбетова «Президент Линкольн: охотник на вампиров» (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, 2012) и т.д. Кушнер и Спилберг не стали также использовать в качестве заголовка название исторического труда Д.К. Гудвин, частично послужившего (как указывается в титрах) основой для сценария, но озаглавили свою кинокартину эпично и лаконично — «Линкольн»; на экране название выглядит, словно надпись на многочисленных гранитных и мраморных памятниках 16-му президенту США. Подобная монументальность достойна статуса режиссера С. Спилберга, но вполне соответствует и уровню Т. Кушнера как одного из крупнейших представителей эпического — в разных смыслах — театра в современном американском искусстве. (Предыдущая совместная работа режиссера и сценариста носила название «Мюнхен» — о захвате в заложники израильских спортсменов во время летних Олимпийских игр 1972 года).

Книга ученого-историка Дорис Кернс Гудвин «Команда соперников: политический гений Авраама Линкольна» (*Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*, 2005), напротив, сразу заявляет о своей специфичности в ряду множества биографий президента Линкольна; и дело здесь не столько в акценте, сделанном именно на стиле лидерства (оценка книги президентом Обамой — «A remarkable study of leadership» — была вынесена на обложку 2-го издания), но в сосредоточенности на изображении нескольких членов «команды» А. Линкольна. Д.К. Гудвин излагает биографию Линкольна и в годы его президентства, и на протяжении достаточно долгого и необычного пути к Белому дому параллельно с рассказом еще о трех политиках, которые после победы Линкольна заняли места в его администрации, но изначально были его соперниками на президентских выборах 1860 года и казались более подготовленными к ответственному поприщу. «Хотя она [Д. Гудвин. — *Е.Д.*] не может не заходить на уже освоенную территорию, ее точка зрения достаточно сфокусирована, чтобы предложить свежий взгляд на стиль руководства Линкольна и показать его глубокое понимание человеческого поведения. Гудвин подчеркивает политическую гениальность Линкольна, исследуя его отношения с Уильямом Сьюардом, Салмоном Чейзом и Эдвардом Бейтсом — тремя членами кабинета, которые были его оппонентами во время выдвижения съездом республиканцев своего претендента» [Carkonen]. Деятельность не одного, а четырех политиков, хотя и не в равной мере, попадает в сферу внимания автора «Команды соперников». У книги множество достоинств, интересен стиль изложения, задействован бога-

тейший документальный материал. Чего стоит, например, взятая в качестве одного из эпиграфов к книге и уже не единожды ставшая в наше время «актуальной» цитата из газеты *The New York Herald*, комментировавшей в мае 1860 г. выдвижение А. Линкольна кандидатом в президенты съездом Республиканской партии: «Решение республиканцев является замечательным доказательством слабого интеллекта, выбирающего еще более слабый. Они отвергли мужей государственных и выдающихся и предпочли третьеразрядного оратора, толком не знающего грамматики» [Goodwin 2009: 11].

Т. Кушнер, опираясь на биографический труд Гудвин как на исходный материал для сценария, производит свой отбор фигур и фактов, которые войдут в фильм о Линкольне. Важнейшей находкой драматурга становится ограничение времени действия для своего не столько биографического, сколько эпического произведения. В предисловии к сценарию Кушнера Д. Гудвин описывает его работу над произведением: «Я видела, вероятно, с полдюжины вариантов, в каждом из которых временная рамка все больше и больше сжималась» [Kushner 2012: vi]. Из объёмной книги Гудвин, из всей жизни и из нескольких лет президентства Авраама Линкольна Т. Кушнер выбирает несколько месяцев, а точнее, несколько дней зимы и весны 1865 г. — последних в жизни Линкольна, последнего (как у Гомера!) года войны, «главной» — Гражданской — войны в Америке. «Время Линкольна», если иметь в виду середину XIX в., для американской литературы и было связано с попытками создать национальный эпос. А фильм о Линкольне, даже будучи созданным в другом столетии, закономерно претендует на то, чтобы стать героическим (кино)эпосом Америки.

Сосредоточившись на относительно небольшом эпизоде из жизни героя, Кушнер, как и полагается в литературе, работающей с мифом, выбирает «действие законченное и целое, имеющее известный объем, ведь бывает целое и не имеющее объема» [Аристотель 1984, с. 653]. Таким серьезным и завершенным действием Президента становится знаменитая XIII Поправка к Конституции США об отмене рабства. На то, чтобы провести поправку, Линкольн в фильме тратит максимальное количество сил и энергии. Ее нужно принять до конца первого президентского срока, до конца войны и (как оказывается) до конца жизни — ради посмертной славы, о которой заботились бы в «настоящем», гомеровском, эпосе, когда «судьба» могла «обрекать не только на безропотное повиновение, но и на гордый героизм, не только на бездушное механическое повиновение, но и на свободную, разумную и целесообразную направляющую деятельность» [Лосев 1963, с. 56]. А время не ждет: «И к 1 февраля я намерен подписать Тринадцатую поправку» [Kushner 2012: 10].

