

«Новое искусство» и культура XX в.

УДК 791.229.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-2-91-107

«Гнев богов»: рутинное и фантастическое в документальном фильме Йона Густафссона (2006 г.)

Александра В. Тарасова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, aleks.tarasova@gmail.com*

Аннотация. Статья нацелена на исследование эффекта фантастического в документальном фильме: возможен ли он, и какие обстоятельства способны повлиять на его появление. Этот вопрос исследуется в контексте «фикционального» мира, само наличие и особенности которого служат признаком принадлежности к жанру фантастического. В статье кратко рассматривается понятие «фикционального мира» и специфика взаимодействия с ним аудитории. Основным объектом анализа является документальный фильм исландского режиссера Йона Густафссона «Гнев богов», заявленный как «фильм о съемках в экстремальных условиях». Он был смонтирован из фрагментов видеохроники, снятой во время съемок «Беовульфа и Гренделя» (2005 г.), поставленных режиссером Стурлой Гуннарссоном по мотивам средневековой эпической поэмы. Процесс съемок в Исландии осенью 2004 г. оказался чрезвычайно сложным, и статья прослеживает, как участники группы описывают происходящее с ними в выражениях, формирующих дискурс «языческого» или дискурс «чудесного» вообще. В сочетании с особенностями монтажа это сообщает фильму право рассматриваться в качестве повествования, в котором фантастическое становится неотъемлемой составляющей сюжета. Воображаемая же Исландия приобретает черты, свойственные фикциональному миру фантастического произведения.

Ключевые слова: фантастическое, кино, фикциональный мир, документальный фильм, неоязычество, Беовульф

Для цитирования: Тарасова А.В. «Гнев богов»: рутинное и фантастическое в документальном фильме Йона Густафссона (2006 г.) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 2. С. 91–107. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-2-91-107

© Тарасова А.В., 2022

“Wrath of the Gods”.
Routine and fantastic in the documentary film
by Jon Gustafsson (2006)

Aleksandra V. Tarasova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
aleks.tarasova@gmail.com*

Abstract. The article is aimed at studying the effect of the *fantastic* in a documentary: if it is possible, and what circumstances can influence its appearance. That issue is investigated in the context of the “fictional world”, the very presence and features of which serve as a sign of belonging to the genre of the fantastic. The article briefly examines the concept of “fictional world” and the specifics of the audience’s interaction with it. The main object of the analysis is the documentary “Wrath of the Gods” by the Icelandic director Jon Gustafsson, which is declared as “a documentary about filmmaking in extreme conditions”. It was edited from fragments of video footage shot during the filming of “Beowulf & Grendel” (2005), directed by Sturla Gunnarsson and based on a medieval epic poem. The filming process in Iceland in the fall of 2004 proved to be extremely difficult, and the article traces how the group members describe what is happening to them in expressions that form the discourse of the “pagan” or the discourse of the “miraculous” in general. In combination with the peculiarities of editing, this gives the film the right to be considered as a narrative, in which the fantastic becomes an integral part of the plot. The imaginary Iceland acquires the features characteristic of the fictional world of a fantastic story.

Keywords: fantastic, cinema, fictional world, documentary, neo-paganism, Beowulf

For citation: Tarasova, A.V. (2022), “Wrath of the Gods”. Routine and fantastic in the documentary film by Jon Gustafsson (2006), *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 91–107, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-2-91-107

Когда авторы анонсов кинофильмов и сериалов маркируют то или иное произведение как «фэнтези», «мистику», «научную фантастику» или просто «фантастику», выбор жанра, как правило, довольно приблизителен и опирается на чисто формальные признаки. Поиск же точных, обоснованных критериев, которые позволили бы уверенно отделить даже не фэнтези от научной фантастики, а хотя бы произведение «фантастическое» от «реалистического», продолжают уже много десятилетий.

Одним из направлений в изучении фантастического является исследование особенностей построения тех миров, в которых разворачивается действие произведения. Среди проблем, с которыми исследователю вымышленных миров приходится иметь дело, первой оказывается проблема выделения фантастического фикционального мира среди фикциональных миров вообще – поскольку мир любого произведения является в той или иной мере вымышленным: «если каждый художественный текст описывает мир возможный, отличающийся в некоторых отношениях от действительности, то фантастическое повествование изображает возможные миры, отличающиеся структурно» [Bertetti 2017, р. 53]. Но такие отличия могут как посягать на наши представления о возможном и невозможном, нарушая физические законы нашего мира (как в случае с фэнтези или сказкой), так и не посягать и не нарушать (что достаточно типично для научной фантастики). Так что разница между «просто» отличием и отличием структурным становится трудноуловимой.

