

Учебник
для вузов

Т Е О Р И Я К И Н О: ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО



Учебник
для вузов

С.И. Фрейлих

Т Е О Р И Я К И Н О: ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

*Рекомендовано Министерством культуры РФ
в качестве учебника для студентов
высших учебных заведений*

**Москва
Академический Проект
2009**

**Москва
Фонд «Мир»
2009**

УДК 791.43

ББК 85.37

Ф 86

Фрейлих С.И.

Ф 86 Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. — 6-е изд. — М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2009. — 512 с. — (Gaudeamus).

ISBN 978-5-8291-1107-6 (Академический Проект)

ISBN 978-5-902357-87-2 (Фонд «Мир»)

Учебник по курсу «Теория киноискусства». Автор — известный теоретик и историк киноискусства — излагает свою концепцию кино как искусства XX в.; оценивает его роль в духовной жизни современного человека. Границы исследования достаточно широки: от классического кино до современного. В сфере внимания автора оказываются проблемы взаимоотношения кино и телевидения, «высокие» и «низкие» жанры, современный стиль в кино, метод кино и его отличия от метода театра, литературы, живописи и музыки.

Для студентов театральных и кинематографических

УДК 791.43

ББК 85.37

ISBN 978-5-8291-1107-6

ISBN 978-5-902357-87-2

© Фрейлих С.И., 2002

© Оригинал-макет, оформление.
Академический Проект, 2009

© Фонд «Мир», 2009

•

К читателю

Книгу «Теория кино» я заканчивал под канонаду августа 1991 года.

Это было в библиотеке Киноцентра на Красной Пресне. Таким образом, я оказался в эпицентре событий, переломивших ход нашей Истории. Я, активный участник Великой отечественной войны, на сей раз не бросился с головой в гущу событий, мое участие в них — это моя книга, в которой непредвзятый читатель расслышит гул происходящего тогда.

Прошло еще 10 лет, и вот издательство «Академический Проект», выпустив мои мемуары «Заколдованный круг», предложило мне переиздать давно распроданную «Теорию кино. От Эйзенштейна до Тарковского». Идею поддержала только что созданная «Академия кинематографических искусств и наук». Теперь выходит третье издание книги. Значит, книга осталась молодой, хотя сам я с момента выхода первого издания постарел еще на 12 лет.

Я ничего не дописываю в книге и ничего не меняю, разве что добавляю к ней указатель имен и указатель фильмов, которые в первом издании были выброшены из-за экономии бумаги.

Мне 84 года, я многие десятилетия преподавал, теперь молодых учат мои ученики.

Здравствуй, племя...

С. Фрейд

РАЗДЕЛ I.

НЕОБХОДИМОСТЬ ТЕОРИИ

Значение теории возрастает в кризисные моменты развития искусства. В периоды подъема искусство творится свободно, произвольно, оно само себя объясняет и демонстрирует свою независимость от жизни и от эстетических концепций.

Как только создаются преграды на пути искусства, оно начинает метаться, возникает опасность деградации, связанной с кризисом общества — вот в такие моменты теория выходит на первый план, поскольку способна объективно видеть процесс, в отличие от самого общества, которое спешит винить в трудностях, прежде всего, художников, а то и целые направления; именно в такие периоды теория выдвигает новые идеи, поскольку в «ошибках» способна разгадать открытия, выводящие из кризиса традиционную эстетику.

Поясню мысль примером из области науки. В начале XX века в Москве произошла катастрофа в системе московского водопровода. Гигантский город мог оказаться без водоснабжения. Предполагалось вредительство, и в расследование включились правоохранительные органы. К счастью, к работе комиссии был привлечен замечательный ученый Николай Егорович Жуковский. Обнаружив объективную причину катастрофы, он открыл закон, вошедший в науку как «эффект гидравлического удара».

Аналогичное произошло в кризисный момент русского кино. Исторический перелом в нем связан с монтажными опытами Льва Владимировича Кулешова — определение «эффект Кулешова» можно встретить в любом киноучебнике мира.

Отдавая должное новаторам советского кино — Кулешову, Эйзенштейну, Пудовкину, — американские кинематографисты ввели понятие «русский монтаж»; в нашей стране, под впечатлением картин Гриффита, то же явление определяется как «американский монтаж».