Поскольку большая часть действия фильма разворачивается в переходный период — Авраам Линкольн переизбран на второй срок, но инаугурация еще предстоит в марте, — то логика, выстроенная Гудвин в ее книге, не подходит. «Четыре фигуры» политиков, судьбы которых отслеживались (вперёд и вспять) с момента Чикагского съезда Республиканской партии, решавшего их судьбу как кандидатов в президенты, в 1865 г. уже не релевантны. Практически не затрагивается в фильме и сама тема президентских выборов — ни первых, ни вторых. С. Чейз и Э. Бейтс, занимавшие важные места в «команде соперников» первого срока президентства Линкольна, уходят в отставку, и в списке действующих лиц в сценарии они даже не значатся ни среди членов кабинета, ни среди лидеров республиканской партии. Кушнер формирует свою «команду» интересующих его фигур в окружении президента, и из героев предшествующего источника задействует, прежде всего, Уильяма Сьюарда и Престона Блэра. Уильям Сьюард, госсекретарь США, играет в фильме даже более значимую роль, чем в книге Гудвин, несмотря на то, что автор исторического труда подробно прослеживала путь Сьюарда «до Чикаго», подчеркивала его уверенность в победе и разочарование, когда кандидатом в президенты был выдвинут Авраам Линкольн. У Кушнера и, соответственно, Спилберга всем этим хорошо известным фактам нет места, зато как госсекретарь (в исполнении Дэвида Стрэтэйрна) У. Сьюард выведен в фильме политиком сильным, амбициозным, но не позволяющим себе играть первую скрипку при президенте, уже давно доказавшем свою политическую состоятельность в сверхтяжелые для страны годы гражданского противостояния.

Фильм не акцентирует специально внимание на том, что подобная схема продвижения бывшего кандидата в президенты на должность госсекретаря при победившем сопернике в истории и политике Соединенных Штатов повторялась с середины XIX в. неоднократно, но образ У. Сьюарда приобретает самостоятельную злободневность в этой картине, наполненной политическими аллюзиями к последующей истории и современности. В художественной версии Кушнера У. Сьюард не только соратник и единомышленник Линкольна, но фактически друг: во всяком случае, более доверительных отношений у президента в фильме не выстраивается ни с одним из персонажей. И именно госсекретарь, осознавая сложность претворения в жизнь нового и главного намерения А. Линкольна — отмены рабства — предлагает призвать на помощь «политтехнологов» и работает с ними — дабы набрать недостающие для прохождения поправки через Палату представителей голоса конгрессменов-демократов.

Сьюард: Если Вы намерены добывать голоса в обмен на работу [речь идет о выгодном трудоустройстве не избранных на второй срок конгрессменов. — *Е.Д.*], я вызову приятеля из Олбани. У него найдутся пройдохи, способные повернуть такое скользкое дельце. Меня это избавит от унизительных бесед с демократами. А Вас от разоблачения и ответственности [Kushner 2012: 25].

Приглашенные подкупить демократов «оперативники» придают интриге кушнеровского сценария, — хотя здесь уже хочется сказать «пьесы», — остроту и динамику. В списке действующих лиц Р. Лэтэм назван непосредственно «political operative»; двое других вызванных Сьюардом исполнителей «грязной работенки» — Р. Шелл, спекулянт с Уолл-стрит, и У.Н. Бильбо, лоббист из Теннесси, наиболее активный и плутоватый персонаж. Подобных исторических лиц, как и детального описания их действий, в книге Д. Гудвин, конечно, нет, да и сама история принятия Тринадцатой поправки в биографическом труде «Команда соперников» занимала всего несколько страниц. Д. Гудвин признает, что именно в сценарии Кушнера «схватка в конгрессе становится ключевым событием, добавляющим фильму детективную напряженность, историей со своим началом, кульминацией и концом» [Kushner 2012: vi]. Взвзвись подкупать конгрессменов-демократов, т.е. выполнять черную работу по подготовке к принятию поправки об отмене рабства, персонажи-пройдохи иронически и местами даже фарсово снижают пафос, связанный и с одним из величайших переломов в истории американской государственности, и с типовым изображением Линкольна как «честного Эйба». Впрочем, не только цель в данном случае оправдывает средства, но и моральные принципы президента и его ближайшего окружения, по большому счету, не вступают в противоречие с законом. Линкольн интересен создателям фильма как талантливый лидер, но и как талантливый юрист, и принцип «откровенно не нарушать закон», который проговаривается не раз, предстает как своего рода вынужденная мера, — в том смысле, что полное следование букве закона было бы почти недостижимым идеалом для людей, находящихся у власти, особенно в критические моменты истории.

