

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-59-63

## ARCHED GALLERY AS A KEY TO THE SYMBOLISM OF THE INFERNAL IN THE FILMS OF J. COCTEAU "ORPHEUS" AND A. BATALOV "THE OVERCOAT"

*Summary:* The symbolic component of such an architectural form as an arch has a pronounced sacred meaning. The arch is associated with the vault of heaven, which can personify both a new birth as a return to the world, and a death, as a departure from the world. That is why an indispensable condition for the initiation rite — the transition from the world of the living to the world of the dead and the return from the world of the dead to the world of the living — is passing through the arch. The arch, directed into the depth and forming a vault, becomes the "guide" of the vaulted structure, which can be transformed into an arcade or arched gallery. The symbolic meaning of this motif of the architectural composition, which is a series of arches of the same shape and size resting on pillars, is clearly overestimated by the romantically minded masters of the silver screen of the 50s of the twentieth century. However, the arched gallery in such iconic films as "Orpheus" (1950) by Jean Cocteau and "The Overcoat" (1959) by Alexei Batalov is strongly associated with both a portal to another world and death itself. This probably happens due to a certain tragic predetermination, which is created by the rhythm of the repeating elements of the

arcade, reminiscent of the infinity of hellish torment and indicating the powerlessness of man before a certain soulless law of nature. Both the empowered creator created by Jean Cocteau and the powerless little man shown by Alexei Batalov are prisoners of *the labyrinth of a straight line*, which the arched gallery personifies. And hidden behind this architectural metaphor is the passion that incinerates the romantic hero. For Orpheus, it is a passion for creativity, an obsession with self-expression, complete identification with *the image* created by the artist's imagination. And for Akaki Bashmachkin it is a passion for having a public face, identifying oneself with a socially significant role and *thing*, which is characteristic of a "man of life." The arcade, both in Cocteau's film and in Batalov's film, is one of the key style-forming metaphors. In both films, the architectural space of the city is directly related to the author's vision: it becomes a kind of spy, significantly enhancing the sound of the romantic theme of duality. Metaphors that shed light on the phenomenon of doppelgänger are often accompanied by the image of death.

*Key words:* arched gallery, symbolism of architecture, cinema, straight line labyrinth, double.

It is not surprising that such a motif of an architectural composition as *an arcade or an arched gallery*, due to the mystery of the image of this motif [3], was in demand by screen masters paying tribute to the romantic tradition. Let's look at just two examples of directors' interpretation of the arcade as an emblem of an initiation rite, a symbol of death, and a metaphor for the phenomenon of duality.

In Jean Cocteau's film «Orpheus» (1950), the title character goes into the shadows to find Eury-

dice, but falls in love with Death. The poet and idol of the crowd, Orpheus himself creates an idol for himself, placing a poetic dream on a pedestal. The space of life and death does not have a clear dividing line: Jean Marais's character can find a princess named Death both in the other world of the looking glass and on the empty streets of his hometown. Orpheus pursues Death, but she hides by escaping through an arched gallery. We see the confused figure of Jean Marais in the indoor arcade. The slanting



"Orpheus". 1950. Jean Cocteau



"The Overcoat". 1959. Alexey Batalov

shadows falling from the pillars set a rhythm for the search that can be described as feverish and even crazy. It's like chasing your own shadow, which will always be one step ahead of you. Isn't Orpheus's passion a phantom?

In Alexey Batalov's film "The Overcoat" (1959), the arched structure is the same style-forming metaphor as in the surreal fantasy of Jean Cocteau. The petty official Akaki Bashmachkin, who covets an overcoat, and there's no other way to say it, finds himself abandoned by his "girlfriend" or doppelgänger. This is exactly what the hero's double, which manifests itself as the dark side of his personality, is called in the literature of the romantic era. Until the petty official, who "served with love" [2], acquired a competitive *double* at the vanity fair, he was not even considered a person. Let us pay attention to the fact that it is not someone who makes Bashmachkin "small", but he himself is diminished and even trembles before the idol he himself created — the Overcoat. Once again passion is associated with a phantom.

In "Sonnets to Orpheus," Rainer Maria Rilke wrote: "Our path does not wind, like forest paths and streams, / in a wondrous meander. It is shortness. It's straight." [4, p.49]. It seems that it is precisely these "straightforward" ones that do not tolerate objections that make up Batalov's Petersburg. Gogol's Bashmachkin's overcoat is removed in a square that is like a sea or an endless field, and the character in the film, Batalov, is robbed in a deserted gallery. The arches, identical in shape and size, have a hypnotic effect. The monotonous, endlessly repeating alternation of arched ceilings, the shadows falling from the pillars supporting the entablature, are associated with a bad infinity, in comparison with which Homo sapiens turns into a negligible amount. And just as one span of the arcade (is it not this volumetric-spatial element that

becomes the emblem of the cannibal city?), another span follows, in the same way one cycle of matter is replaced by another, without reacting in any way to the presence of a person, and without even suspecting the existence of his immortal soul, which Hegel will call "true infinity," noting that the image of bad infinity is a straight line [1].