Отделить мир сказки, мифа или фэнтези от мира научной фантастики тоже не так легко. В случае с литературным текстом сам способ повествования становится ориентиром: «Там, где миф претендует на объяснение сущности явлений раз и навсегда, научная фантастика сперва ставит их как проблемы, а затем исследует, куда они ведут; она рассматривает статичную идентичность мифа как иллюзию, обычно как обман, в лучшем случае – лишь как временную реализацию потенциально безграничных случайностей» [Suvin 2014]. Но зрителю фильма или сериала сложнее отметить для себя подобные особенности, а ориентация на внешние приметы зависит, как правило, от предыдущего зрительского и бытового опыта: «Ведьма, несомненно, является частью иконографии сказки, в то время как такие машины и устройства, как, например, в “Звездном пути”, выглядят *технически*; визуально они представляют собой экстраполяции инструментов, которые мы используем в повседневной жизни» [Spiegel 2008, р. 372]. Таким образом, и здесь необходимым элементом для конструирования фикционального мира оказывается «действительность» или «нулевой мир» – *Zero World* [Suvin 2014], в сопоставлении с которым осмысливается мир вымышленный.

Незримое, но постоянное присутствие «действительности» у границ вымышленного мира позволяет, в частности, воспринять его как достоверный или недостоверный. Но при этом «правдоподобие не может быть главной, а тем более – единственной целью создателей вымышленных миров. На деле правдоподобие в вымышленных мирах используется как реквизит, который нас

притягивает, соблазняет, убеждает погрузиться в мир, но погружение – это только одна сторона игры» [Pavel 2010, p. 107]. Гораздо большую важность имеют наблюдения за способами перенесения аудитории в фикциональный мир и за дистанцией между ним и реальностью. Это уже затрагивает сам механизм восприятия вымышленного повествования и воображения, которое вовлечено в процесс взаимодействия с произведением.

Основным условием и тут является отчетливое понимание аудиторией того факта, что представленный ей мир – ненастоящий. Но при чтении или просмотре фильма особенности сюжета и сам способ монтажа либо организации текстового нарратива задействуют и более сложные модели восприятия. К. Уолтон рассуждает о присущей человеческому сознанию способности видеть границы между различными «кластерами» воображаемого: можно одновременно и видеть фиолетового слона, который мерещится персонажу фильма, и понимать, что во внутренней реальности фильма этого слона нет; можно представлять себе, что на фотографии запечатлен безголовый человек, стоящий посреди улицы, и осознавать, что его голова просто обрезана краем кадра [Walton 2013, pp. 14, 16, 21]. Точно так же воображение в сочетании со способностью делать наблюдения и выводить из них закономерности позволяет определить, что внутри вымышленного мира (как бы противоречив он ни был и как бы сильно не отличался от мира «нашего») требуется понимать как «правду», а что – как «ложь» [Chasid 2021].

Тем не менее принимающая сторона, зритель или читатель, не всегда находится в позиции, позволяющей уверенно определить, каковы внутренние правила вымышленного мира. Автор же может и намеренно дезориентировать аудиторию, достигая эффекта фантастического именно таким путем: так поступает Джордж Лукас в своем раннем (1971 г.) фантастическом фильме “ТНХ 1138”, некоторые эпизоды которого смонтированы таким образом, чтобы было неясно, как они соотносятся с остальной историей [Spiegel 2008, p. 380]. Наконец, иногда обстоятельства или степень подготовки аудитории таковы, что понять, имеет ли она дело с вымышленным сюжетом, затруднительно. «Можно включить телевизор и наткнуться на повествование, изображающее боевую сцену начала XX в. Без какого-то дополнительного контекста будет невозможно сказать, художественный фильм это или историческая реконструкция» [Weisberg 2016, p. 467].

Итак, взаимоотношения между аудиторией художественного произведения, ее собственной действительностью и фикциональным миром весьма непросты. Но в произведении, имеющем статус документального, теоретически вероятен и еще более сложный

вариант, когда персонажи – реальные люди, безусловно принадлежащие нашему миру, одновременно являются и акантами сюжета, созданного в результате съемки и монтажа документального материала. Возможно ли обнаружить в документальном фильме эффект фантастического и те сложные механизмы отношения с действительностью, которые позволяют отнести художественные фильмы и книги к жанру фантастики?

Ответ на этот вопрос мы предполагаем найти в документальном фильме 2006 г. под названием «Гнев богов», обратившись для этого к идее «критического» конструирования миров, предложенной С. Экманом. Этот подход подразумевает особое внимание «к медиуму, внутри которого создается мир, а не на стратегиях и методах автора или на процессах, посредством которых читатель их переосмысливает», всестороннее изучение сконструированного мира как единого целого и помещение его «в более широкий контекст жанровых условностей и теоретических дискурсов» [Ekman 2019, p. 119].

