

УДК 791.43

**ПОИСКИ СВЯТОГО ГРААЛЯ КАК ЭЛЕМЕНТ БРИТАНСКОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО КОДА («КОРОЛЬ-РЫБАК» Т. ГИЛЛИАМА)**

© 2014 г.

О.С. Потапова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

hyllda@list.ru

Поступила в редакцию 09.07.2014

Статья посвящена рассмотрению образа Святого Грааля как элемента британского национального кода на примере творчества английского режиссера Терри Гиллиама. В работе анализируются истоки образа Святого Грааля, исследуется образ Короля-Рыбака и доказывается, что средневековый сюжет оказывается востребованным и актуальным в культуре XX века.

Ключевые слова: Святой Грааль, Король-Рыбак, Персеваль, национальный код, Терри Гиллиам, городская сказка, фантасмагория.

В мировой культуре есть образы, легко узнаваемые каждым, но истолковываемые неоднозначно; образы, неразрывно связанные с национальной культурой, но вместе с этим выходящие за ее пределы. К числу подобных образов, безусловно, относится Святой Грааль. Легенда о Святом Граале, сформировавшаяся еще в эпоху Средних Веков, в XIX–XX веках вызвала много споров, начиная от этимологии слова и заканчивая истоками мифологического образа. Само слово Грааль не имело единой формы написания и, соответственно, истолковывалось по-разному: французская форма Sangreal считалась переосмыслением словосочетания Sang Real (истинная кровь) и отсылала к крови Иисуса Христа, латинское Gradalis возводилось к греческому κρατήρ (большой сосуд для смешения вина с водой) или же к латинскому Graduale (церковное песнопение), а форма Graal, как считалось, восходила к ирландскому cruol (корзина изобилия) [1, с. 161]. Не было единства и в понимании сущности Грааля. В средневековых легендах и в романах Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» [2] и Робера де Борона «Роман о Граале» [3] Святой Грааль фигурирует как чаша, из которой Иисус Христос вкушал на Тайной вечере и в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь из ран распятого на кресте Спасителя. Но уже в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» [4] Грааль трактуется не как чаша, но как камень или некая драгоценная реликвия, а в некоторых редких версиях легенды Грааль представляется как серебряное блюдо, иногда с окровавленной головой, и связывается с головой Иоанна Крестителя и с кельтскими мифами.

Хранителем Святого Грааля, как правило, называется некий Король-Рыбак (англ. the

Fisher King, фр. le Roi Pêcheur), который в древнейших версиях легенды представлен как символическая безымянная фигура, а в более поздних текстах обретает имя Пеллеас (Пеллес, Пеллар, Пешер)¹ или Амфортас². Образ Пеллеаса впервые упоминается в романе Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» (конец XII века), в котором Персеваль в поисках Святого Грааля останавливается на ночлег у некоего короля, который рыбачит недалеко от своего замка. Король тяжело ранен, Персеваль становится свидетелем, как лекари приносят ему воды в большом красивом кубке, после чего Король-Рыбак чудесным образом исцеляется, а Персеваль понимает, что видел Святой Грааль. Дальнейшее развитие образ Короля-Рыбака получает в произведении Робера де Борона «Роман о Граале» (конец XII века), в котором образ Грааля впервые соединяется с историей Иисуса Христа через посредничество Иосифа Аримафейского. В начале XIII века этот сюжет был переработан Вольфрамом фон Эшенбахом, который в своем романе «Парцифаль» (ок.1210 г.) изменяет и понимание Грааля, представляя в виде светящегося камня вместо чаши, и его сюжетное обрамление, разделяя образ Короля-Рыбака на две фигуры: раненый Король получает имя Титурель, а Король-Рыбак, его сын, называется Амфортасом.