Говоря о политике и морали, или даже о политике, юриспруденции и морали, Кушнер оказывается определенно на своей территории — как драматург «убежденный в политической сущности театра» [Дробинцева 2013, с. 81] и пишущий политические пьесы. Автор монографии о театре Т. Кушнера Дж. Фишер называет его «социополитическим драматургом, большой редкостью для американского театра» [Fisher 2011: 59]. Своим самым известным и успешным театральным проектом «Ангелы в Америке» Кушнер еще

в начале 1990-х гг. доказал склонность к эпическому масштабу (как и к преломлению традиций Б. Брехта в драме), хотя активно использовал арсенал социальной сатиры и обозначил дилогию в подзаголовке как «Гомосексуальную фантазию на национальные темы». Общациональные проблемы, требующие немедленного и радикального решения, кушнеровские ангелы находили в Америке республиканцев — само действие дилогии «Миллениум приближается» и «Перестройка» разворачивается во время президентства Рональда Рейгана («пьеса... также может быть названа Рейган-фантазия» [Lubow 1992]), а первые постановки пьес осуществлялись уже во время правления Джорджа Буша. Будучи человеком вполне левых убеждений («Если вы не заявляете о своих политических взглядах, вы скорее всего правый. Я не мог бы быть драматургом, не поддаваясь искушению поделиться с читателями своими мыслями о том, что я сегодня прочел в газете» [Fisher 2011: 59]), Кушнер в современной Америке в большей мере поддерживает демократов. Правда, точнее было бы говорить о приверженности либерализму по сравнению с консерватизмом, так что насмешек над республиканцами и «республиканством» в «Ангелах» более чем достаточно:

Дж о. Я голосовал за Рейгана... Дважды.

Лу и с. Дважды? Вот это да. Гей-республиканец [Kushner 1999a: 29].

Дж о: А то, что ты обо мне знаешь, тебе не нравится.

Лу и с: Республиканские штучки? [...] Я их ненавижу [Kushner 1999a: 117].

Антигероем, максимально воплотившим в себе кушнеровский оксюморон (гей-республиканец), для дилогии становится Рой Кон, «алчный политический хищник» [Fisher 2011: 61], «человек, отрицающий самого себя (свои сексуальные предпочтения, веру своего народа) ради иллюзорной принадлежности к власти» [Дробинцева 2013, с. 82]. Показательно, что, став символом неискренности в личной и общественной жизни республиканской Америки, исторический Рой Кон по партийной принадлежности не был республиканцем, но именно его деятельность в 1950-х гг. ассоциировалась с маккартизмом и юридическими процессами антикоммунистической «охоты на ведьм». «Рой всегда говорил: "У меня нет выбора [...] Потому что я знаю, чем я хочу запомниться. Я собираюсь остаться главным юридическим консультантом Джо Маккарти до конца жизни, вне зависимости от того что хорошего или плохого я когда-либо совершил с чьей-то еще точки зрения"» [Von Hoffman 1988: 36]. В пьесе Кушнера Рой Кон олицетворяет грязные политтехнологии, нечестное ведение дел в суде и полное пренебрежение моралью, причем поведение этого персонажа не отличается сущест-

венно от документально засвидетельствованных действий его прототипа, «практиковавшего отсрочки, увертки, ложь и хитрости, благодаря которым он стал известен в своем профессиональном кругу» [Von Hoffman 1988: 456]. Однако у Кушнера умирающий и отстраненный от адвокатского сообщества герой, даже будучи явно утрированным образом беспринципного негодяя, не лишен не только авторской симпатии (как личность талантливая и неординарная), но и мук совести, — иначе чем можно было бы объяснить присутствие в его предсмертных видениях призрака Этель Розенберг, самой знаменитой жертвы Р. Кона?

Рой: Если бы не я, [...] Этель Розенберг была бы жива сегодня, вела колонку в каком-нибудь дамском журнале. Но ее нет. Потому что пока шел суд, я каждый день висел на телефоне, разговаривая с судьей [...] Я со слезами умолял приговорить ее к электрическому стулу. Я сделал это. Я. [...] Было ли это законно? К черту закон [Kushner 1999a: 107–108].

Этель: Я хотела, чтобы эту новость ты узнал от меня. Коллегия проголосовала против тебя [...] Они победили, Рой. Ты больше не адвокат [Kushner 1999b: 112].