* * *

«Гнев богов» – так называется документальный фильм о съемках фильма художественного, «Беовульфа и Гренделя»¹, одной из многих киноинтерпретаций средневековой англосаксонской эпической поэмы, повествующей о герое, сражающемся с чудовищами и драконом. Поставленный канадским режиссером исландского происхождения Стурлой Гуннарссоном по сценарию Эндрю Рея Берзиньса, этот фильм представляет собой попытку условно-«реалистической» трактовки первой половины поэмы. В фильме нет компьютерной графики (чудовищный Грендель здесь становится человекообразным троллем, облик которого создается с помощью обычного и пластического грима); пиршественный зал, который конунг Хродгар выстроил для своих дружинников – Олений чертог или Хеорот – выглядит как примитивного вида большой сарай с прибитыми над входом оленьими рогами; персонажи в разговорах избегают высокого стиля, изъясняясь в основном короткими фразами в низком речевом стиле. Премьера «Беовульфа и Гренделя» состоялась в сентябре 2005 г. на международном кинофестивале в Торонто и прошла с успехом, но прокат у картины был очень скром-

¹ “Beowulf & Grendel”. Канада, Великобритания, Исландия, США, Австралия, 2005. Режиссер Стурла Гуннарссон, автор сценария Эндрю Рэй Берзиньс, в главных ролях: Джерард Батлер, Стеллан Скарсгард, Сара Полли, Ингвар Сигурдссон. Официальный сайт фильма – <http://www.beowulfandgrendel.com/>

ный, а реакция аудитории на него – в основном прохладной, хотя у фильма были и поклонники². Судьба документального «Гнева богов» стала существенно более благоприятной – у этого проекта довольно внушительный список наград³, и критика встретила его одобрительно и даже востороженно. Он был выпущен на DVD, также его можно было посмотреть с помощью официального сайта wrathofgods.com⁴.

Как извещает надпись в самом начале «Гнева богов», весной 2004 г. Йон Густафссон нанялся для участия в съемках «Беовульфа и Гренделя» в скромном статусе «гаутского⁵ воина #2». С собой у него была видеокамера, с помощью которой он собирался запечатлеть ход съемок для домашнего архива. Но заканчивается эта как будто тривиальная надпись следующим образом: «Вскоре даже самые убежденные скептики среди нас стали задумываться, не разозлили ли мы не тех богов». Неожданная и абсурдная, эта фраза требует пояснений, и развернутым пояснением к ней становится весь фильм. Но насколько исчерпывающий характер носит это пояснение?

На первый взгляд, в самом формате «Гнева богов» нет ничего необычного: фрагменты из видеохроники, расположение которых примерно соотносится с хронологией съемок, перемежаются фрагментами записанных позже интервью с режиссером Стурлой Гуннарссоном, продюсером Полом Стивенсом, ассистентом режиссера Венди Орд и другими членами группы, время от времени звучит закадровый комментарий Рассказчика⁶. Этот фильм мог бы стать

² Автор сценария Эндрю Рей Берзиньс в 2006 г. был номинирован на премию канадской Гильдии сценаристов. Было у фильма еще несколько номинаций, но из разряда «технических», а единственным победителем оказался специалист по гриму Ник Дадмен.

³ См. перечень призов и фестивалей, в которых проект принял участие, на сайте <https://wrathofgods.com/festivals-awards/>

⁴ На сайте также размещено множество дополнительных материалов, среди которых – Dialogue list, полная расшифровка всех реплик на английском языке (а также немецком, испанском и польском). Этот раздел сайта был использован для цитирования в настоящей статье, в скобках будут указаны минуты и секунды – так, как они отмечены в разделе на сайте: <https://wrathofgods.com/dialogue-list/>

⁵ Одним из спутников Беовульфа, который со своей дружиной прибывает из земли гаутов во владения данов – на помощь их правителю-конунгу Хродгару, который вот уже 12 лет не может положить конец нападениям чудовища по имени Грендель на своих людей.

⁶ В текстовой расшифровке реплик на сайте он указан как Narrator.

одним из многочисленных «фильмов о фильме», которые в 2000-е гг. нередко включали в число дополнительных материалов на лицензионном DVD с «основной» кинокартиной⁷. Исполнитель роли Беовульфа в костюмерной и Гренделя – в гримерной; конунг Хродгар в полном облачении и гриме, но с пластиковым стаканчиком в руке (а на заднем плане – еще один персонаж с сигаретой); Джерард Батлер отрабатывает боевую сцену без грима, будучи одетым в спортивный костюм и с палкой вместо меча; корабль гаутов опускают в воду с помощью подъемного крана, а над бегущим по равнине троллем летит вертолет – все это относится к категории забавных, но достаточно обычных «рабочих моментов». Но все же слишком многое вступает в противоречие с этим ощущением «обычного».

Если следовать за повествованием, то его сквозная сюжетная линия начинается довольно оптимистически: в июле 2004 г. десант съемочной группы прибывает в Исландию для окончательного отбора локаций. Стоит прекрасная погода, исландские пейзажи великолепны, короткие летние ночи сулят много дневного света для съемок под открытым небом. Но затем перед съемочной группой одно за другим начинают возникать препятствия. Из-за перебоев с финансированием подготовка к съемкам затянулась, так что первая сцена была снята только 6 сентября, а впереди участников съемок ожидали ливни, ураганный ветер («это была самая ветреная осень за 60 лет»; 52:00) и снегопад, съемочная техника ломалась, автомобили попадали в аварии, намеченный для съемок живописный пляж из черного вулканического песка оказался полностью смыт в течение одной штормовой ночи, спокойная вода, по которой должны были плыть в маленькой лодке несколько персонажей, в одночасье превратилась в бурный поток, в построенном для съемок Хеороте чуть не начался пожар, и все это увенчалось извержением вулкана неподалеку. Но фильм все же был снят, причем завершили съемки буквально накануне наступления полноценной исландской зимы.