Варианты истории Короля-Рыбака могут отличаться в разных источниках, но король всегда ранен в ногу или в пах (позднее появляется представление о том, что рана была нанесена копьем Лонгина³) и из-за этого не способен самостоятельно передвигаться. Вместе с ним страдает его королевство, и Пеллеасу-Амфортасу остаётся только рыбачить на реке

возле своего замка Корбеник. Рыцари из многих земель приезжают, чтобы попытаться исцелить Короля-Рыбака, но сделать это может только избранный Господом. В ранних версиях истории это Персиваль, в более поздних к нему присоединяются Галахад и Борс.

В качестве первоисточника образа Грааля нередко называют кельтские сказания, где фигурировал, например, неиссякаемый котел бога загробного мира Дагды, но существует и версия, сводящая Грааль лишь к метафоре церковного таинства. С.С.Аверинцев полагал, что и та, и другая версия происхождения образа Грааля упрощают понимание его символики, которая состояла в том, что она «соединяла дух рыцарско-приключенческий, вольную игру фантазии, использующей осколки полузабытой мифологии, с христианской сакраментальной мистикой» [1, с. 161]. Если же абстрагироваться от этимологии и истоков образа, то необходимо подчеркнуть, что глубинный смысл поисков Святого Грааля в том, что это вечный поиск истины, а «для христианина поиск Грааля – это поиск собственного Я» [5, с. 107], причем Грааль нельзя заслужить и, тем более, отвоевать силой, он подобен благодати, которая посылается свыше. Эта универсальная символика образа Святого Грааля делает его актуальным на протяжении прошедших столетий и особенно в культуре XX века, который, с одной стороны, ставит под сомнение само существование единой и непреложной истины, иронически играя с образами и значениями, а с другой – акцентирует внимание на поисках глубинного философского смысла человеческого бытия.

Интерес к образу Святого Грааля и мотиву его поисков возрастает с конца XIX века – в 1882 году Р.Вагнер использует роман Вольфрама фон Эшенбаха в своей опере «Парцифаль», в 1922 году Томас Элиот пишет поэму «Бесплодная земля», переосмысливая все тот же сюжет, а в 1955 году Майкл Типпетт ставит оперу «The Midsummer Marriage», частично вдохновленный именно произведением Т.Эллиота. Перечень литературных произведений, так или иначе затрагивающих тему поисков Грааля, может быть весьма внушительным: «Мерзейшая мощь» (1946 г.) К. С. Льюиса, «Черным по чёрному» (1979 г.) и «Last Call» (1992 г.) Тима Пауэрса, «The Grey King» (1977 г.) Сьюзан Купер, «Цикл Пендрагона» (1987–1997 гг.) Стивена Лоухеда, «Баудолино» (2000 г.) Умберто Эко, «Код да Винчи» (2003 г.) Дэна Брауна, «Нефритовый Грааль» (2004 г.) Аманды Хемингвей и многие другие.

Столь же часто к образу Святого Грааля обращается и кинематограф: «Монти Пайтон и Священный Грааль» Терри Гиллиама (1975 г.), «Персеваль Гальский» Эрика Ромера (1978 г.), «Экскалибур» Джона Бурмена (1981 г.), «Индиана Джонс и последний крестовый поход» Стивена Спилберга (1989 г.), «Король-рыбак» Терри Гиллиама (1991 г.), девятый-десятый сезоны сериала «Звездные врата SG-1» (2006–2007 гг.), сериал «Мерлин» (2008–2012 гг.), мини-сериал «Лабиринт» (2012 г.) – перечень кинематографических воплощений средневекового сюжета опять же неполон и может быть продолжен.