Гордящегося своею властью Роя Кона в «Ангелах в Америке» и «маленьких» лоббистов Тринадцатой поправки в «Линкольне», сближает, конечно, не степень «неэтичности» профессиональной деятельности героев: грехи Роя Кона значительно больше, чем принцип «откровенно не нарушать закон» команды Сьюарда. Речь, скорее, идет о невозможности делать политику чистыми руками, о неизбежности более или менее противозаконных трюков для достижения политической победы, — равно как и о двустороннем отступлении от идеальной юридической и/или этической нормы. Так, отстранение Роя М. Кона от политической практики в конце жизни можно рассматривать «как политически мотивированное преследование, [...] злобу, направленную на умирающего человека, раздавленного практически тем же маккартизмом, в котором он повинен» [Von Hoffman 1988: 457]. В фильме «Линкольн» голоса демократов, завершающих свою деятельность в Конгрессе, покупаются не за деньги (указание «Ничего сугубо незаконного» У. Сьюард выдает своим временным помощникам при первой же беседе [Kushner 2012: 43]), но получены в обмен на перспективы будущего трудоустройства. Однако, выслушивая очередной отчет о средствах приобретения голосов «за поправку», сам Линкольн презрительно говорит об одном из «перекупаемых» и переменчивых оппонентов: «Разве он не дешево себя продает?» [Kushner 2012: 62].

Переключение симпатий и антипатий с демократов на республиканцев или наоборот ни в коем случае не является противоречием индивидуального подхода Т. Кушнера к межпартийной борьбе

в истории и современности США; это отражение особенностей развития американской политической системы, в ходе которой партии менялись местами, занимая позицию более либеральную или консервативную, «левую» или «правую». Впечатляют, однако, возможности идеологического маневрирования по отношению к конкретным историческим фигурам: «В каком-то смысле каждая фракция переделывает Линкольна по своему образцу. Эта тенденция в последние годы особенно очевидно проявлялась в риторике как Республиканской, так и Демократической партий. Например, для защиты свертывания гражданских свобод президентом Джорджем Бушем-мл. после 11 сентября его республиканские единомышленники привлекали авторитет Линкольна, который в разгар Гражданской войны приостановил действие хабеас корпус, ввел ограничения на свободу слова и военные трибуналы для предполагаемых врагов государства. Демократы, напротив, представили американцам совсем другого Линкольна в ходе президентских выборов 2008 г. Линкольн Барака Обамы был человеком, приверженным принципам разума, умеренности и милосердия, расовой и социальной справедливости, равных возможностей для всех» [Hogan 2011: 15]. Представления о Линкольне в фильме Спилберга-Кушнера художественно разрабатывают именно «демократическую» версию, но, думается, великий человек в какой-то степени и здесь превращается в разменную монету, если воспользоваться формулой из названия выше цитированной работы Дж. Хоган: «Торговля 16-м президентом в современной Америке» (*Lincoln, Inc.: Selling the Sixteenth President in Contemporary America*).

«Торговля» в данном случае может предполагать не ценности консьюмеризма и даже не политические дивиденды (создателям фильма они вряд ли нужны), но расчёт на узнаваемость событий, фактов и их исторической оценки для зрителей «Линкольна». Кинокритика обращала внимание на «приверженность Спилберга, в союзе с оператором Янушем Камински, подчеркнута знаковым моментом: знаменитый силуэт Линкольна на фоне темного неба или тень от множества солдат, проезжающих мимо штаба, пока Линкольн и генерал У.С. Грант беседуют на крыльце» [Calhoun 2013]. К таким визуально узнаваемым, «иконическим» моментам можно добавить в фильме Авраама Линкольна, сидящего в кресле: в кресле-качалке, кабинетном кресле, плетеном кресле, — уставшего, не очень складного, не «картинного». Как правило, эта зрительная узнаваемость сценарием не задана³ и формировалась непосредствен-

³ Эпизод с генералом Грантом, впрочем, прописан подробно: “Grant, smoking his cigar, his uniform dusty and rumped, is sitting on the small porch. He stares piercingly at Lincoln, in a rocker next to him, watching his troops pass

но по ходу режиссерско-операторской работы. В начале фильма, например, президент Линкольн разговаривает с солдатами в расположении войск (перед наступлением на Уилмингтон) у военноморской верфи Вашингтона, сидя, как указано у Кушнера, «на скамейке, лицом к солдатам, цилиндр рядом с ним» [Kushner 2012: 3]. Четырёхугольный навес над президентом, присутствующий в фильме, казалось бы, объясняется по сезону дождливой погодой, но создает в итоге визуальную аллюзию к мемориалу Линкольна на Национальной аллее в центре Вашингтона, словно он и сегодня расположился так же, как и тогда лицом к согражданам, готовый выслушать каждого. А исполнитель главной роли в фильме Дэниел Дэй-Льюис не раз на протяжении действия воспроизводит позу своего героя, «подражая» известному памятнику скульптора Дэниэля Френча — правая нога сидящего Линкольна немного выдвинута вперед.