Рассказ Йона Густафссона обо всех этих и многих других превратностях выстроен в основном линейно, но отдельные эпизоды смонтированы таким образом, чтобы выделить мотив, помещающий сложную, но все же рутинную работу съемочной группы в иной контекст. Контекст, в который вписана и тема «богов».

⁷ Хотя есть и более ранний пример такого рода «фильма о фильме», который добился самостоятельного признания – упомянутые в «Гневе богов» «Затерянные в Ла Манче» (2002) о съемках «Человека, который убил Дон Кихота» Терри Гиллиама.

Композитором съёмочной группы стал Хильмар Орн Хильмарссон⁸, глава местного объединения адептов Асатру – культурно-религиозного движения, которое в «Гневе богов» позиционируется как «Древняя скандинавская религия»⁹ (17:15). По инициативе режиссера он провел для съёмочной группы обряд благословения, сразу после которого Стурла Гуннсарссон споткнулся и упал (Йон Густаффсон запечатлел этот момент), что было истолковано присутствовавшими при обряде адептами Асатру как доброе предзнаменование¹⁰. И следующая сразу же за этим реплика Джерарда Батлера дает понять, что впоследствии участники съёмки в шутку приписывали свои неприятности неверно исполненному обряду (18:10).

Если принять эту точку зрения, то обряд – принятый боже-ствами-адресатами неблагосклонно или проведенный с ошибками – и превращается в основную причину всех неурядиц. Однако фильм довольно подробно рассказывает о случае, который произошел еще до него, и при этом преподносит его как нечто явно не вполне объяснимое. Для первого съёмочного дня была выбрана сцена, в которой Беовульф со спутниками подплывают на корабле к берегам Дании. Корабль – достоверная реплика настоящего судна

⁸ Из статьи Т. Ганнелла следует, что Хильмар Орн Хильмарссон (который стал для автора одним из основных источников сведений об обрядах Асатру) является не только официальным главой движения, но и идеологом, принимающим участие в разработке и уточнении ритуальной и символической сторон. А поскольку на фотоиллюстрациях к статье именно он запечатлен за исполнением обрядов, тем самым он выступает здесь и как своего рода «лицо Асатру» [Gunnell 2015].

⁹ В современной Исландии Асатру – движение многочисленное и влиятельное, но называть его не только «древним», но даже «старым» проблематично – его история отсчитывается от 1972 г., когда вокруг фермера-поэта Свейнбьёрна Бейтейнссона образовался кружок энтузиастов, изучающих исландские традиционные обычаи, музыку, литературу, фольклор в контексте религиозных практик. А название «Асатру» (буквально – «Вера в богов-Асов») это объединение получило несколько позже, в процессе официальной регистрации, хотя «большинство членов группы не столько “верили” и “поклонялись” древним богам, сколько дорожили ими, как символами древнего наследия, духовных ценностей, идеалов и обычаев, которые они надеялись сохранить...» [Strmiska 2000, p. 113].

¹⁰ После этого рассказчик сообщает, что спустя два часа и сам Хильмар Орн Хильмарссон упал, сломав при этом два ребра. Причем в реплике подчеркивается, что и сам обряд был языческим (Pagan), и композитор обозначен словами Pagan priest.

викингов – в Исландии нашелся, и его заблаговременно арендовали у владельца. По словам Стурлы Гуннарссона, для него эта сцена с кораблем имела особое значение – если получится привезти его, спустить на воду и отснять нужные сцены, то и съемки в целом завершатся успешно («Знаете, как будто если мы сможем сделать это, то сможем все» 15:43)¹¹. Но корабль нужно было заблаговременно готовить к плаванию (владелец же, которому перевели плату с большим опозданием, делать этого не стал), а путь к выбранной для съемок ледяной лагуне лежал через узкий мост, по которому корабль пройти не мог. Последний отрезок пути было решено проделать по воде, минуя мост, но выяснилось, что разошедшийся корабль сильно течет, и его поторопились вытащить на сушу, чтобы он не затонул («У нас корабль с течью. Это метафора фильма», – заявляет по этому поводу Венди Орд; 16:29). Спас положение капитан корабля – ночью, никого не предупредив, он погрузил его на трейлер и, не с первой попытки, но сумел провезти его по узкому мосту (так что с обеих сторон между бортами судна и боковинами моста оставалось меньше дюйма).

С одной стороны, рационально объяснить внезапное расширение моста вполне возможно – его первоначальные замеры могли быть чуть неточными, и Рассказчик упоминает о том, что капитан сперва придумал особый способ установки корабля на трейлере, а потом уже решил проверить свои расчеты. С другой стороны – люди, ответственные за организацию этой съемки, были твердо убеждены в том, что провезти корабль по мосту невозможно¹², так что выбор между естественными и сверхъестественными причинами того, что мост внезапно расширился, а имеющий символическое значение корабль – прибыл к месту назначения, остается неопределенным.