XX век – век кинематографа, и зачастую воплощенные визуально образы оказывают большее влияние на современного человека, нежели образы словесные. Кинематограф – действенный способ донести до зрителя мысли и идеи, заставить человека задуматься над тем, что в обыденной жизни остается незамеченным и неосмысленным. Одним из самых значительных режиссеров последних десятилетий является британец американского происхождения Терри Гиллиам (Terrence Vance Gilliam, 1940 год рожд.), который снискал популярность еще в составе абсурдно-сюрреалистической группы «Монти Пайтон» («Monty Python») и с 70-х годов XX века считается типичным представителем британского парадоксального юмора. Его ключевые работы («Бандиты времени» – 1981, «Бразилия» – 1985, «Приключения барона Мюнхгаузена» – 1988, «Король-рыбак» – 1991, «Двенадцать обезьян» – 1995, «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» – 1998, «Братья Гримм» – 2005, «Воображариум доктора Парнаса» – 2009) называют кинофантазиями, фантазмагорическими притчами или относят к жанру городской сказки, а все кинокритики и зрители в первую очередь отмечают удивительный сплав реального и фантастического, который характерен для творчества режиссера в целом. Т. Гиллиам способен в обыденной и скучной действительности увидеть чудесное, а чудесное представить как неотъемлемую часть реальности. Сергей Кудрявцев в своей «Книге кинорецензий» [6] отмечает связь искусства Т. Гиллиама с мифологически-сказочными корнями и жанром философской антиутопии, а героев его работ характеризует как фантазёров, неисправимых авантюристов, прекраснодушных романтиков и безумных храбрецов, которые вступают в дерзкую, нерациональную и комическую борьбу с миром безысходного однообразия, пытаются найти отдохновение в невероятных путешествиях, загадочных мечтах и выдуманных подвигах.

Терри Гиллиам обращается к образу Грааля дважды – и если в первой работе («Монти Пайтон и Священный Грааль», 1975) преобладает комически-пародийное осмысление, то в «Короле-Рыбаке» на первое место встает глубокая философская идея поисков самого себя, которая соотносится с универсальным символическим значением образа Святого Грааля. В интервью «You've got to work at maintaining your version of the world. So start being alone!»⁴, которое Т.Гиллиам дал в сентябре 2009 года, режиссеру был задан вопрос о его юморе, на что он ответил: «I just made fun of things. It's always a way of testing what I find important. If it's important to me, I make jokes about it to see if it can stand it»⁵. Символ Святого Грааля, безусловно, эту проверку высмеиванием выдержал, ведь фильм «Монти Пайтон и Священный Грааль», наполненный комическими ситуациями и пародирующий квестовую структуру авантюрно-приключенческих фильмов, стал не последним обращением к средневековому образу. В указанном фильме Т. Гиллиам во многом следует традиции Сервантеса, некогда пародировавшего схему рыцарских романов в своем «Дон Кихоте» [7], и даже первая сцена (гарцующий на воображаемом коне король Артур и его оруженосец, изображающий цокот копыт с помощью кокосов) вызывает стойкие ассоциации с образами Дон Кихота и его верного оруженосца Санчо Пансы. В «Монти Пайтоне» поиски Святого Грааля являются не более, чем внешним и условным сюжетным обрамлением, унаследованным из жанра рыцарского романа – король Артур, Ланселот, Галахад и другие рыцари отправляются на поиски Святого Грааля, причем повествование распадается на несколько сюжетных линий, связанных с каждым из рыцарей, что повторяет принципы построения средневековых романов и, особенно, «Смерти Артура» Т. Мэлори [8]. Хронотоп условного Средневековья, в котором герои создают «тройного кролика», спасаются от девственниц и вступают в поединки с рыцарями, перетекает в пространственно-временную плоскость второй половины XX века, где полицейские преследуют Ланселота за случайное убийство историка (Ланселот вообще оказывается весьма кровожадным рыцарем), а Артура в конце фильма хватается все та же полиция, оставляя абсурдный финал открытым. В «Монти Пайтоне» Грааль так и оказывается найденным, да и само его существование ставится Терри Гиллиамом под сомнение, потому что в подобном пародийно воссозданном фантастическом мире нет места поискам истин-

ного смысла, в нем есть место лишь бессмысленным и нелепым приключениям.

