

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

УДК: 821.134.2 С – 3. : 778.5 (470) „19“

Пронкевич Олександр
(Миколаїв)

Трансформація донкіхотського тілесного коду в російському кінематографі ХХ століття

Перша частина статті містить визначення «донкіхотського соматичного коду», сутність якого полягає в тому, що зображення тіл Дон Кіхота і Санчо Панси набули канонічних рис, які впливають на форми їхнього представлення у візуальних мистецтвах. Друга частина публікації присвячена застосуванню поняття «донкіхотського соматичного коду» для інтерпретації форм тілесності у трьох фільмах: «Дон Кіхот» (1957) Г.Козинцева, «Дон Кіхот повертається» (1996) В.Ливанова та анімаційній стрічці «Звільнений Дон Кіхот» (1987) В.Курчевського. У Г.Козинцева образи тіл Дон Кіхота і Санчо Панси виражають трагікомічне світосприйняття, в мультиплікаційному фільмі вони відтворюють трагізм доби, а у фільмі В.Ливанова стають фарсом і пародією.

***Ключові слова:** «донкіхотство», «тілесний код», візуальні мистецтва, кінематограф, семіотика тілесності.*

Дон Кіхот і Санчо Панса є найбільш візуально відомими героями світової літератури, адже їх легко впізнають навіть ті, хто не читав роману. Такий ефект значною мірою пояснюється тим, що їхні образи конструюються на основі соматичного (тілесного) коду – на загальноприйнятому уявленні відносно того, як мають

виглядати їхні обличчя, тулуби, ноги, руки, одяг і жести. Візуальні стереотипи, пов'язані з зовнішністю Дон Кіхота і Санчо Панси, вже давно стали невід'ємною частиною масової свідомості.

Поняття «соматичного коду» активно розробляється семиотикою тілесності. Л. Чертов, який присвятив темі спеціальну статтю, зазначає: «Людське тіло, створене природою, в культурі зазнає більших або менших трансформацій і стає носієм значень. Ось чому соматичні носії значень, зазвичай, є результатом синтезу природних і культурних чинників... У деяких випадках синтез прихований (наприклад, тілесна худоба, досягнена дієтою), в інших випадках цей синтез виражається відкрито (наприклад, контраст оголеності й одягу»¹.

Під «соматичним кодом» Л. Чертов розуміє «мову людського тіла, парадигми, типи організації тілесного субстрату, які використовуються для конструювання просторових текстів». «Соматичні коди можуть бути описані як система маркерів, індикаторів або симптомів, які використовуються для розрізнення специфічних рис тілесних конституцій, а також для інтерпретації інформації, що виражається тілесними текстами, як з погляду медицини, так і з погляду культури»².

На думку Л. Чертова, соматичні коди можуть бути статичними і кінетичними. У соматичній статистиці людське тіло саме по собі є головним носієм значень: голова, форма обличчя, тілесна конституція, пропорція, руки й ноги та їхні особливості. Соматична кінетика розглядає риси людського тіла, які виражаються через рух не тільки в просторі, а й у часі: різноманітні мимічні коди, жести та ін. Інтерпретуючи соматичні коди, науковці повинні брати

¹ Чертов Л. Ф. От герменевтики телесности к семиотике визуально-пространственных кодов / Л. Ф. Чертов // Логос живого и герменевтика телесности. – М. : Академический проект, 2005. – С. 649.

² Там само. – С. 649 – 650.

до уваги також інтерсоматичну сферу – взаємодію тіл у просторі, знову як у статиці, так і в кінетиці. Інтерсоматична статика враховує такі розташування комунікаторів, як публічний простір, взаємна зорієнтованість тіл у процесі спілкування (обличчя до обличчя, близько один від одного, впівоберта, спиною до мовця та ін.). На рівні проксеміки вирішальне значення мають так звані «коди доторку»: поцілунки, стискання рук, поплескування долонею по обличчю та інші тілесні рухи, які виражають широкий спектр емоцій. Інтерсоматична кінетика зосереджується на зорових контактах – на тому, як комунікатори дивляться один на одного і яку міміку вони при цьому використовують³.