Этот пример говорит о том, как плодотворно было взаимодействие двух крупнейших кинематографий до того, как началась конфронтация в духе холодной войны. Сегодня она позади, и возникают новые возможности творческого взаимодействия, в том числе и в области теории. Автор данного труда опирается на работы не только своих соотечественников, но и на зарубежные исследования. Правда, здесь приходится внести существенные коррективы в бытовавшие в прежние годы суждения о наших иностранных коллегах. Даже в тех случаях, когда мы их издавали, они снабжались обязательными предисловиями — в этих предвзятых комментариях так много обнаруживалось «ошибок», что, в конце концов, утрачивалось представление об истинном значении переведенного труда. А между тем в теории (как и в практике) часто именно «ошибки» и есть открытия, — то, что кажется сегодня ошибкой, впоследствии осознается как бунт против нормы, привычек, правил, ставших предразсудками, с которыми обществу трудно расстаться.

Обращение к трудам зарубежных исследователей не будет в книге вежливым обзором, — так сказать, «всем сестрам по серьгам»; здесь будет и полемика с желанием в процессе ее выяснить те или иные неясные вопросы. Но в любом случае я не сосредоточиваюсь лишь вокруг нескольких известных имен: Риччотто Канудо, Луи Деллюк, Бела Балаш, Зигфрид Кракауэр, Андре Базен. Нужно помнить, что термин «субъективная камера» ввел француз Жан Митри; нужно расширить географию киноведения и не забывать замечательного чеха Вацлава Тилле, столетие которого прошло, увы, слишком бледно, и, думается, только потому, что Тилле принадлежит к маленькой нации. А между тем в культуре нет больших и малых наций. Поляк Анджей Вайда, чех Милош Форман — мастера мирового значения. То же относится и к теории.

Ни один кардинальный вопрос советского киноискусства не разрешить вне контекста мирового кино. Исканиями зарубежных мастеров мы как бы подсве-

чиваем перекрестки наших собственных исканий. Например, внезапно возникшая и заставшая нас врасплох тема «Кино и религия». Советская кинотеория, развивавшаяся несколько десятилетий в атеистической стране, не занималась этой проблемой в научном плане, ее касались у нас не столько с исследовательской, сколько с разоблачительной задачей. Сейчас, когда религия заняла достойное место в нашем обществе, когда выходят труды религиозных философов Соловьева и Федорова, печатаются исследования Александра Меня, — мы, легко поддающиеся «смене вех», поворачиваем на 180 градусов и уже не исключительно в пользу Маркса трактуем проблему, а исключительно в пользу Христа. Поскольку этот вопрос шире самой темы и имеет важное методологическое значение, задержимся на нем и посмотрим, как, например, его решает для себя основоположник итальянского неореализма Роберто Росселлини. Чуткий к поэтическим истокам, Росселлини создает в 40-е годы «Рим — открытый город», в 70-е ставит на телевидении просветительские фильмы «Карл Маркс» и «Мессия». Наша критика, с подозрением отметив фильм Росселлини о Христе, прошла мимо его фильма о Марксе, а между тем плюрализм, о котором так много говорят политологи, невозможен без такого подхода к проблеме. Росселлини в данном случае является и художником и ученым одновременно, его рассуждения на эту тему, относящиеся ко второй половине 70-х годов, сегодня для нас звучат еще острее; приведу их хотя бы в отрывках:

«После того как я начал работать над картиной о Марксе, русские тоже решили сделать фильм о нем. Русские всегда говорят о марксизме-ленинизме, но никогда не говорят языком самого Маркса... Однажды произошел горячий спор между Марксом и Вейтлингом, весьма уважаемым коммунистом, который вышел из среды рабочего класса, — в те времена коммунистами были только интеллектуалы... Вейтлинг выступал за насильственную революцию, Маркс не соглашался. Он был убежден, что единственный путь уничтожения классовых различий лежит через знания: «Нелепо думать, что вы можете изменить мир с помощью просвещенных пророков, которые разговаривают со стадом баранов, слушающих их, открыв рот». Вейтлинг настойчиво воз-

ражал ему, и Маркс, в конце концов, заметил: «Смотри, вот рядом с тобой сидит русский. Я думаю, что Россия — вот то место, куда тебе с твоими идеями следует ехать, потому что в этой стране появятся абсурдные пророки у абсурдных учеников». То же самое имел в виду Энгельс, когда сказал: «Две страны мира, где не будет иных решений, кроме яростной борьбы, — это Россия и Индия, потому что в этих двух странах восточный деспотизм по-прежнему существует». Под словом «революция» Маркс имел в виду перемены, а не насилие... Это он изобрел термин «промышленная революция», чтобы описать приход промышленной цивилизации.