Реплик, в которых так или иначе затрагивается тема вмешательства нечеловеческих сил, в «Гневе богов» много. Сложно сказать, доминировала ли она на съемках над иными вариантами объяснения происходящего, но в фильме из подобного рода высказываний собран полноценный дискурс чудесного:

¹¹ И автор сценария перед началом съемки признается Йону Густафссону в том, что хотел бы проснуться два дня спустя – настолько успех всего предприятия зависит от этого корабля (19:04).

¹² Разговор об этом завязывается уже на «планёрке», которая демонстрируется в самом начале «Гнева богов», а в реальной хронологии съемок относилась к середине лета. Затем это утверждение повторяется при подготовке к съемкам в лагуне, так что фильм Йона Густафссона заранее готовит зрителей к сюрпризу.

«Не считая корабля с течью, первый день прошел идеально. Возможно, **боги** все-таки были на нашей стороне» (Рассказчик, 23:37).

«**Один** напился и разнес дом» (Стурла Гуннарссон, 29:37).

«Казалось, что фильм преследует невезение. Фактически люди начали думать, что в фильме пробрался **тролль**, который проклинает его» (Венди Орд, 33:51).

«**Один** дает, и **Один** забирает. Хотя я не думаю, что **Один** разговаривает с денежными богами» (Стурла Гуннарссон, 55:35).

«Тот факт, что мы здесь, тот факт, что мы находимся на этой стадии, тот факт, что мы почти закончили, – это просто **чудо**. Это **чудо**» (Пол Стивенс, 01:00).

«Итак, **Один** был с нами. Благословение Хильмара сработало» (Стурла Гуннарссон 01:05).

Примечательно, что высказываний христианского толка, по крайней мере в явном виде, нет. Исключение составляет, пожалуй, реплика Дэниэла Паркера, который занимался гримом: «Дьявол явно проявляет огромный интерес к этому фильму, и он играет с нами» (01:02:08). И ему же принадлежит рассуждение, в котором постигшие группу испытания объясняются с сугубо рациональных позиций: все это было предсказуемо, поскольку сложный исландский климат хорошо известен, для съемок к тому же выбрали местность, которая славится сильным ветром, сам выбор Исландии обрек их на трудности с логистикой, наймом рабочих и массовки, а тем самым – на дополнительные финансовые расходы. Съемки в Шотландии, по его мнению, были бы гораздо проще и дешевле – тем более, что никаких причин снимать именно в Исландии не было (40:18). Но и Паркер произносит фразу о викингском проклятии, которым обернулось благословение (01:01:42).

Таким образом, и в процитированных репликах, и в фильме в целом заметно преобладание условно-языческого мотива. Его символом становится имя Одина, но рядом с ним возникают и анонимный тролль, и некие денежные божества. Впрочем, и этот мотив не получает полноценного развития. До какой степени упоминания Одина были игрой, до какой степени участники группы действительно готовы были поверить в разгневанных богов – это вопросы, не имеющие ответа. Некоторую ясность мог бы внести комментарий Хильмара Орна Хильмарссона, официального представителя неоязыческого движения, но в «Гневе богов» он на эту тему не высказывается.

В «Беовульфе и Гренделе» Хродгар и его люди изначально – язычники, на которых направлены усилия заезжего миссионера Брендана, но в итоге и язычество, и христианство оказываются бес-

сильны перед чудовищами (мать Гренделя убивает и верховного жреца, и святого отца), перед третьей силой. На съемках подобную третью силу представляла собой исландская природа¹³ – или же сама Исландия. «...На съемках этого фильма с нами могло случиться много трагического, и знаете, я не должен бы даже произносить это, поскольку Исландия сделала меня суеверным, так что будем надеяться, что никакой трагедии с нами не случится», – говорит Стурла Гуннарссон, настаивая на действенности языческого обряда (56:00). Джерард Батлер же, описывая исландскую природу, говорит, что это «очень молодая земля» и что здесь «под ногами ощущается бурлящая энергия» (36:47), а один из участников группы замечает, что Стурла Гуннарссон выглядит среди исландских ландшафтов столь естественно, что «становится их частью» (02:30) – и в обоих случаях произносятся слова, которые можно отнести как к поэтическим фигурам речи, так и к все той же области странного и/или чудесного.