«Донкіхотський тілесний код» має свою специфіку, оскільки, на відміну від соматичних образів звичайних людей, він є цілком штучно сконструйованим уявою Сервантеса і багатьох інших творців донкіхотської іконосфери. Розвиток останньої неможливий без існування більш або менш усталених тілесних прототипів обох персонажів. Доказом того, що подібний код у культурній пам'яті людства насправді існує, можуть слугувати спогади акторів, яким доводилось грати роль Дон Кіхота в кіно і в театрі. Наприклад, М. Черкасов згадує, що Г. Козинцев, режисер знаменитої радянської екранізації безсмертного роману, спеціально вивчав іконографічні матеріали, коли працював над фізичним образом персонажа⁴. Той самий М. Черкасов вказує на прямий зв'язок між власною тілесною конституцією та тим фактом, що він виконав роль Дон Кіхота чотири рази: «Причини, з яких мої режисери і педагоги від самого початку запропонували мені цю роль, абсолютно

³ Там само. – С. 649 – 651.

⁴ Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот / Н. К. Черкасов. – Л. : Советский писатель, 1958. – С. 30.

зрозумілі. Мій зріст 191 сантиметр, а вага 70 кілограмів»⁵. Чимало акторів, що грали Дон Кіхота, мають схожі фізичні параметри.

«Донкіхотський тілесний код» конструюється як протиставлення бінарних опозицій тілесних конституцій рицаря і джури: високий / низький; худий / товстий; тіло аскета, виснажене духовними практиками (читання) / тіло гедоніста; безсилість старого / надлишок життєвої енергії, властивий періоду зрілості; жестикуляція божевільного мрійника / тілесні рухи людини, наділеної здоровим глуздом; рицарське тіло (хоча і пародійно представлене) / «плебейська» тілесна конституція і т.д.

На рівні статичної тілесної конституції Дон Кіхота моделюється як чоловіча фігура високого і худого рицаря. Сервантес описує персонажа таким чином: «Літ нашому гідальгові до п'ятдесятка добиралося, статури був міцної, із себе худий, з лиця сухорлявий, зорі не засипляв і дуже кохався в полюванні» (Розділ 1). Коментар до ювілейного видання роману пояснює, що цитований опис містить поєднання холеричного та меланхолійного темпераментів. Велика увага приділяється віку Дон Кіхота: за часів Сервантеса протагоніст вважався дуже старою людиною. Фізичний аспект донкіхотського тіла становить різкий контраст із маленьким на зріст джурою, чие ім'я «Panza» («Живіт») вказує на пишноту його тіла. Це протиставлення образів мандрівного рицаря та його джури іронічно посилюється контрастом тілесних конституцій Росінанта (коня Дон Кіхота) й Сірого (віслюка Санчо).

На рівні кінетики мімічні й пантомімічні коди персонажа складаються з комічних і пафосних жестів та ексцентричних рухів, які виглядають особливо смішно під час бійок. Загалом уся система «донкіхотського соматичного коду» в романі – це загадкова комунікативна система, яка базується на комбінації рис божевільного і

⁵ Там само. – С. 4.

мудреця. Паралельно з цим, «донкіхотський тілесний код» – це пародія і водночас шанування рицарського тіла. Це суміш трагічних і комічних проявів тілесності.

Бінарна опозиція, що визначає принципи структурування «донкіхотського соматичного коду», набула такої популярності, оскільки виявилась спроможною виражати універсальні принципи, що визначають людське життя. Е. Райлі зауважує, що Дон Кіхот і Санчо розвивають європейську традицію репрезентації Посту і Карнавалу як боротьби між протиставленими одна одній моделями тілесної організації: «Бахтін був першим, хто звернув увагу на очевидну подібність Санчо до алегорії Карнавалу, яка була добре відома протягом усієї доби Середньовіччя. «Товстий живіт Санчо (panza), його апетит і спрага виражають карнавальний дух». Тут згадуються графічні зображення Пітера Брейгеля або літературний персонаж Дон Карнал Хуана Круса. Пізніше критики Агустін Редондо, Луїс Мурільйо, Франсіско Маркес Вільянуева, Альбан Форсіоне зуміли довести, що в «Дон Кіхоті» міститься набагато більше карнавального духу, ніж думали раніше. Піст, антипод Карнавалу, уявляли у вигляді худорлявої високої виснаженої фігури старої жінки (Доньї Куаресми), символу спокутних практик суворого поводження з тілом, іноді верхи на кістлявій шкапі. Приналежність до жіночої статі робить її не таким очевидним відповідником Дон Кіхота, проте обох персонажів, безумовно, зближує фізична зовнішність та інші асоціації, пов'язані з накладеними на себе обмеженнями щодо вживання їжі, а також цнотливості. Таким чином, Карнавал і Піст давно існували як нерозривна пара, яку нерідко можна було побачити на святкуваннях»⁶.