Кушнер «телесную» сторону образа Линкольна от монументальности как раз освобождает максимально. Привлекают внимание эпизоды общения героя с младшим сыном Тедом, который в фильме предоставлен заботам исключительно отца-президента (трактовка, надо сказать, несколько утрированная). Развернутой ремаркой в сценарии становится описание ежевечернего «ритуала» — укладывания десятилетнего мальчика спать. Предполагается, что Тед не в первый раз засыпает в рабочем кабинете отца, на большой, разостланной на полу, «государственной» военной карте, а Линкольну тоже не в первый раз доводится переносить спящего сына в детскую. «Практически не просыпаясь, Тед забирается на спину к вставшему на четвереньки отцу. Отец распрямляется, уставший и, может быть, несколько удивленный тем, что его растущий сын сегодня чуть тяжелее, чем день назад» [Kushner 2012: 15]. Семья, будучи одной из сюжетных линий, занимает в фильме «Линкольн» достаточно важное место, но, за исключением все того же Теда, не воспринимается, как крепкий тыл руководителя воюющей страны. И старший сын Линкольна, и его жена Мэри Тодд, будучи, безусловно, близкими, любящими президента людьми, всецело разделяющими его идеи, тем не менее, активнее предъявляют протагонисту свои требования, чем поддерживают его. Кушнер и в предыдущих пьесах не отстаивал «традиционные» семейные ценности, да и, как считают исследователи, «американские драматурги от О'Нила [...] до Т. Кушнера [...] отнюдь не склонны были изображать семейный очаг как идиллический хронотоп» [Высоцкая 2013, с. 9].

by as they move in to secure the conquered town. Lincoln closes his eyes” [Kushner 2012: 154].

Даже если пытаться разграничить «спилберговского» и «кушнеровского» «Линкольна», не получится сказать, что кто-то из создателей фильма меньше использует известность и национальную значимость темы, к которой обращается. «Линкольн превратился в симулякр, если пользоваться постмодернистской терминологией: копия копии копии, настолько далекой от оригинала, что оригинал уже неразличим» [Hogan 2011:2]. Другое дело, насколько каждого из авторов — Д. Гудвин, Т. Кушнера, С. Спилберга — симулякры смущают. Кушнер, думается, как постмодернистский драматург давно умеет с ними работать. «Его» Линкольн берется из мифа и в меру идеализирован, но одновременно он очень живой, обладающий характером и не чуждый сомнениям. На миф работают знаменитые анекдоты президента Линкольна, которыми он умеет удивлять и утомлять слушателей. Рассказы «на случай» берутся как из юридической практики талантливого адвоката-самоучки, так и из расхожих полуфольклорных источников («мне рассказывали...»). Сюжеты вполне бытовые, и звучат, вроде бы, не к месту — история про попугая из Джефферсон-сити [Kushner 2012: 20], про старуху, убившую своего взбалмошного мужа [Kushner 2012: 33], про портрет Джорджа Вашингтона в уборной загородного дома английского лорда [Kushner 2012: 81], — что не мешает им носить аллегорический характер и по существу превращать «анекдоты» в притчи. В этом и заключается специфика кушнеровского нарратива: его Линкольн говорит притчами — и это в большей степени дает возможность провести христианские параллели, чем традиционный ореол мученика и святого, который окружает президента Линкольна в связи с его трагической смертью в результате покушения в страстную пятницу 14 апреля 1865 г. В упоминаниях о Боге самого протагониста чаще встречаются отсылки к Ветхому завету [Шадаева 2004], но притчевость неизбежно задает евангельские аллюзии. В фильме словосочетание «страстная пятница» звучит из уст Мэри Тодд, хотя едва ли не впервые в этом эпизоде первая леди предстает спокойной, радостной, словно поверившей в новую весну и начало нового этапа жизни. Герои едут на прогулку в открытой коляске — закончилась война, прошла инаугурация, они победители и заслужили праздник. Сам момент убийства в фильме не показан, и, уезжая в театр Форда, Линкольн говорит: «Пора идти. Я бы лучше остался» [Kushner 2012: 160].