Мир делится на тех, кто любит Маркса, и тех, кто ненавидит его, но ни те, ни другие не знают его. В Италии, например, избирательная кампания правых партий пытается использовать спорный вопрос относительно атеизма Маркса, но сам Маркс был против атеизма, а этого никто не знает! Он возражал против атеизма, руководствуясь сложными диалектическими причинами. Маркс родился в глубоко религиозной еврейской семье, в его роду был двадцать один раввин. Когда пруссаки начали преследовать евреев, отец Маркса окрестил всю семью, таким образом, они перестали считаться евреями. Это был акт политической самозащиты.

Маркс был очень суровым критиком всех религиозных структур, которые находились на службе у правительственных властей, но он рассматривал атеизм как другую культуру... Взятые вне контекста хорошо известные слова «религия — опиум для народа» сильно отличаются от всей цитаты целиком. А она гласит: «Религия — это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, а также душа бездушных ситуаций. Подобно тому, как она — дух бездушных порядков, религия есть опиум людей»¹.

Разве эта цитата не имеет иное значение?

Атеизм как другая культура — вот ключ, который Росселлини берет у Маркса, делая о нем фильм. Духовный кризис, возникший в значительной степени в результате конфронтации между слепой верой и ожесточенным атеизмом, разрешается, как только мы ста-

вим вопрос о «другой культуре». Ибо нетерпимость есть некультура; культура же есть способность понять другую сторону, а значит понять самого себя: человек состоит из противоположностей, не познав смысла этого, он не может быть счастливым.

Можно привести и другие примеры, когда опыт мирового кино позволяет нам увидеть себя со стороны и лучше понять.

В статьях, опубликованных на страницах журнала «Кайе дю синема», так резко менявшего свое отношение к Эйзенштейну, мы лучше узнаем и собственные перепады в оценке великого мастера.

Статья-трактат Жана-Поля Сартра о картине «Иваново детство» (которую — после 25-летнего умалчивания — автору этих строк удалось ввести в наш киноведческий оборот лишь в 1989 году)¹ помогает нам судить о Тарковском с позиций развития современной культуры и философии.

Разумеется, каждый теоретик искусства выстраивает свою концепцию на материале, который лучше знает, как правило, это искусство страны, где он проживает, где сам работает и, стало быть, кожей чувствует болевые точки практики. Я строю свою книгу главным образом на материале отечественного кино, которому посвятил свою жизнь. Подзаголовок книги «От Эйзенштейна до Тарковского» говорит сам за себя. Теория есть смысл истории. Кино связано с общественным развитием, зависит от него, но не является его зеркальным отражением. Кино связано с развитием кинотехники, но предмет теории не техника, а эстетика. Предмет теории — идеи искусства. Эти идеи подвижны. Их осуществляли десятки талантливых кинематографистов, произведений которых в связи с теми или иными проблемами автор касается в книге. В заголовок я выношу двух мастеров, чей мощный талант наглядно определил характер исканий на разных этапах советского кино.

Эйзенштейн — классик.

Тарковский связан с новым, современным мышлением.

Критики, которые их противопоставляют, лишены чувства истории.

¹ См.: Советская культура. — 1989. — 28 окт.