⁶ *Riley E. C. Don Quixote: From Text to Icon / Edward Calverley Riley // Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America. – 1988. – Issue 8. – P. 108 – 109.*

Соматичний код, який представляють Дон Кіхот і Санчо Панса, також розкриває конфлікт двох відмінних моделей часу – природного та історичного. З одного боку, тіла персонажів включені в природні цикли. Тіло Дон Кіхота вже пройшло період своєї весни і перебуває у фазі осені й занепаду. Протагоніст наближається до зими, що означає його фізичну смерть. Тіло Санчо проходить фазу літа з усіма її фізіологічними функціями. З другого боку, Дон Кіхот намагається перемогти слабкість власного тіла й прагне прожити нове життя відповідно до власного розуміння. Санчо Панса слідує за ним, незважаючи на те, що його тіло опирається і не хоче рухатися вперед. Обидва персонажі зазнають фізичних покарань: їх б'ють і принижують – таку ціну вони платять за перехід від природного до історичного часу.

Романтична критика використала ці модули тілесної репрезентації для того, щоб перетворити персонажів Сервантеса на дві міфологічні фігури, що символізують глобальні начала людського життя. На візуальному рівні таке розуміння природи донкіхотської пари було канонізоване Г. Доре, чиї ілюстрації передруковувались багато разів, а в деяких культурах (наприклад, російській і українській) набули домінантного статусу в донкіхотській іконосфері. Остаточне закріплення «донкіхотським тілесним кодом» візуальної гегемонії відбувається за часів вступу культури в «епоху механічного відтворення мистецтва»: кіно, анімація і реклама витіснили всі інші візуальні образи Дон Кіхота і Санчо Панси, крім тих, до яких звикла масова свідомість.

Поняття «соматичного коду» має значну пояснювальну силу під час порівняльного вивчення репрезентації образів Дон Кіхота у візуальних мистецтвах, оскільки відмінності у формах представлення тілесності Дон Кіхота унаочнюють деякі важливі культурні особливості епохи, в яких створені ті чи інші картини. Доказом останнього

твердження є історія російського радянського і пострадянського кінематографічного Дон Кіхота.

Точкою відліку варто взяти відому «екранізацію» роману Г. Козинцевим. Фільм було випущено на екрани 1957 р., коли розпочалася хрущовська «відлига». Для режисера, як вже зазначалося вище, Дон Кіхот був персонажем з народного комічного епосу, втягнутим у конфлікт з оточенням. Г. Козинцев також називав персонажа «квінтесенцією найкращих рис людини». «Дон Кіхот, звичайно смішний тип, не тому що він худорлявий і якимось дивно розмовляє, ... але насамперед тому що він занадто чесний і занадто святий для свого світу і свого часу. Наш намір – виразити ці чесноти. Це надзвичайно важко зробити. Найбільший виклик для нас – розкрити цілком серйозно і з усією душею це зворушливе людське ставлення до життя. Любов до людства – ось основа образу Дон Кіхота», – роз'яснював акторам свій задум режисер⁷. «Він рицар, хоча йому бракує рицарських звичок, рицарських манер або рицарських інтонацій (мій задум полягає в тому, щоб у його образі не було видно жодної навіть найменшої дрібнички, яка б видавала рицарський кодекс!). Проте він добрий, благородний, чесний і суворий щодо себе. Він скромний в епоху розгулу, цнотливий серед розпусти, нарешті, він самовідданий мрійник у добу матеріалізму»⁸.

Г. Козинцев поєднує гуманістичні традиції російської та іспанської культур з надіями, які були поширені в радянському суспільстві протягом другої половини 1950-х рр. Слідуючи вказівкам режисера, М. Черкасов докладав усіх зусиль, щоб передати гуманістичне послання за допомогою тілесного коду, втіленого в картині. На рівні статичної тілесної конституції його персонажа репрезентує високого і худого чоловіка з аурую благородства. Його

⁷ Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот... – С. 56.