Однако образ Святого Грааля выдерживает проверку смехом, что подтверждает возвращение Терри Гиллиама к этой теме в 1991 году, когда он берется снять фильм по сценарию Ричарда ДеГравиниса⁶, практически ничего не изменив в первоначальном тексте. Завязка фильма абсурдна: Джек, популярный радиоведущий, советует своему постоянному слушателю не жить по принципам яппи⁷, произнося патетическую фразу «либо мы, либо они!», и неуравновешенный поклонник «таланта» Джека отправляется в бар, где убивает семь человек. Важно подчеркнуть, что Т. Гиллиам в своей парадоксальной манере показывает Джека как типичного представителя яппи – он стремится лишь к деньгам и славе, поэтому его призыв бороться с обществом потребления звучит весьма иронично. Столь же ироничен и один из ключевых лейтмотивов фильма – фраза «Прости меня» (*Forgive me*), которую герой репетирует перед зеркалом, меняя интонацию голоса и выражение лица. В тот момент Джек еще не знает, что он стал виновником гибели нескольких людей, и потому эти два слова столь важны, ведь они предвосхищают тот ужас, который он испытает, узнав последствия своего радиоэффира. Слова «Прости меня» будут преследовать Джека на протяжении последующих трех лет, и то чувство вины, от которого герой будет пытаться избавиться, приведет его к самому низу социальной лестницы, где он случайным образом встретит человека, называющего себя Пэрри (явная отсылка к имени Персиваль). Как выяснится, три года назад Пэрри стал случайной жертвой того преступления, в котором винит себя Джек – в тот злополучный вечер он потерял любимую жену и рассудок, отказался от своего настоящего имени, стал жить вместе с бродягами, общаться с «маленьким народцем» и посвятил свою жизнь поискам Грааля.

Образ Пэрри нередко сравнивают с фигурой Дон Кихота и, действительно, оба они в своем наивном безумии стремятся помогать людям, способны на искренние чувства и эмоции и являются сумасшедшими только с точки зрения обыденного мировосприятия. И это безумие возносит их над обществом потребления и заставляет задуматься над тем, что, возможно, весь мир сошел с ума, а Пэрри и его прототип Дон Кихот абсолютно нормальны. Пэрри, как и бессмертный герой Сервантеса, попадает в разнообразные комические ситуации, которые не только заставляют посмеяться над его неуклюжестью и непосредственностью, но и осознать,

что Пэрри и его друзья-бродяги гораздо счастливее, нежели большая часть нормальных людей. У Пэрри, в отличие от большинства яппи, есть действительно важная цель, точнее, даже две цели – Святой Грааль и... любовь. У современного Персевала, как и у любого рыцаря, есть возлюбленная, которую он, в соответствии со средневековыми принципами куртуазной любви, обожает безмолвно и безнадежно, тайком наблюдая за ней, зная ее привычный распорядок дня, но не ведая ее имени и не надеясь на то, что когда-нибудь сможет признаться ей в своих чувствах. Любовная линия фильма проработана очень тонко: все действие строится вокруг четырех персонажей, связанных любовными и дружескими отношениями, причем пара Джек+Энн представляет мир обычный, рациональный, во многом циничный, а пара Пэрри+Лидия полностью им противопоставляется в своей «ненормальности». Режиссер по-доброму иронизирует и над теми, и над другими, и позволяет им повлиять на жизнь своих случайно обретенных друзей – Пэрри при помощи Джека решается сделать первый шаг навстречу Лидии и обретает верную возлюбленную, а Джек, испытывая влияние Пэрри, учится ценить неподдельные чувства и осознает свою любовь к Энн.

При всей важности любовной интриги она, безусловно, играет второстепенную роль и служит раскрытию главной проблемы, потому что на первом месте стоит поиск Грааля, который символически представляет поиски своего «Я» Джеком Лукасом, потерявшим смысл своего существования и раздавленным чувством безмерной вины. Узнав прошлое Пэрри и обвиняя себя в его бедах, Джек изначально поступает как яппи, пытаясь помочь безумцу деньгами и откупиться от своей совести, но тот факт, что нищий бродяга тут же отдает полученные 70 долларов случайному прохожему, заставляет Джека переосмыслить свои взгляды на мир. Перерождение Джека происходит далеко не сразу – сначала он пытается сделать своего нового друга «нормальным» и относится к его видениям и фантазиям как к забавным, но невинным шалостям, однако понимание того, что Пэрри, живущий в вымышленном мире средневековых рыцарей, гораздо честнее, искреннее, добрее и счастливее, заставляет Джека почти поверить в волшебство и существование Грааля. Т. Гиллиам акцентирует внимание на том, что Пэрри вовсе не уникален и, что важно, не одинок: когда он впервые появляется в фильме, его сопровождают подобные ему бродяги, вдохновленные идеями добра и справедливости, готовые прийти на помощь совершенно незнакомо-