Вербальный дискурс дополняется и подчеркивается визуальным, визуальный же – в значительной мере создается за счет монтажа. Уже упомянутый корабль заметную часть отведенного ему экранного времени проводит в подвешенном состоянии, причем технику, которая его спускает или поднимает, видно не всегда – и корабль оказывается парящим над водой. А в одной из сцен над судном появляется неяркая, но отчетливо заметная радуга. В другом эпизоде можно видеть всадников, которые сперва скачут вдоль штормового моря, а затем заводят коней в морскую пену, в то время как волны вздымаются над головами людей. Голос Венди Орд в это время рассказывает, что делалось это с целью отучить коней шарахаться от волн и пены, и всадники, придумавшие этот способ дрессировки, были пьяны с самого утра, но, поскольку других всадников не было, приходилось работать с этими (32:15) – однако эти пояснения делают сцену еще более абсурдной. Съемки эпизода, для которого приготовили муляж жертвенной овцы, отложили из-за плохой погоды – и после этого в кадр несколько раз попадают то люди, перетаскивающие с места на место безжизненное тело овцы, то само это тело, случайно оказавшееся на заднем плане во время очередного импровизированного интервью кого-то из группы – и эти перемещения мертвой овцы никак не комментируются.

Возникают и параллели между «Гневом богов» и «Беовульфом и Гренделем»: сама идея языческого обряда могла появиться

¹³ “Forces of nature!” – восклицает в фильме сам Йон Густафссон (31:10).

у Стурлы Гуннарссона под влиянием сценария – в «Беовульфе и Гренделе» есть сцена благословения Хродгара, его жены и только что построенного Хеорота, и в фильм Йона Густафссона включен фрагмент этой сцены (54:39). Но в сценарии, как и в первоисточнике, будущее Хродгара оказывается далеко не благополучным: Грендель принимается убивать его людей. Судьба съемочной группы была, разумеется, менее драматичной, но все же схожей: за обрядом, призванным обеспечить успех, последовали неудачи и испытания.

Сам Хеорот-декорация тоже начинает отчасти уподобляться Хеороту¹⁴ из основного фильма (и даже, скорее, Хеороту из первоисточника). Зал построили таким образом, чтобы он мог работать и как съемочный павильон, чтобы все сцены внутри пиршественного зала можно было там и снимать. Постройка получилась очень прочной: Пол Стивенс после ночного урагана рассказывает, что у отеля по соседству сорвало крышу, в то время как их зал остался невредимым. А во время очередного крайне ветреного дня они с режиссером обсуждают возможность съемок в Хеороте: внутри будет безопасно, но надо перевести туда людей, а ветер так силен, что сам путь будет очень рискованным¹⁵. В «Церковной истории народа англос» Беды Достопочтенного человеческая жизнь сравнивается с кратким временем, на которое попадает в такой зал пролетевший сквозь него воробей – внутри тепло и весело, но снаружи бушуют зимние бури и льют дожди¹⁶. И съемочный зал уподобляется этому образу и в чисто практическом смысле, и в символическом. Становится зал и местом собраний – в «Гнев богов» вошла речь Стурлы Гуннарссона, произнесенная перед съемочной группой под его кровлей (он знакомил людей с текущим состоянием финансов; 59:12). Наконец, выше уже упоминался начавшийся, но быстро потушенный пожар – перед самым началом съемок многолюдной сцены в пиршественном зале загорелся проложенный под полом кабель (53:36). Один из плотников вовремя заметил дым, и потенциальную катастрофу удалось предотвратить, но в англо-саксонской поэме Хеороту предстоит

¹⁴ Участники съемок не употребляют этого названия, предпочитая ему Mead Hall.

¹⁵ В дискуссии между ними ставит точку камень, разбивающий окно машины Стивенса.

¹⁶ *Venerabilis Baedae. Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, II.XIII (см. *Venerabilis Baedae. Historia ecclesiastica gentis Anglorum; Historia abbatum; Epistola ad Ecgberctum; una cum Historia Abbatum auctore anonymo. Oxonii: Ex Typographeo Clarendoniano*, 1896. P. 112).

погибнуть в пожаре¹⁷. Наконец, сама решимость режиссера и его соратников продолжать съемки, несмотря на, казалось бы, безнадежные обстоятельства, вызывает ассоциации с идеей «северного мужества» у Толкина: «...в северной традиции идея непреклонной воли занимает центральное место» [Толкин 2008, с. 32], так что герой, зная, что обречен, продолжает действовать.

Монтаж придает особый оттенок словам автора сценария Эндрю Рэй Берзиньса о том, что во время съемок они пережили невероятные (unbelievable) трудности, не было разве что извержения вулкана (01:00:28): поскольку сразу вслед за этим (01:00:49) сообщается о начале извержения, они сразу становятся пророческими (хотя могли быть произнесены и после этого события). И в подобном контексте фраза Рассказчика «Когда мы наблюдали за тем, как Стеллан вызывает тролля на бой...» (45:02) производит впечатление намеренного смешения реальности съемок и внутренней реальности «Беовульфа и Гренделя» – в бой с чудовищем как будто жаждал вступить не конунг Хродгар, а актер Стеллан Скарсгард. Дополнительный смысловой уровень приобретает и выраженная на исландском языке уверенность актера Ингвара Сигурдссона в том, что местную погоду нужно воспринимать в позитивном ключе, как вызов, как друга («Если во время съемок фильма вы воспринимаете погоду в Исландии как врага, значит, вы уже проиграли»; 41:10) – ведь произносит эти слова исполнитель роли Гренделя. И даже сцена погони вертолета за всадниками и троллем становится не только забавным эпизодом со съемок, но свидетельством причудливого смешения двух реальностей и двух эпох.