⁸ Там само. – С. 56–58.

духовність підкреслена матеріалістичною, плотською конституцією маленького й товстого Санчо Панси (зіграного Ю. Толубеєвим). М. Черкасов згадує слова Г. Козинцева, якими він описував дон Кіхота як тілесну реальність: «збіднілий ідальго, бідно вдягнений, який нагадує більше солдата, ніж офіцера, він носить розбите солдатське взуття та іржаві обладунки. Він високий, химерний і незграбний старий іспанець, якому виповнилось п'ятдесят років, без жодної штучності або афектації, він невдаха з довгим і добрим обличчям, але з ніжною душею, вишуканий і блискучий всередині. Тональність його голосу, на думку Козинцева, є теноровою, а не басовою, як ми звикли»⁹.

Г. Козинцев синтезував візуальні традиції представлення образу Дон Кіхота, які були поширені в російській і радянській культурах. Його Дон Кіхот нагадує ілюстрації Г. Доре. Крім творів французького художника, Г. Козинцев і М. Черкасов знаходили натхнення у знаменитому малюнку П. Пікассо. Актор згадує у своїх щоденникових спогадах, що робота Пікассо мала для нього навіть більше значення, ніж гравюри Г. Доре.

«Соматичний текст», створений М. Черкасовим, засновується на протиріччі між рисами, які символізують недосконалість людського тіла (незграбність, старість, слабкість) і духовну глибину, щирість, мудрість, виражені за допомогою сумного меланхолійного погляду і благородних жестів. «Донкіхотський тілесний код» у фільмі Г. Козинцева можна визначити як героїко-романтичний, в якому поєднані комічні й трагічні складові. У російсько-радянській традиції можна без перебільшення вести мову про візуальну гегемонію козинцевської моделі «донкіхотського тілесного коду». Всі подальші екранні й театральні версії російського Дон Кіхота його або розвивають, або свідомо спростовують.

⁹ Там само. – С. 34.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

У ляльковій анімаційній стрічці «Звільнений Дон Кіхот», за мотивами п'єси А. Луначарського, комічний елемент зникає, а трагіко-романтична складова «соматичного коду» набуває значно більшого значення, ніж навіть у Козинцева. На екрані публіка бачить добре відомого Дон Кіхота з аристократичною тілесною конституцією разом із реалістично представленою фігурою джури Санчо Панси: елегантне, високе і витончене духовне тіло протиставлене фізично сильному і короткому тілу кастильського селянина. Проте ці традиційні (можна навіть сказати стереотипні) риси донкіхотської тілесності не мають нічого спільного з веселощами і гумором, як нерідко буває в картині Г. Козинцева. В анімаційній стрічці В. Курчевського сама негнучкість і незграбність ляльки символізує трагедію Дон Кіхота: лялька так само обмежена в рухах, як обмежений персонаж своєю месіанською ідеєю. Тендітний протагоніст рухається так, наче несе на плечах тяжку вагу. Трагічний настрій підкреслює металевий колір тіла ляльки. Вираз обличчя персонажа виражає взаємовиключні смисли. Борода і вуса у поєднанні з широко відкритими тривожними очима свідчать водночас про фанатизм, глибоку меланхолію, жах рицаря, спричинений видовищем глупства, нищості й рабства людей, які його оточують. Мотив фізичного страждання значно посилений порівняно з фільмом Козинцева: при дворі герцога під час двобою з велетнем Дон Кіхот зазнає жорстоких побоїв. Протагоніст лялькової анімації має зовнішню схожість із російськими мрійниками-гуманістами, покараними російською революцією.