му человеку, пусть немного безумные, но гораздо более настоящие и живые, нежели бандиты, пытающиеся поджечь Джека ради своего развлечения. Работа Т. Гиллиама построена на использовании лейтмотивов⁸ и симметрии эпизодов – поэтому эти бандиты еще сыграют роковую роль в судьбе Пэрри, жестоко избив его ближе к финалу фильма, и Джеку, назло разуму и здравому смыслу, придется отправиться за чашей, ведь еще при первой встрече Пэрри сказал ему, что он избран добыть Святой Грааль.

Сцена обретения Грааля Джеком является одной из самых символических в фильме – герой забирается по веревке в построенный в виде замка дом миллионера и, чуть не сорвавшись, иронически замечает: *В этом городе никто не смотрит вверх*, тем самым отграничивая себя от города и от общества потребления, частью которого он некогда был и не смог стать снова, хотя пытался. Увидев витраж с изображением красного рыцаря, которого так боялся Пэрри, Джек слышит ржание лошади и опять же иронически подсмеивается над собой, но ему еще только предстоит попасть в сказочное пространство, в котором живет Пэрри и в котором у Джека окажется свой собственный призрачный преследователь – тот самый убийца, который три года назад расстрелял семь человек в баре. Джеку удастся справиться с видением из своего прошлого, что символизирует его готовность обрести Грааль, и сцена, в которой герой, преодолев свою рациональность и страх перед законом ради спасения друга, добирается до чаши, оборачивается очередным парадоксом, которые так щедро использует Т. Гиллиам – владелец дома случайно принял слишком большую дозу лекарств и находится без сознания, и Джек, забрав чашу, которая, естественно, является Святым Граалем лишь в мыслях Пэрри, спасает миллионера, включив сигнализацию. Современный Король-Рыбак, в роли которого выступает незадачливый миллионер, действительно получает исцеление посредством чаши, но прочтение Терри Гиллиамом средневековой легенды иронично и фантазмагорично. «Святой Грааль» дарует исцеление и Пэрри, и если спасение миллионера выглядит как случайность, то спасение Пэрри – настоящее чудо, как и то, что Джек из циничного яппи превращается в открытого и искреннего человека, готового «разгонять облака» вместе с Пэрри.

Образ Святого Грааля присутствует в фильме «Король-Рыбак» на нескольких уровнях: во-первых, это чаша, которая хранится в доме миллионера; во-вторых, это человеческое представление о Граале (Энн описывает Грааль фразой *Ии-*

сус тил из него сок, а Пэрри рассказывает немного трансформированную средневековую легенду), в третьих, это символический «духовный Грааль», который позволяет спасти Джеку не только Пэрри, но и обрести самого себя.

Британский режиссер Терри Гиллиам, проверяющий жизненные ценности смехом, создает удивительно глубокое философское произведение, представляя средневековую легенду в фантасмагорических образах и переосмысливая в жанре городской сказки символ Святого Грааля, который, с одной стороны, является универсальным, а с другой – неотъемлемой частью британского национального кода.

Примечания

1. Имя Пеллеас (Pelleas) встречается у Кретьена де Труа и его современников, имена Пеллам (Pellam), Пеллес (Pelles) и Пешер (Pescheour) мы находим в романе Т.Мэлори «Смерть Артура», причем последнее наименование является результатом ошибки Т. Мэлори, который посчитал французское слово со значением «рыбак» именем собственным.