Эпическим фоном и обрамлением в фильме звучат речи президента Авраама Линкольна: знаменитая Геттисбергская речь (1863), Прокламация об освобождении рабов (1863) и Вторая инаугурационная речь (1865). Два первых выступления к началу действия фильма (зима 1864–1865 гг.) знают наизусть буквально все: черные

и белые, солдаты и сенаторы; словами Линкольна говорит нация, его высказывания о равенстве, свободе и Боге используют в ходе бурных дебатов члены Палаты представителей. Линкольн — герой при жизни. А после смерти протагониста — «флэшбэком» — в фильме звучит его Вторая инаугурационная речь: «Не испытывая ни к кому злобы, с милосердием ко всем, с непоколебимой верой в истину, как Господь учит нас её понимать, приложим все усилия, чтобы закончить начатую работу» [Kushner 2012: 166]. Именно обрамляющие речи выносят на первый план две главные (относительно не баталиями с Конгрессом ограничивающиеся) проблемы в жизни и деятельности президента Линкольна — рабство и война. Собственно, обе эти темы при всей их сверхсерьезности тоже существуют в фильме «Линкольн» на уровне симулякров. Что нового можно еще сказать о Гражданской войне в Америке? О Гражданской войне как таковой? Самые первые кадры фильма показывают сцену битвы лишенной не только гуманистического, но и «личностного» пафоса (“nothing depersonalized”): месиво грязи, в которой, сражаясь под дождем, солдаты стремятся утопить друг друга; и месиво из тел — чернокожие солдаты, воюющие в армии северян, и белые солдаты-конфедераты [Kushner 2012: 2]. Представляя армию США, прежде всего, солдатами-афроамериканцами (даже делегацию армии Конфедератов на переговоры о заключении мира в Вашингтон сопровождают бойцы Второго Цветного Канзасского полка), Кушнер фактически сразу же обозначает войну и рабство как неразрывно связанные между собой и знаковые процессы. Никаких ужасов рабовладения картина не демонстрирует, да и немало кинофильмов за последнее время актуализировало видеоряд «рабство в Америке». (С расовым неравенством окажется неожиданно связана достаточно самостоятельная линия радикального республиканца Тадеуша Стивенса и его гражданской жены.) Другими словами, эпичность фильма достигается не за счет изображения батальных сцен и жестокости рабства, а именно за счёт масштаба личности главного героя — А. Линкольна.

Для Кушнера перемещение истории в область личного и фиктивного — не новость и не отменяет выстраивания в произведениях не только исторической концепции, но и философии истории. Дж. Фишер обращает внимание, что в «Ангелах в Америке» Кушнер опирается на представления Вальтера Беньямина о «крахе истории в качестве платы за прогресс» [Fisher 2011: 54]. У Беньямина Кушнер заимствует и «сам образ Ангела истории как центральной метафоры своего амбициозного потрясающего эпоса» [Fisher 2011: 54]. Прайор, новый, американский, пророк из диалогии Кушнера, даже «на ветхозаветный манер» борется со своим Ангелом физиче-

ски, своеобразно иллюстрируя размышления В. Беньямина о Явлении, Ауре, Ангеле: «“Тот, на кого смотрят, — или тот, кто думает, что на него смотрят, — поднимает глаза, отвечает взглядом на взгляд. Изведать опыт ауры какого-либо явления или существа — значит отдать себе отчет в способности поднять глаза или ответить взглядом на взгляд...” Хорошо известно, что такого рода опыт Беньямин испытал перед лицом “Ангела” — акварели Пауля Клее, которую он приобрел в Мюнхене и которую повесил на стену своей парижской комнаты. Этот обмен взглядами с картиной Клее — что-то вроде борьбы Иакова с ангелом — было для Беньямина одновременно и опытом ауры, и опытом ее десакрализации» [Маду 2015, с. 173].

Обе части кушнеровских «Ангелов» начинаются с призывов вспомнить прошлое, большую мифологию, далекую или не очень — иудаистскую (Раввин в «Миллениум приближается») или коммунистическую (Старейший большевик планеты в «Перестройке»). Но Америка живет без собственных корней, поэтому «американский Ангел» и предлагает развернуть историю вспять. В «Линкольне», тем не менее, Кушнер находит и излагает свою, «не привозную», мифологию — так и формируется национальный эпос. И на примере главного героя фильма, представляющего наиболее трагически емкий сегмент «мифологии» США — миф о Гражданской войне, — становится возможным размышлять о сложной беньяминовской «проблеме божественного насилия», «то есть понять, действительно ли данное насилие является так называемым “божественным” и действительно ли в нем выражают себя Бог и грядущий мир» [Боянич 2015, с. 206]. Свою «трагическую вину» Линкольн осознает, поскольку с его президентством связано не только окончание войны, но и ее начало, он принимает решения и несет ответственность за огромные человеческие потери.