Фільм В. Ливанова «Дон Кіхот повертається» був знятий 1997 р., у період, коли в російському суспільстві ще відчувалася загроза приходу до влади комуністів. Ці соціальні фобії закодовані в образі Дон Кіхота, і в тому числі в тілесному коді, створеному в картині. В. Ливанов в

одному з інтерв'ю такими словами розтлумачив смисл свого задуму: «Я багато думав про цього персонажа. Тому що одного разу я читав, що то були французькі енциклопедисти, хто висвятив Дон Кіхота на рицаря і проголосив Санчо Пансу втіленням народної мудрості. Цим атеїстам потрібні були такі герої. Комуністичні ідеологи розвинули цю ідею. Ну яким захисником звичайних людей є Дон Кіхот! Сервантес ніколи не мав цього на увазі. Чи є Дон Кіхот справжнім рицарем? Героїчні вчинки похилого ідальго обмежувались полюванням на зайців поблизу дому. Після цього він повертався і сідав читати рицарські романи. Я знайшов вражаючу фразу в романі Сервантеса. Дон Кіхот каже, що, якщо він не вдягне обладунки і не поїде шукати пригод негайно, зволікання буде чимось небезпечним. Я не знаю, чи читав Ленін цю фразу. Я не розумію, де він міг взяти цей вислів, але збіг просто приголомшливий. Чому Санчо Панса йде за Дон Кіхотом? Він згодний пожертвувати всім, аби стати губернатором. А хто він такий? Простий пастух віслюків!»¹⁰. «Чому я назвав картину «Дон Кіхот повертається»? Тому що цей персонаж повертається в наше суспільство. Я наведу один приклад. Телевізійні журналісти зупиняють перехожих і питають: «Що б ви зробили, якби стали президентом?» І жодна людина не скаже: «Ви що? Збожеволіли? У мене немає здібностей, щоб стати президентом!» Ні, всі починають вигадувати: «Якщо б став президентом, я би...» Ось типове донкіхотське поведіння – бути переконаним, що в тебе є здібності дати відповідь на будь-який виклик. Дон Кіхот божевільний не тільки тому, що він хворий психічно, але й

¹⁰ Ливанов В. Талант переменчив, как Луна [Електронний ресурс] / Василий Ливанов // Учительская газета. – 2006. – 13 июня. – Режим доступа: <http://www.ug.ru/archive/19119>.

тому, що він впевнений в тому, що знає, як зробити всіх щасливими»¹¹.

Дон Кіхот В. Ливанова – це попередження проти тоталітаризму. Російський режисер реконструює «міф про фанатиків, які, борючись із силами Зла, втрачають всі людські якості» (В. Багно)¹². Радикальний поворот в інтерпретації донкіхотської теми в картині В. Ливанова відображається в тому способі, яким представлено тіла мандрівного рицаря та його джури. «Соматичний код» у фільмі є саркастичним, бурлескним і в багатьох випадках фарсовим. Це спричиняє ефект заперечення «донкіхотського тілесного коду», канонізованого Г. Козинцевим.

Бажання В. Ливанова – продемонструвати, що Дон Кіхот є носієм небезпечної тоталітарної утопії, близької за духом комуністичній ідеї. На рівні конструювання тілесних образів цей намір реалізується шляхом підриву стереотипів, закладених попереднім кінематографом. Персонаж В. Ливанова (він і режисер, і виконавець головної ролі) становить контраст портретним характеристикам, створеним Г. Козинцевим і М. Черкасовим: тепер це не благородний аристократ, а фанфарон і паяц. Театральність, штучна піднесеність жестів вказують на те, що він лише маніяк, який збожеволів від читання книжок. Він анти-рицар (показово, що майже протягом всієї картини він не носить обладунків).

Зникають бінарні опозиції високий/низький, худорлявий/товстий: Дон Кіхот і Санчо Панса (А. Джигарханян) більше не відрізняються зростом; рицар більше не височіє над джурую; крім того, тіло першого не виглядає таким вже виснаженим, хоча другий залишається символом гедонізму й любові до плотських насолод.

¹¹ Там само.

¹² *Bagno V. Ye. El utopismo como base de la mentalidad quijotesca y del quijotismo mundial / Vsevolod Yevguenievich Bagno // АИИ. – 1995. – Actas XII. – P. 29.*

Мотив віку набуває іншої інтерпретації, ніж у Г. Козинцева. Старість Дон Кіхота не стільки тілесна, скільки моральна: він вередливий літній чоловік, який нав'язує оточенню ідею про неперевершену красу Дульсінеї.