Изменения, которые происходят в кино, есть объективный процесс. Но эти изменения происходят болезненно, что и составляет сегодня кризис в кино. Кризис — болезнь, ее проявления сопутствуют процессу, но это не сам процесс. Теория сосредоточивается не на болезни, а на коренных свойствах искусства, способного выздороветь. Теория не врачеватель, а скорее вперёдсмотрящий и потому первой испытывает удары судьбы, — она сигнализирует об опасности и необходимости перемен. Н. Бердяев в работе «Кризис искусства» показывает, как в процессе распада реализма возник великий Пикассо. Теория принципиально незлобива, она не противопоставляет новое старому, она видит, как новое мучительно возникает из старого, и оценивает историческое значение этого момента. Когда же теория ловит историю на ошибках, она рубит сук, на котором сидит, поскольку теория сама есть история, ее смысл. Сама теория имеет историю, и первую попытку показать это сделал в кино Гуидо Аристарко¹. Мы упоминаем этот, пока единственный в своем роде, сводный труд, отдавая себе отчет в том, что далеко не во всем он отвечает нынешнему уровню киноведческой мысли, да и может ли быть иначе, если первое издание книги на языке автора относится к 1951 году.

В каждую эпоху теория завязывается на разных проблемах. Если до сих пор теория кино формировалась на осознании нового экранного искусства в сравнении с традиционными искусствами — литературой, живописью, музыкой, театром, то сегодня теория кино достраивается в связи с отношением к искусству, возникшему уже после него, то есть в связи с отношением к телевидению.

Рассматривая взаимодействие кино и ТВ, автор пытается определить их эстетические границы.

В дальнейшем анализ природы кино как искусства строится вокруг таких проблем, как жанры, виды, стиль и, наконец, метод. Эти опорные пункты позволяют исследовать кино как художественную систему, возникшую и развивающуюся как целостное явление в пределах XX века. Книга не является хрестоматийным пособием. Задумав ее как теорию кино, автор постоянно чувствует себя не только исследователем, но и зрителем. Он написал об искусстве, которое любит, и которому посвятил жизнь.

¹ Аристарко Г. История теорий кино. — М.: Искусство. — 1966.

Связи теории и истории будет посвящен специальный раздел книги, он так и будет называться: «Теория истории». Здесь же — лишь необходимое предупреждение по поводу проблемы, неожиданно возникшей, когда книга уже готовилась к печати.

Предметом данного исследования является кино как искусство XX века. Американец, вероятно, эту тему раскроет лучше всего, обращаясь к американскому кино, француз — к французскому, итальянец — к итальянскому. Исследуя опыт национального кино, теоретик неизбежно будет стремиться осмыслить национальное в системе мирового кино.

Эти два момента в книге увязаны.

Сосредоточиваясь в ней на опыте советского кино, автор постоянно обращается к опыту и зарубежной кинематографии, в чем читатель может легко убедиться: он встретит здесь в одном случае размышления, в другом — ссылки по поводу таких имен, как братья Люмьер, Мельес, Гриффит, Чаплин, Китон, Флаэрти, Бергман, Бюнюэль, Куросава, Феллини, Антониони, Де Сика, Росселлини, Дзаваттини, Брессон, Ренуар, Карне, Рене, Годар, Бертолуччи, Вайда, Форман, Янчо, теоретиков — Ажель, Базен, Балаш, Канудо, Кракауэр, Митри, Садуль, Тилле и многих других. И все-таки теорию можно написать на основе той кинематографии, которую знаешь системно. Автор лучше всего знает историю советского кино, и по этой причине в книге подвергается анализу именно его опыт. Но здесь-то и возникает парадокс, с которым автор столкнулся в момент, когда рукопись была уже готова. Вдруг выяснилось, что «советского кино» нет, поскольку в одно-

часье не стало Советского Союза. В замешательстве авторы многих уже готовых статей и книг поспешно заменяют слово «советское» на «отечественное». Но правильно ли это? Перекрывается ли в данном случае одно понятие другим, если, например, «грузинское», «литовское» или «киргизское», для которых до сих пор «отечественное» означало «советское», вдруг теперь стали «зарубежными»? В других случаях определение «советское кино» заменяется на «бывшее советское кино». Да, журналисты сплошь и рядом применяют определение «бывший Советский Союз», встречается и такое, например: «бывший Президент бывшего Советского Союза». Однако подобная ирония по поводу не вполне осмысленного в историческом плане явления не годится для теории, требующей опережающего мышления. Определение «бывшее советское кино» не научно, с точки зрения теории оно абсурдно, как абсурдно было бы понятие «бывшая русская литература» (мы все-таки говорим «литература дооктябрьского периода»); было бы абсурдным в своей тавтологичности и понятие «бывшая античная литература» или «бывшая древнерусская литература». Античная — и есть бывшая, и древняя — тоже есть бывшая. Понятием «бывшая» мы как бы не определяем явление, а отменяем его. Явление, которое было, не есть бывшее, то есть мертвое. Было, значит, жило, а если жило, значит, дает побеги. Когда возник постимпрессионизм, мы не стали говорить о его предшественнике — «бывший импрессионизм», поскольку они — моменты исторического явления, развивающегося в свою противоположность. И если отныне наше кино будет называться «постсоветским», это только подчеркнет реальность бытия кино советского периода, отмеченного теперь не только началом, но и развязкой. Сюжет, имеющий развязку, познается глубже и полнее. Не думая об этом, я интуитивно (может быть, уже как драматург) строил свое исследование, подчеркнув в нем два крупных излома — его завязку (Эйзенштейн) и его развязку (Тарковский).