* * *

Пытаясь отделить сложившийся на съемках «дискурс чудесного» от авторского повествования «Гнева богов», можно предположить, что участники съемочной группы реагировали на обстоятельства, которые выходили далеко за рамки общих представлений о том, какой должна быть их обычная рутинная работа. Это усугублялось тем, что для большинства из них Исландия была почти незнакомой, хотя и привлекательной для них страной, что

¹⁷ Дом возвышался
Рогами увенчанный;
Недолговечный,
Он будет предан
Пламени ярому

Цит. в пер. В. Тихомирова по изд.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, 1975. С. 33.

и прекрасные ландшафты, и климат, и язык, на котором разговаривали между собой местные жители, – все это подчеркивало их собственную чуждость окружающему пространству.

Если применить к ситуации «кластеры» воображаемого у Уолтона, то специфика положения режиссера, автора сценария, продюсера, актеров «Беовульфа и Гренделя» состояла в том, что они сами находились в одном из «кластеров». Не имея возможности увидеть всю картину со стороны, они не могли и обозначить грань, которая отделяла их от «действительности», во-первых, фикциональный мир снимаемого ими фильма, а во-вторых – воображаемую ими Исландию. Избыточность обрушившихся испытаний требовала рационального объяснения, специфика положения побуждала принять любую относительно логичную версию подобного объяснения. И все испытания (среди которых были далеко не только связанные с силами природы) парадоксальным образом были рационализированы посредством включения себя в условно-«языческую» модель мира, или, точнее, стихийно сложившуюся модель мира, в которой было место и богам из скандинавского пантеона, и «денежным богам», и Исландии как месту, где перестают действовать привычные правила.

Вероятно, во время пребывания съемочной группы в Исландии подобного рода реплики могли отпускаться в полушутливом тоне и, возможно, даже теряться за множеством других фраз. Но когда участники группы сами превратились в персонажей документального фильма Йона Густафссона, «кластеры» фикциональности распределились таким образом, что аудитория оказалась в позиции из рассуждений Уолтона. Зритель может одновременно и наблюдать, как окрестности съемочного лагеря превращаются в некую аномальную зону, и осознавать, что отснятый материал и записанные высказывания могли быть смонтированы именно таким образом, чтобы создать подобное впечатление.

«Гнев богов» мог бы выйти в виде псевдодокументального фильма, игрового «мокьюментари», рассказывающего о съемочной группе, приехавшей в незнакомую труднодоступную местность и ставшей там объектом издевательств со стороны таинственных нечеловеческих сил, не слишком доброжелательных, но все-таки и не враждебных, раз обошлось без трагедий. И сам режиссер, приехавший на землю предков, вполне мог бы стать главным героем такой истории. С другой стороны, это мог бы быть и просто документальный фильм о съемках в экстремальных условиях (как он и позиционируется на своем официальном сайте). Но проект Йона Густафссона превратился в нечто третье, в повествование, собранное из фрагментов задокументированной реальности и трансфор-

мирующее ее в почти полноценный фикциональный мир. Фактически «Гнев богов» – это два отдельных сюжета, сросшиеся друг с другом так, что полностью отделить один нарратив от другого невозможно.

С другой же стороны, предназначение отдельных элементов «фантастического» кино заключается, помимо прочего, и в том, чтобы «обратить зрительское внимание вовне, направить его на то, чему, может быть, суждено сыграть главную роль в этой драме поиска *иного* – на само кино» [Самутина 2006, с. 77]. «Гнев богов» предельно обнажает саму природу киносьеомок, проблематизирует ее, показывая, что процесс создания фильма не менее, если не более, соответствует представлениям о «нереальном» и «чудесном», чем готовый продукт. Неслучайно среди замыкающих «Гнев богов» реплик – рассуждения Пола Стивенса о том, что все усилия и перенесенные испытания были направлены на одну цель – рассказать историю, ведь люди рассказывали друг другу истории еще до того, как были изобретены деньги, и будут рассказывать истории и впредь (01:10:05). «Думаю, мы здесь именно поэтому – чтобы пересказывать эту историю у походного костра» (01:10:22).