Пожалуй, самым известным эпизодом кушнеровской драматургии до сих пор остается явление ангела «с небес» в финале «Миллениум приближается». Наблюдая, как со страшным шумом, под хлопанье крыльев, в переливах света, со «спецэффектами», в спальне рушится потолок, пораженный Прайор шепчет: «Настоящий Стивен Спилберг» [Kushner 1999a: 118]. Но в фильме С. Спилберга «Линкольн» ярких спецэффектов практически нет. Единственная «мистическая» вставка в сугубо реалистической по стилю работе — это пророческий сон протагониста в первой части фильма:

«Огромный, темный, странный пароход, частично из дерева, частично из металла, с башнями, как у гигантского броненосца, бороздит бурные черные воды открытого моря. Линкольн один, в темноте, на палубе без поручней, открытой морю» [Kushner 2012: 9].

Миссис Линкольн практически сразу «расшифровывает» тревожный сон мужа, связывая его с трудной, опасной и «несвоевременной» борьбой за Тринадцатую поправку, хотя сам президент эту догадку никак не комментирует. Но некий иной, не сводимый к политике и тем более политтехнологиям, уровень задан в фильме этим сном о вечности, может быть, именно уровень посмертной славы. Линкольн в фильме будет бороться за воплощение своих принципов любыми законными (или «не вполне незаконными») средствами, и он готов за них отвечать — если не перед человеческим судом, то перед судом Истории. Он уже как бы не здесь. Никакой уитменовской сирени в фильме нет, она просто не успевает зацвести к апрельской Пасхе 1865 г. В начале апреля (Виргиния, 3 апреля, заключение мира между Севером и Югом) и на страстной неделе в день убийства Линкольна деревья только начинают зеленеть, — а операторское решение и вовсе задает картине С. Спилберга строгий коричневый спектр в стиле старых фотографий. Однако к У. Уитмену возвращает не только тематика его «Посвящения Президенту Линкольну», но сочетание трагизма и эпичности, которого удалось достичь авторам фильма:

When lilacs last in the dooryard bloom'd,
And the great star early droop'd in the western sky in the night,
I mourn'd, and yet shall mourn with ever-returning spring.
(Walt Whitman)

ЛИТЕРАТУРА

[Аристотель 1984] — *Аристотель*. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 645 — 680.

[Боянич 2015] — *Боянич С. П.* Божественное насилие у Беньямина. Мятеж против Моисея как первая сцена мессианизма (Книга чисел, 16) / Пер. с фр. М. Бендет // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С.Л. Фокин. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 188—207.

[Высоцкая 2013] — *Высоцкая Н.А.* Драматургия США начала XXI ст.: между авторитетом традиции и велениями времени // Современная американская драматургия: теория и практика / Ред. Ю. В. Стулова. Минск: МГЛУ, 2013. С. 7 — 19.

[Дробинцева 2013] — *Дробинцева М.* «Ангелы в Америке» Тони Кушнера // Современная американская драматургия: теория и практика / Ред. Ю.В. Стулова. Минск: МГЛУ, 2013. С. 78 — 83.

[Линкольн 2015] — *Линкольн А.* Источник свободы. Геттисбергское послание / Пер. с англ., пред. А. Петросян; ред. М. Тершина. М.: Эксмо, 2015.

[Лосев 1963] — *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (Ранняя классика). М.: Высшая школа, 1963.

[Маду 2015] — Маду Ж.-П. Вальтер Беньямин в Коллеже социологии / Пер. с фр. О. Волчек // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С.Л. Фокин. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 162 —173.

[Уитмен 1982] — Уитмен У. «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» / Пер. К. Чуковского // Уитмен У. Листья травы. М.: Художественная литература, 1982. С. 284 —292.

[Шадаева 2004] — Шадаева Л.К. Когнитивные и дискурсивные особенности метафоры в аргументативе современного английского языка (на материале текстов речей А. Линкольна). Автореферат... канд. филол. наук, Иркутск, 2004.

[Calhoun 2013] — Calhoun D. “Lincoln”. *Time Out* (Jan. 22, 2013). Online at <http://www.timeout.com/london/film/lincoln>

[Carkonen] — Carkonen S. “Review on: *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* by Doris Kearns Goodwin”. Online at https://www.goodreads.com/book/show/2199.Team_of_Rivals

[Fisher 2011] — Fisher J. *The Theatre of Tony Kushner: Living Past Hope*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2011.

[Goodwin 2009] — Goodwin D.K. *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*. London; New York: Penguin Books, 2009.

[Hogan 2011] — Hogan J. *Lincoln, Inc.: Selling the Sixteenth President in Contemporary America*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2011.

[Kushner 1999a] — Kushner T. *Angels in America. Part One: Millennium Approaches*. New York: Theatre Communications Group, 1999.

[Kushner 1999b] — Kushner T. *Angels in America. Part Two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 1999.