Глава 3

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ

ТВ вошло в жизнь стремительно, и мы не заметили, как оказались в его власти. Особенно ошеломляюще быстро процесс этот произошел в США. Американская массовая печать обрела свою «великую аудиторию» за сто лет. Кино для этого понадобилось 3 десятилетия. Радио — 15 лет. ТВ — 6 послевоенных лет.

Возьмем пример другого плана — уже из истории культуры нашей страны. МХАТ за 60 лет посетили 25 миллионов человек, мхатовский же телеспектакль «Соло для часов с боем» по первой программе ТВ одновременно смотрят 150 миллионов человек.

Однако парадокс состоит в том, что именно массовое распространение ТВ-культуры становится причиной, с одной стороны, восхищения, с другой — ожесточенной критики.

«ТВ — бычий глаз», так сказал не кто иной, как Жан Кокто. Запомнилось и такое определение: «ТВ опасно, как атомная бомба». В противоположность этому Роберто Росселлини по достоинству оценил возможности телевидения в области просвещения, что и продемонстрировал серией картин из истории культуры от Христа до Маркса. Запомнилась и мысль западного социолога, сказавшего о могуществе телевидения: повстанцы захватывают сначала телестудии, потом — парламенты. И опять-таки: мы привыкли, что все это у них да у них, а вот и у нас: 11 января 1991 года политическая конфронтация в Литве началась с захвата военными телебашни.

По любому поводу мы можем встретить диаметрально противоположные суждения. Возьмем, напри-

мер, тему «телевидение и спорт». Джон Кеннеди: «Мы были нацией спортсменов, а стали нацией телезрителей». А вот мнение обозревателей Би-Би-Си: «Телевидение вновь пробудило интерес Англии к спорту».

Или, например, шахматы. Экс-чемпион мира Анатолий Карпов, когда был еще чемпионом, в статье в «Правде» заметил: «Сидение за телевизором — тупое занятие». А между тем именно благодаря телевизионной программе «Шахматная школа» миллионы людей постигли мудрость шахмат, знание которых имеет значение для общего развития человека. Я уже не говорю о возможности воочию увидеть матч Каспаров — Карпов. Опытные комментаторы раскрывают нам стиль игры соперников, но не только. Благодаря телевидению мы познаем каждую схватку за шахматную корону как многоактный спектакль, герои которого стали заложниками шахматной идеи, — может быть, уже ненавидя друг друга, они, тем не менее, не могут друг без друга себя осуществить, и потому каждый чувствует другого как собственную тень. Такой силы столкновения противоположных характеров мы не знаем ни в одном произведении современной драматургии.

Постоянное противостояние в оценке телевидения заложено в самой противоречивой природе ТВ. Отношение человека с телевидением есть отношение человека с обществом. Общество стремится интегрировать человека, человек стремится сохранить свое «я» и в то же время нуждается в связи с другими людьми. ТВ, казалось бы, разрешает это противоречие: соборность восприятия, в то же время человек остается наедине с этим магическим ящиком. Но человеку только кажется, что он выбирает, он сам выбран, он подключен к сети. «Телесеть» — очень точное название американского фильма на эту тему. Телевидение — рычаг формирования общественного мнения. Телевидение может просветить, а может и оболванить.