Литература

- Самутина 2006 – Самутина Н. Фантастическое кино и проблема *иного*: сборник статей // Фантастическое кино: Эпизод первый. М.: НЛЮ, 2006. С. 66–78.
- Толкин 2008 – Толкин Дж.Р.Р. «Беовульф»: Чудовища и критики // Чудовища и критики. М.: АСТ, 2008. С. 13–72.
- Bertetti 2017 – Bertetti P. Building science-fiction worlds // World building. Transmedia, fans, industries / Ed. by M. Boni. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. P. 47–61.
- Chasid 2021 – Chasid A. Not by imaginings alone. On how imaginary worlds are established // Journal of the American Philosophical association. 2021. Vol. 7. Issue 2, Summer. P. 195–212. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-american-philosophical-association/article/not-by-imaginings-alone-on-how-imaginary-worlds-are-established/2A73D03678C2678E53D295C69D592BF9> (дата обращения 14.12.2021).
- Ekman 2019 – Ekman S. Vitruvius, critics, and the architecture of worlds. Extranarrative material and critical world-building // *Fafnir – Nordic journal of science fiction and fantasy research*. 2019. Vol. 6. Issue 1. P. 118–131.
- Gunnell 2015 – Gunnell T. The background and nature of the annual and occasional rituals of the Ásatrúarfélag in Iceland / Ed. by T. Minniyakhmetova, K. Velkoborská // *The Ritual Year 10. Magic in rituals and rituals in magic*. Innsbruck, Tartu, 2015. P. 28–40.

- Pavel 2010 – *Pavel T.* Immersion and distance in fictional worlds // *Itinéraires*. 2010. Vol. 1. P. 99–109. URL: <https://journals.openedition.org/itineraires/2096> (дата обращения 12.12.2021).
- Spiegel 2008 – *Spiegel S.* Things made strange. On the concept of “estrangement” in science fiction theory // *Science Fiction Studies*. 2008, Vol. 35. No. 3. P. 369–385.
- Strmiska 2000 – *Strmiska M.* Ásatrú in Iceland. The rebirth of Nordic Paganism? // *Nova Religio. The journal of alternative and emergent religions*. 2000. Vol. 4. No. 1. P. 106–132.
- Suvin 2014 – *Suvin D.* Estrangement and cognition // *Strange Horizons*. 2014. 24 Nov. URL: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/estrangement-and-cognition/> (дата обращения 14.12.2021).
- Walton 2013 – *Walton K.L.* Fictionality and imagination reconsidered // *From fictionality to realism* / Ed. by C. Barbero, M. Ferraris, A. Voltolini. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 9–26.
- Weisberg 2016 – *Weisberg D.S.* How fictional worlds are created // *Philosophy Compass*. 2016. Vol. 11. Issue 8. P. 462–470.

References

- Bertetti, P. (2017), “Building science-fiction worlds”, in Boni, M. (ed.), *World building. Transmedia, fans, industries*, Amsterdam University Press, Amsterdam, The Netherlands, pp. 47–61.
- Chasid, A. (2021), “Not by imaginings alone. On how imaginary worlds are established”, *Journal of the American Philosophical association*, vol. 7, issue 2, pp. 195–212, available at: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-american-philosophical-association/article/not-by-imaginings-alone-on-how-imaginary-worlds-are-established/2A73D03678C2678E53D295C69D592BF9> (Accessed 14 Dec. 2021).
- Ekman, S. (2019), “Vitruvius, critics, and the architecture of worlds. Extra-narrative material and critical world-building”, *Fafnir – Nordic journal of science fiction and fantasy research*, vol. 6, issue 1, pp. 118–131.
- Gunnell, T. (2015), “The background and nature of the annual and occasional rituals of the Ásatrúarfélag in Iceland”, in Minniyakhmetova, T. and Velkoborská, K. (eds.), *The Ritual Year 10. Magic in rituals and rituals in magic*, Innsbruck, Austria, Tartu, Estonia, pp. 28–40.
- Pavel, T. (2010), “Immersion and distance in fictional worlds”, *Itinéraires*, vol. 1, pp. 99–109, available at: <https://journals.openedition.org/itineraires/2096> (Accessed 12 Dec. 2021).
- Samutina, N. (2006), “Science fiction cinema and the problem of *otherness*”, in *Fantasticheskoye kino: Epizod pervyy* [Science fiction cinema. Episode 1], NLO, Moscow, Russia, pp. 66–78.

- Spiegel, S. (2008), "Things made strange. On the concept of 'estrangement' in science fiction theory", *Science Fiction Studies*, vol. 35, no. 3, pp. 369–385.
- Strmiska, M. (2000), "Ásatrú in Iceland. The rebirth of Nordic Paganism?", *Nova Religio: The journal of alternative and emergent religions*, vol. 4, no. 1, pp. 106–132.
- Suvin, D (2014), "Estrangement and cognition", *Strange Horizons*, 24 Nov., available at: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/estrangement-and-cognition/> (Accessed 14 Dec. 2021).
- Tolkien, J.R.R. (2008), "Beowulf. The monsters and the critics", *Chudovischa i kritiki* [The monsters and the critics], AST, Moscow, Russia, pp. 13–72.
- Walton, K.L. (2013), "Fictionality and imagination reconsidered", in Barbero, C. and Ferraris, M. and Voltolini, A. (eds.), *From fictionalism to realism*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 9–26.
- Weisberg, D.S. (2016), "How fictional worlds are created", *Philosophy Compass*, vol. 11, issue 8, pp. 462–470.

Информация об авторе

Александра В. Тарасова, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; aleks.tarasova@gmail.com

Information about the author

Aleksandra V. Tarasova, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; aleks.tarasova@gmail.com