It is not surprising that in romantically colored film narratives, an indoor arcade often symbolizes fate with its predetermination and inevitability. And it also becomes a metaphor for the space of transition from the world of the living to the world of the dead. Thus, the sacred symbolism of the architectural language quite unexpectedly, but very accurately allows us to reveal the essence of what is happening on the screen. A petty official is not just robbed, he dies, disappearing into the soulless abyss of the city, the symbol of which is the arcade. The hero of Rolan Bykov rushes about, calling for help. His cry is terrible. It contains all the hopelessness, all the despair. A call for help echoes in the icy stone gallery.

Both Orpheus and Akaki Akakievich, figuratively speaking, become prisoners of the *straight line labyrinth* that the arcade manifests. Behind the architectural metaphor, which has a certain infernal quality, lies, as we see it, the passion that incinerates the romantic hero. If the poet completely identifies himself with the *image* created by his imagination, and is ready to make any sacrifices on the altar of art, then the petty official identifies himself with a socially significant *role* and *thing*, and is ready to sell his soul to the devil in order to get what he wants. And an image for a poet, and a thing for an official act as an doppelgänger. In a covered gallery with a low-hanging vault, massive pillars and shadows cast from the pillars, a romantically inclined artist, as well as a researcher, will certainly hear the steps of a demonic double and feel the breath of death.

#### REFERENCES:

1. Hegel, G.V.F. 1974. *Encyclopedia of Philosophical Sciences*, vol.1. The science of logic. M., Mysl, p. 452
2. Gogol, N.V. 1984. *Collected Works in eight volumes*, v.3, M., Pravda, p.334
3. Kavtaradze, S. 2017. *Anatomy of architecture. Seven books about logic, form and meaning*, M., Ed. House of the Higher School of Economics, p.472
4. Mirkina, Z.A. 2017. *Rilke R. M. Sonnets to Orpheus*, Trans. with German, intro. Art. BEHIND. Mirkina. M.; St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives, p.104
5. Perelshtein, R.M. 2012. *The conflict between the "internal" and "external" person in cinematography*. St. Petersburg, "Center for Humanitarian Initiatives", p.255

Роман Максович Перельштейн

доктор искусствоведения

доцент

Всероссийский государственный

институт кинематографии им. С. Г. Герасимова

e-mail: taigga@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-9968-0592

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-59-63

## АРОЧНАЯ ГАЛЕРЕЯ КАК КЛЮЧ К СИМВОЛИКЕ ИНФЕРНАЛЬНОГО В ФИЛЬМАХ Ж. КОКТО «ОРФЕЙ» И А. БАТАЛОВА «ШИНЕЛЬ»

*Аннотация:* Символическая составляющая такой архитектурной формы, как арка, имеет ярко выраженное сакральное значение. С аркой ассоциируется небесный свод, который может олицетворять и новое рождение как возвращение в мир, и — инобытие как уход из мира. Вот почему непременным условием обряда инициации — перехода из мира живых в мир мёртвых и возвращения из мира мёртвых в мир живых — является прохождение через арку. Арка, направленная в глубину и образующая свод, становится «направляющей» сводчатой конструкции, которая может трансформироваться в аркаду или арочную галерею. Символическое значение этого мотива архитектурной композиции, который представляет собой ряд одинаковых по форме и размеру арок, опирающихся на столбы, явно переоценено романтически настроенными мастерами киноэкрана 50-х годов XX века. Однако арочная галерея в таких знаковых лентах, как «Орфей» (1950) Жана Кокто и «Шинель» (1959) Алексея Баталова, устойчиво ассоциируется как с порталом в иномирие, так и с самой смертью. Происходит это, вероятно, в силу некоей трагической предопределённости, которая создаётся ритмом повторяющихся элементов аркады, напоминающим бесконечность адских мук и указывающим

на бессилие человека перед неким бездушным законом природы. И наделённый властью творец, созданный Жаном Кокто, и бесправный маленький человек, показанный Алексеем Баталовым, — пленники *лабиринта прямой линии*, который олицетворяет собой арочная галерея. А скрывается за этой архитектурной метафорой — испепеляющая романтического героя страсть. У Орфея — это страсть к творчеству, одержимость самовыражением, полное отождествление с образом, созданным воображением художника. А у Акакия Башмачкина — это страсть к обладанию публичным лицом, отождествление себя с социально значимой ролью и *вещью*, которое свойственно «человеку жизни». Аркада и в фильме Кокто, и в картине Баталова, является одной из ключевых стилиобразующих метафор. В обоих лентах архитектурное пространство города имеет прямое отношение к авторской инстанции: оно становится неким соглядатаем, существенно усиливая звучание романтической темы двойничества. С метафорами, проливающими свет на феномен допльгангера, часто соседствует образ смерти.

*Ключевые слова:* арочная галерея, символизм архитектуры, кинематограф, лабиринт прямой линии, двойник.