Телевидение триедино: оно средство информации, просвещения, развлечения. Баланс между этими тремя моментами определяет качество ТВ как нового искусства. Говорю так, хотя знаю, что тут же получу встречный вопрос: а искусство ли телевидение само по себе? Вопрос этот отнюдь не праздный, споры вок-

руг него плодотворны, поскольку способствуют выяснению не только природы ТВ, но и того, как перестраивается система искусств с возрастающей ролью телевидения в духовной жизни общества. Вспомним: аналогичные дискуссии не затихали и в годы зарождения кино. Немногие догадывались о его возможностях, большинству оно казалось техническим средством для фиксации фактов действительности и распространения снимков ее. Что касается искусства, то первоначально в кино видели лишь способность репродуцировать произведения, скажем, театра и живописи, а если дело касалось литературы, то, как максимум, — игровыми моментами иллюстрировать известные произведения, пересказывать их, не давая им художественного инобытия. А между тем кинематограф формировал свой язык, сложилась система монтажа, операторского мышления, нового выразительного искусства актера, то есть сложился новый способ изображения действительности. Искусство кино предстало перед миром как новая, десятая муза. Конечно, на превращение кино из технического средства в метод художественного познания ушло немало времени.

Аналогичный процесс происходит сегодня в ТВ. Оно возникло, прежде всего, как средство массовой информации, сила которого в том, что оно объединило в себе возможности газеты, непосредственно устного выступления пропагандиста, радио и кинохроники. Уже внутри ТВ как средства массовой информации и на базе его техники складывается феномен телевизионного искусства. ТВ может не только передать по своим каналам готовый фильм или готовый спектакль, но и создать то, что называется телеспектаклем или телефильмом.

Есть уже образцы телефильмов, которые позволяют говорить о новом эстетическом принципе. К ним относятся, например, итальянский фильм «Жизнь Леонардо да Винчи» Ренато Кастеллани и советский фильм «Страницы дневника Печорина» Анатолия Эфроса. В каждом из них мы видим новый способ рассказа.

В фильме Кастеллани пять серий. Центральным моментом одной из них стала история росписи «Тайная вечеря».

Остановимся на той, где идет рассказ о «Джоконде».

Режиссер фильма заставляет увидеть картину как бы заново, телезрители узнают, что это портрет обобщенный, что прототипом героини является типичная флорентийка, а фон — пейзаж (река и окрестности) — художник берет из любимой Перуджи. Обилие информации; щедрая, неожиданная, она порой мгновенно поворачивает одним замечанием действие. Например, таким: молчаливое достоинство Моны Лизы противостояло кричащей молодежи. Автор сообщает, что это не все поняли, что понял молодой художник Рафаэль. Зритель фильма начинает жить страстями эпохи Леонардо да Винчи — значит, дистанция между временем художника (XVI век!) и временем зрителя телефильма преодолена. Результат достигнут именно приемами телевидения. Ушедшие в прошлые времена факты, события, данные здесь иллюстративно с точки зрения любого другого искусства, производят совершенно другой эффект, поскольку в телевидении сама по себе иллюстративность оказывается способом художественной информации. Фильм эпичен, действие создает ощущение отчуждения благодаря ведущему: он современен и не может быть действующим лицом, но он объединяет действующие лица и потому в нашем сознании становится и персонажем, и голосом автора.

Структура телевизионной картины Каstellани определяется предметом исследования. Да Винчи был художником и ученым. Один и тот же предмет он исследовал сначала как художник, а потом добирался до сути как ученый. Так, он видел человека в его пластическом выражении, повороте головы, жесте, а потом ночами анатомировал трупы, изучая структуру мышц, скелета, черепа. Исследователь и художник Леонардо да Винчи был типичным человеком Возрождения. Тайну образа он хотел рассекретить, измерить и доказать математическими способами. Он искал причину формы. Флорбер говорил: «Эмма — это я». В том же смысле мог сказать Леонардо: «Мона Лиза — это я». Да, в нем самом живет молчаливое достоинство человека эпохи, и только телевидение, независимое от классических драматических искусств, нуждающихся в развитии сюжетных действий и фабульных мотивировок, способ-

но вот так просто реставрировать далекую эпоху и при этом пропустить через нее современный пульс.

Кастеллани показал, что способ иллюстрирования может стать принципом и что рассказ от автора является органичным художественным компонентом действия (это выразилось в том, что рассказчик столько же присутствует в кадре, как и персонаж, хотя не вступает с ним в непосредственный контакт, они сосуществуют в телевизионном действии на равных).