«Анти-Козинцевську інтерпретацію» образу Дон Кіхота та його тілесного коду в картині найповніше виражає епізод із циганом, який запрошує мандрівного рицаря та його супутника погрітися біля багаття. Дон Кіхот дякує та обіцяє розповісти дещо важливе про героїчні вчинки Дон Кіхота. Йому так хочеться поговорити про себе. Він запитує цигана: «Ти знаєш, як виглядає Дон Кіхот?». Циган відповідає: «Люди кажуть, що поважний рицар високого росту і привабливий зовні, незважаючи на його похилий вік. Його чоло високе, обличчя розумне, вуса довгі. Його білий кінь змагається з ним красою і швидкістю. Сам він непереможний у битвах». Після такої характеристики Дон Кіхот, у захваті від самого себе, вигукує: «О гостинний пілігриме! Дон Кіхот стоїть перед тобою! А це Санчо Панса, мій вірний джура. Який титул я повинен вживати, розмовляючи з тобою?» На що циган зі сміхом каже: «Ви не зробите помилки, якщо будете звертатися до мене «Ваша Величність». Вся сцена доводить, що Дон Кіхот, зіграний В. Ливановим, становить пародію на стереотипні уявлення про героя (насамперед про його тілесні характеристики): якщо такий фарсовий персонаж претендує на те, щоб зватися Дон Кіхотом, чому тоді цигану не бути королем.

Таким чином, у трьох картинах функціонує той самий «донкіхотський тілесний код», який кожен із режисерів розвиває по-своєму: Г. Козинцев канонізує його і підкреслює героїчні, хоча й трагікомічні риси; В. Курчевський робить його цілком трагічним; В. Ливанов руйнує його сарказмом і гротеском. Ці три модифікації базової моделі тілесної конституції мандрівного рицаря

можуть бути проілюстровані різними підходами до такого важливого елемента зовнішності Ламанчського ідальго, як зброя. Рицарське тіло неможливо уявити без шолома, меча, списа, а також інших обладунків. Тіло, закуте в залізо, поза сумнівом, є однією з найдосконаліших репрезентацій маскулінності, сміливості й фізичної сили.

У картині Г. Козинцева обладунки на М. Черкасові майстерно імітують рицарську зброю. Єдиний комічний дисонанс – це шолом Мамбріна, який символізує божевілля персонажа. В ляльковій анімації рицарська зброя посилює його трагічну ауру. Цей ефект створюється завдяки тому, що обладунки й обличчя героя – того самого бронзового кольору, внаслідок чого його широко відкриті очі, сповнені суму, виглядають ще сумнішими. Стиль носіння зброї Дон Кіхотом В. Ливанова пародіює соматичний код Г. Козинцева. Як вже зазначалося вище, у більшості епізодів персонаж не захищає своє тіло обладунками. У сцені з вітряками замість списа він використовує довгий дрючок, виламаний Санчо Пансою.

Поранення – ще один аспект, пов'язаний з рицарською тілесністю. В рицарському соматичному коді вони символізують славу і доводять сміливість, витривалість і фізичну силу воїна. В романі Сервантеса поранення виконують різні функції: в одних випадках вони є результатом незграбності Дон Кіхота і Санчо Панси, в інших вони примушують читача співчувати персонажам, особливо коли ті стають жертвами жорстокого світу. Три російські режисери по-різному розробляють цей мотив. У Г. Козинцева залишається благородний вимір репрезентації аристократичного тіла. Зокрема, фізичні страждання й ушкодження сприяють духовному очищенню протагоніста. В одному з епізодів глядач бачить обличчя Дон Кіхота з пов'язкою на чолі, з-під якої дивляться очі, сповнені надлюдською втомою. Це портрет виснаженого, але не переможеного героя.

Поранення в анімаційній картині В. Курчевського перетворюють Дон Кіхота на трагічного мученика. Щоб посилити це враження, камера великим планом зупиняється на очах протагоніста. В палаці герцога Санчо Панса тримає на руках жорстоко побитого рицаря, у якого замість очей видно глибокі чорні ями. У сцені, коли дама приходить до ув'язненого Дон Кіхота в тюремну камеру, єдине відкрите око рицаря (решта обличчя закрито пов'язкою) палає фанатичним вогнем, а також болем і співчуттям до скривджених.

В. Ливанов також представляє забинтованого Дон Кіхота, але зовнішність пораненого персонажа контрастує з образами Г. Козинцева і В. Курчевського: тепер перед аудиторією не поранений воїн, а клоун. На це вказують деякі неприємні деталі зовнішності: брудні пов'язки, голова, покрита лахміттям, анти-героїчний погляд маніяка.