2. Имя Амфортас или Анфортас (Amfortas) встречается в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», причем Эшенбах вводит раненого короля по имени Титурель (Titurel) и его сына, Короля-Рыбака Амфортаса. Эти же имена использует Р. Вагнер в своей опере «Парцифаль».

3. Копье Лонгина – копье, которым, согласно Евангелию от Иоанна, римский воин Лонгин нанес рану распятому Иисусу Христу.

4. Интервью «Ты должен работать ради поддержания своей версии мира. Так начинай с одиночества!» было опубликовано в сентябре 2009 года на сайте *sensesofcinema.com*.

5. «Я просто всё поднимал на смех. Это способ проверки того, что я считаю важным. Если для меня

это важно, я попробую это высмеять, чтоб увидеть, выдержит или нет».

6. Эта информация указана в статье С. Бережного «Терри Гиллиам и его вклад в смысл жизни», размещенной на сайте *barros.rusf.ru*.

7. англ. *Yuppie*, аббр. от *Young Urban Professional Person* + суфф. *-ie* – молодой городской профессиональный человек; иногда встречается вольное толкование от *Young UPwardly-mobile Professional* + суфф. *-ie* – молодой поднимающийся вверх профессионал – как правило, молодые состоятельные люди, ориентированные на профессиональную карьеру и материальный успех.

8. Подобными лейтмотивами являются кукла Пинокио, фраза «Прости меня», песня «Я люблю Нью-Йорк в июне» и т.д.

Список литературы

1. Мифология. Большой энциклопедический словарь. / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. 4 изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.

2. Труа Кретьен Де. Персеваль, или Повесть о Граале. Ростов-на-Дону: Издательство Южного Федерального университета, 2012. 406 с.

3. Борон Робер Де. Роман о Граале. М.: Евразия, 2005. 224 с.

4. Эшенбах Вольфрам Фон Парцифаль. М.: Русский путь, 2004. 355 с.

5. Мифология Британских островов: энциклопедия. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2004. 640 с.

6. Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритик. В 2 томах. Том 1. А-М. М.: Печатный Двор, 2008. 688 с.

7. Сервантес М. Дон Кихот. М.: Эксмо-Пресс, 2010. 1248 с.

8. Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Художественная литература, 1991. 864 с.

QUEST OF THE HOLY GRAIL AS AN ELEMENT OF THE BRITISH NATIONAL CODE («THE FISHER-KING» BY T. GILLIAM)

O.S. Potanova

This article is devoted to the image of the Holy Grail as an element of the British national code. For example investigated works of English director Terry Gilliam. This article analyzes the origins of the image of the Holy Grail, studied the image of the Fisher-King and it proves that the medieval story is popular and relevant in the culture of the twentieth century.

Keywords: the Holy Graal, the Fisher-King, Perseval, national code, Terri Gilliam, urban tale, phantasmagoria.

References

1. Mifologija. Bol'shoj jenciklopedicheskij slovar'. / Gl. red. E.M. Meletinskij. 4 izd. M.: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija, 1998. 736 s.

2. Trua Kret'en De. Perseval', ili Povest' o Graale. Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo Juzhnogo Federal'nogo universiteta, 2012. 406 s.

3. Boron Rober De. Roman o Graale. M.: Evrazija, 2005. 224 s.

4. Jeshenbah Vol'fram Fon Parcifal'. M.: Russkij put', 2004. 355 s.

5. Mifologija Britanskih ostrovov: jenciklopedija. M.: Izd-vo Jeksno; SPb.: Terra Fantastica, 2004. 640 s.
6. Kudrjavcev S. 3500. Kniga kinorecenzij. V 2 tomah. Tom 1. A-M. M.: Pечатnyj Dvor, 2008. 688 s.
7. Servantes M. Don Kihot. M.: Jeksno-Press, 2010. 1248 s.
8. Mjelori T. Smert' Artura. M.: Hudozhestvenna literatura, 1991. 864 s.