Эфрос, опираясь на такого рода принцип, находит, наконец, ключ к разгадке и воспроизведению средствами пластического искусства идейного замысла и композиции лермонтовского «Героя нашего времени». Лермонтов в предисловии к роману предупреждал, что читатель совершит ошибку, если решит, что писатель в Печорине вывел себя. В то же время было бы также не верно думать, что Печорин и Лермонтов — это совершенно разные люди. И в герое «Демона», и в Арбенине («Маскарад»), и в Печорине в равной степени живет поколение духовно богатых людей, мятежных, протестующих и вместе с тем растрачивающих, испепеляющих себя в конфликтах с окружающей их ничтожной действительностью. К этому поколению относится и сам Лермонтов. Лермонтов, не будучи Печориным, в то же время отдает ему себя, наделяет своими мыслями и даже скрытыми переживаниями. Лермонтов — это Печорин и не Печорин. Попытка Станислава Ростоцкого ввести в кадр фильма «Герой нашего времени» и Печорина, и Лермонтова понятна по намерению, но ошибочна по исполнению. Точно так же у Фридриха Эрмлера в фильме «Перед судом истории» соединение Историка и всамделишного Шульгина создает двойственность вследствие несводимости принципов. То, что в кино — порок, для телевидения — принцип. То, что в театре удачный случай — рассказчик Качалов в «Воскресении» (МХАТ) или в кино — неорганичный прием (упомянутые только что два фильма), в телевизионном «Дневнике Печорина» осуществляется как принцип. Актер Олег Даль играет Печорина и одновременно ведет текст от Лермонтова, обнаруживая, что Печорин — и Лермонтов и не Лермонтов.

Когда актер читает начало стихотворения «И скучно, и грустно...», он — Лермонтов. Это как бы «апар-

те», когда актер, не выходя из образа, говорит реплику от автора. Но вот то же стихотворение, уже после гибели Печорина на дуэли, Даль, глядя нам в глаза, читает полностью; это уже автор, хотя актер еще в гриме и костюме Печорина. Эти превращения происходят до самого конца действия. В финале мы видим актера без грима, в современном костюме, в его руках книга, он сообщает, что Печорин, к несчастью, умер, и что это дает ему возможность издать дневник под своим именем. А потом мы видим актера — в костюме и гриме Печорина, видим сначала в фас, потом в профиль, изображение укрупняется, и мы видим, что это Лермонтов, каким мы все знаем его по известным фотографиям и рисункам. Так персонаж возникает то в образе героя, то в образе автора; два плана переходят друг в друга, не разламывая цельного образа и предохраняя повествование от эклектики. Отныне русская классика получает новое существование в трактовке телевидения, и не случайно, что Л. Ольшевич, деятель народного просвещения, предложил этот фильм перевести на узкую пленку для школьных киноустановок, чтобы учащиеся старших классов познакомились с этой, по его словам, безусловной удачей.

Телеспектакль «Страницы дневника Печорина» и телефильм «Леонардо да Винчи», совершенно разные, в равной степени являются произведениями телеискусства, имеющего свои эстетические границы, свой метод рассказа.

В спектакле «Обмен» в Театре на Таганке сам по себе телевизор используется как действующее лицо. Спектакль идет без занавеса, как это сейчас принято повсеместно, и в этом я вижу осуществление синтеза принципов сценического действия Станиславского (четвертая стена) и Мейерхольда (обнаженная конструкция). Зрители, усаживаясь в кресла, видят обнаженную сцену, с ее вещиизмом, еще до появления людей-персонажей, то есть зритель как бы входит в эту среду до того, как появятся в ней актеры. И это условие игры будет продолжено так: элемент декорации (сосна) находится в зрительном зале, иногда и актеры появляются из зала. А на сцене (как элемент домашней утвари) стоит телевизор, он работает, идет международная передача, и именно та, которая реально совпадает со

спектаклем; на экране известные обозреватели Замятин и Зорин, их видят актеры одновременно с миллионными телезрителями, находящимися за пределами театра. Прием такого рода восходит к постановке Мейерхольда «Зори»: Вестник, выбегая на сцену, произносил не текст Верхарна, а только что поступившее сообщение РОСТА о взятии Перекопа — это было 18 ноября 1920 года.