Не удивительно, что такой мотив архитектурной композиции, как *аркада* или *арочная галерея*, в силу таинственности образа этого мотива [3] оказался востребован мастерами экрана, отдающими дань романтической традиции. Рассмотрим лишь два примера прочтения режиссёрами аркады как эмблемы обряда инициации, символа смерти и метафоры феномена двойничества.

В картине Жана Кокто «Орфей» (1950) заглавный герой отправляется в царство теней за Эвридикой, но влюбляется в Смерть [5]. Поэт и кумир толпы Орфей сам создаёт для себя кумира, возведя на пьедестал поэтическую грезу. Пространство жизни и смерти не имеет чёткого водораздела: персонаж Жана Маре может обнаружить принцессу по имени Смерть и в потустороннем мире

зазеркалья, и на опустевших улицах родного города. Орфей преследует Смерть, но она скрывается, ускользнув через арочную галерею. Мы видим растерянную фигуру Жана Маре в крытой аркаде. Косые тени, падающие от столбов, задают поискам ритм, который можно описать как лихорадочный и даже безумный. Это всё равно что преследовать собственную тень, которая всегда будет на шаг впереди тебя. Не фантом ли страсть Орфея?

В фильме Алексея Баталова «Шинель» (1959) арочная конструкция является такой же стилиобразующей метафорой, как и в сюрреалистической фантазии Жана Кокто. Мелкий чиновник Акакий Башмачкин, вожделеющий шинели, а иначе и не скажешь, оказывается брошен своей «подругой» или допльгангером. Именно так в литературе эпохи романтизма именуется двойник героя, проявляющийся как тёмная сторона его личности. Пока мелкий чиновник, который «служил с любовью» [2], не обзавелся *двойником* конкурентоспособным на ярмарке тщеславия, его и за человека-то не считали. Обратим внимание на то, что не Башмачкина кто-то делает «маленьким», а он сам умалывается и даже трепещет перед сотворённым им же самим кумиром — Шинелью. И снова страсть ассоциируется с фантомом.

В «Сонетах к Орфею» Райнер Мария Рильке писал: «Путь наш не вьётся, как тропки лесов и потоки, — / дивным меандром. Он — краткость. Прямая» [4, с. 49]. Кажется, что именно из этих «прямых», не терпящих возражений, и состоит баталовский Петербург. С гоголевского Башмачкина шинель снимают на площади, которая подобна морю или бескрайнему полю, а персонажа ленты Баталова грабят в безлюдной галерее. Одинаковые по форме и размеру арки обладают гипнотическим воздействием. Монотонное, без конца повторяющееся чередование дугообразных перекрытий, тени, падающие от столбов, поддерживающих антаблемент, ассоциируются с дурной бесконечностью, по сравнению с которой Ното *sapiens* превращается в ничтожно малую величину. И так же, как

за одним пролётом аркады (не этот ли объёмно-пространственный элемент становится эмблемой города-людоеда?) следует другой пролёт, точно так же один круговорот материи сменяется другим, никак не реагируя на присутствие человека и даже не подозревая о существовании его бессмертной души, которую Гегель назовёт «истинной бесконечностью», заметив, что образом дурной бесконечности является прямая линия [1].

Не удивительно, что в романтически окрашенном киноповествовании крытая аркада часто символизирует судьбу с её предопределённостью и неотвратимостью. И она же становится метафорой пространства перехода из мира живых в мир мёртвых. Так сакральный символизм языка архитектуры весьма неожиданно, но очень точно позволяет раскрыть суть происходящего на экране. Мелкий чиновник не просто ограблен, он гибнет, исчезая в бездушной бездне города, символом которой становится аркада. Герой Ролана Быкова мечется, зовёт на помощь. Вопль его страшен. В нём собрана вся безнадежность, всё отчаяние. Эхом разносится призыв о помощи в ледяной каменной галерее.

И Орфей, и Акакий Акакиевич, образно выражаясь, становятся пленниками *лабиринта прямой линии*, который манифестирует аркада. За архитектурной метафорой, которой присуща некоторая инфернальность, скрывается, как нам представляется, испепеляющая романтического героя страсть. Если поэт полностью отождествляет себя с *образом*, созданным его воображением, и готов принести на алтарь искусства любые жертвы, то мелкий чиновник отождествляет себя с социально значимой *ролью* и *вещью* и готов продать душу дьяволу, чтобы заполучить желаемое. И образ для поэта, и вещь для чиновника выступают в роли допльгангера. В крытой галерее с низко нависающим сводом, массивными столбами и тенями, отброшенными от столбов, романтически настроенный художник, равно как и исследователь, непременно услышат шаги демонического двойника и ощутят дыхание смерти.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — Т. 1. Наука логики. — М., Мысль, 1974. — 452 с.
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. — Т. 3. — М., Правда, 1984. — 334 с.
3. Кавтарадзе С. Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле. — М., Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 472 с.
4. Миркина З. А. Рильке Р. М. Сонеты к Орфею / Пер. с нем., вступ. ст. З. А. Миркиной. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 104 с.
5. Перельштейн Р. М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 255 с.