[Kushner 2012] — Kushner T. *Lincoln: The Screenplay*, foreword by D.K. Goodwin. New York: Theatre Communications Group, 2012.

[Lubow 1992] — Lubow A. “Tony Kushner’s Paradise Lost”. *The New Yorker* (Nov. 30, 1992).

[Mirando] — Mirando J. “Review on: *Lincoln Mediated: The President and the Press Through Nineteenth-Century Media*. By Gregory A. Borchard and David W. Bulla”. Online at https://www.academia.edu/26679347/Review_of_Lincoln_Mediated_in_Journalism_and_Mass_Communication_Quarterly

[Von Hoffman 1988] — Von Hoffman N. *Citizen Cohn*. New York: Doubleday, 1988.

[Whitman] — Whitman W. *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d*. Online at <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45480>

REFERENCES

Aristotel. “*Poetika*”, transl. M.L. Gasparov. In Aristotel. *Sochineniia*. 4 vols. Vol. 4. Moscow: Mysl’ Publ., 1984: 645–680.

Boyanich, S.P. “Bozhestvennoe nasilie u Ben’iamina. Miatezh protiv Moiseia kak pervaja stsena messianizma (Kniga chisel, 16)”, transl. M. Bendet. In *Sharl’ Bodler & Val’ter Ben’iamin: Politika & Poetika: Kollektivnaia monografiia*, ed. S.L. Fokin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015: 188–207.

Calhoun, D. “Lincoln”. *Time Out* (Jan. 22, 2013). Online at <http://www.timeout.com/london/film/lincoln>

Carikonen, S. "Review on: *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln* by Doris Kearns Goodwin". Online at https://www.goodreads.com/book/show/2199.Team_of_Rivals

Drobintseva, M. "Angely v Amerike Toni Kushnera". In *Sovremennaiia amerikanskaia dramaturgiia: teoriia i praktika: sbornik nauchnykh statei*, ed. Yu.V. Stulov. Minsk: MGLU Publ, 2013: 78–83.

Fisher, J. *The Theatre of Tony Kushner: Living Past Hope*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2011.

Goodwin, D.K. *Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln*. London; New York: Penguin Books, 2009.

Hogan, J. *Lincoln, Inc.: Selling the Sixteenth President in Contemporary America*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2011.

Kushner, T. *Angels in America. Part One: Millennium Approaches*. New York: Theatre Communications Group, 1999.

Kushner, T. *Angels in America. Part Two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 1999.

Kushner, T. *Lincoln: The Screenplay*, foreword by D.K. Goodwin. New York: Theatre Communications Group, 2012.

Linkoln, A. *Istochnik svobody. Gettisbergskoe poslanie*, transl. A. Petrosian, ed. M. Tereshina. Moscow: Eksmo Publ., 2015.

Losev, A.F. *Istoriia antichnoi estetiki (Ranniaia klassika)*. M.: Vysshiaia shkola, 1963.

Lubow, A. "Tony Kushner's Paradise Lost". *The New Yorker* (Nov. 30, 1992).

Madu, Zh.-P. "Valter Ben'iamin v Kollezhe sotsiologii", transl. O. Volchek. In *Shar' Bodler & Val'ter Ben'iamin: Politika & Poetika: Kollektivnaia monografiia*, ed. S.L. Fokin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015: 162–173.

Mirando, J. "Review on: *Lincoln Mediated: The President and the Press Through Nineteenth-Century Media*. By Gregory A. Borchard and David W. Bulla". Online at https://www.academia.edu/26679347/Review_of_Lincoln_Mediated_in_Journalism_and_Mass_Communication_Quarterly

Shadaeva, L.K. *Kognitivnye i diskursivnye osobennosti metafory v argumentativnoe sovremennogo angliiskogo iazyka (na materiale tekstov rechei A. Linkol'na)*. *Avtoreferat diss. kand. filol. nauk*. Irkutsk, 2004.

Uitmen, U. "Kogda vo dvore pered domom tsveta etoi vesnoi siren' ", transl. K. Chukovsky. In Uitmen, U. *Listya travy*. Moscow: Khudozhestvennaia Literatura Publ., 1982: 284–292.

Von Hoffman, N. *Citizen Cohn*. New York: Doubleday, 1988.

Vysotskaya, N.A. "Dramaturgiia SShA nachala XXI st.: mezhdru avtoritetom traditsii i veleniiami vremeni". In *Sovremennaiia amerikanskaia dramaturgiia: teoriia i praktika: sbornik nauchnykh statei*, ed. Yu.V. Stulov. Minsk: MGLU Publ., 2013: 7–19.

Whitman, W. *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*. Online at <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45480>