Те, як показано кінець пригод донкіхотського тіла – смерть протагоніста, має велике значення для інтерпретації смислу всього твору. В картині Г. Козинцева персонаж, що помирає, показаний виключно в позитивному світлі: він залишає цей світ, оточений родичами і друзями, які зібралися, щоб з ним попрощатися. До останнього подиху дон Кіхот повністю контролює своє мовлення і пам'ять. Глядач не бачить ані агонії, ані страшних передсмертних мук, які можуть зруйнувати його благородний образ. Мирний відхід у небуття підносить персонажа духовно, що відповідає задуму режисера показати його як квінтесенцію людяності.

У ляльковій анімації Дон Кіхот не помирає: фільм закінчується його відправкою на заслання. В епізоді суду, коли приймається рішення про вигнання Рицаря Сумного Образу з Іспанії, тілесні риси персонажів виражають їхні соціальні статуси. У коваля міцний тулуб, широкі плечі, руде волосся, перев'язане блакитною стрічкою, енергійні жести. Його тілесний образ виражає фізичну силу і може

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

служувати хрестоматійною ілюстрацією радянського стереотипу пролетарія-творця нового соціального ладу. Натомість тіло Дон Кіхота відтворює риси, які традиційно вважають рисами аристократичного тіла: худий, вузькоплечий, він захищає себе від зовнішнього світу зі схрещеними руками з довгими пальцями музиканта.

Дон Кіхот В. Ливанова також не помирає. Після повернення додому, переможений Самсоном Карраско, персонаж переживає депресію. В останній сцені картини він сидить, пригнічено дивлячись на стіл, що стоїть перед ним, і розмовляє з Санчо Пансою. Він обіцяє більше не шукати пригод, але одразу забуває про цей намір, як тільки чує звуки військової музики, яку доносять пориви вітру. Старий, побитий життям, він знову готовий до нових безумств: Дон Кіхот розправляє вуса, перетворює зачіску на гриву лева і водить палаючими очима навколо себе.

Останні кадри фільмів демонструють зв'язок між соматичним кодом і формами репрезентації пейзажів у культурі. Багато дослідників семіотики стверджують, що герменевтика простору є тією або іншою формою проєкції людського тіла. У випадку з Дон Кіхотом це спостереження набуває окремого значення: у фільмах, що аналізуються, тілесні риси протагоніста і пейзажі навколо нього структуровані за єдиним принципом. В картинах Г. Козинцева і В. Курчевського тілесний аскетизм мандрівного рицаря підкреслюється образами сухих суворих кам'янистих кастильських рівнин. Таким чином, «донкіхотський соматичний код» сформований іспанською соціальною реальністю і землею Ла Манчі.

В. Ливанов, намагаючись підірвати стереотипні візуальні кліше, створені Г. Козинцевим, розриває зв'язок між кастильським пейзажем і тілом протагоніста та переносить дію картини до Болгарії, що не може не «дратувати» іспанське око: «Гори і ліси, які ми бачимо на

екрані, виглядають занадто екзотично» (Р. де Еспанья)¹³. У самому фіналі картини В. Ливанов використовує парадоксальний прийом, покликаний підкреслити маніакальний стан, що супроводжує божевілля Дон Кіхота. У фільмах Г. Козинцева і В. Курчевського (як і в знаменитій «екранізації» Р. Хіля 1947 р.) Дон Кіхот і Санчо Панса йдуть за обрій, наче розчиняючись у пейзажі. В. Ливанов, замість того щоб показувати, як персонажі губляться в кінематографічній Ла Манчі, скеровує увагу глядача на об'єкти, залишені на столі: книгу, дві чаші з недопитим вином і недоїдені фрукти. За своєю композицією кадр нагадує барокові натюрморти *Vanitas*, які виражають мотив *Memento mori*. З погляду В. Ливанова, символічним візуальним еквівалентом «донкіхотського соматичного коду» є не пейзаж, а квазі-бароковий натюрморт.

¹³ *España R. de. De la Macha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo / Rafael de España. – Barcelona : Universitat de Barcelona, 2007. – P. 159.*