Прием такой — телевизор внутри спектакля — нечто вроде троянского коня, с помощью которого греки оказались внутри осажденной ими крепости, о чем поведал нам Гомер в «Илиаде». Осажденной крепостью здесь оказывается театр, троянским конем — телевизор, через него спектакль внезапно подключается к большой истории, и это сопряжение игры и жизни есть важнейший момент стиля постановки, ее философии: бытовой конфликт по поводу жилищного обмена получает сопряжение с историей и философией жизни; в качестве действующих лиц появляются давно умершие родственники героя — отец и дед, который был знаком с Верой Засулич, и выступавшая на панихиде по делу убежденная революционерка-террористка, его соратница. Выходы в большой мир — и в монологах героя, который вдруг осознает свое перерождение, свое «олукьянивание». Достигается новая, «брехтовская» емкость действия, благодаря тому, что герои не пьют чай, не совершают правдоподобных физических действий, в общении не обязательно приближаются друг к другу, чтобы оказаться рядом; чтобы «помешать» такому традиционному общению, режиссер загромождает сцену предметами, теснящими пространство (что, кстати, оправдано темой переезда, то есть обмена), заставляя персонажей общаться на уровне более высоком — обнаженно конфликтном, легко переходя от словесного действия к авторскому тексту, который распределен между персонажами, как это сделано, впрочем, и в спектакле «История лошади» у Товстоногова. «Обмен» и «История лошади» — произведения одного времени, когда театр, развивая традиции эпической драматургии Брехта, оказывается способным играть не только пьесу, играть повести и романы, трагедии и притчи, придавая им яркую сценическую зрелищность, не ограничивая себя, как это часто бывало прежде («Анна Каренина» во МХАТе),

извлечением из эпического произведения любовного конфликта с разворачиванием его на «историческом фоне»; театр приобрел возможность и способность «пересказывать» своим языком эпические произведения, беря их в целом и не измучивая зрителя 4–5-актными действиями, а пересказывая емко, в тех главных связях, на которые способна неаристотелевская драма, осуществленная в театре эпическим Брехтом, а в кино эпическим Эйзенштейном.

Здесь необходимо небольшое уточнение: неаристотелевская — это не значит анти-Аристотель, как квантовая механика не значит антиклассическая физика. В конечном итоге классическое искусство, как и классическая физика, не отвергается, а перерабатывается, поскольку является почвой и предпосылкой нового, современного мышления в науке и искусстве. Вот почему ни Эйзенштейн в свое время, ни Тарковский впоследствии не назывались «новой волной», но эта тема заслуживает специального разговора.

Однако вернемся к анализу процесса взаимовлияния зрелищных искусств. В данном случае нас интересует смысл так очевидно происходящей сегодня кинематографизации сцены.

Спектакль Л. Додина «Братья и сестры» (по Ф. Абрамову) идет два дня, как бы два кинематографических сеанса. Это бывает редко; возможно, это второй случай после «Воскресения» во МХАТе.

Такое построение инсценировки вызвано стремлением сохранить романность первоисточника — здесь и достоинство, и слабость постановки. Слабость оттого (она чувствуется чаще всего в сценах, когда нелегко живаешься в условия игры), что как бы нарушена драматургическая природа театра, требующего диалогов. Но здесь сила в повествовательности в привыкании к чувственно воспринимаемой жизни вот этих людей, казалось бы, богом обиженных, но сохраняющих свое человеческое достоинство. Декорация условна, по-любимовски изобретательно «работает» одна плоскость, состоящая из бревен, которая становится то стеной избы снаружи, а то изнутри, то покатою крышей. Пространственные изменения придают действию сценическое разнообразие.

Театр пользуется при этой условности кинематографической достоверностью, проявляемой во многих моментах, пронизывающих действие насквозь. Это, прежде всего, начало, когда еще сцена вся в темноте, но по хрипящему радио звучат слова Верховного, обращенные к «братьям и сестрам». Звучат объективно, без пафоса, но и без иронии, и вот уже на стене, которая в данном случае играет роль экрана, хроника победного возвращения солдат с войны. Она видна из любого ряда, звучит маршами и песнями, потом поднимается, и уже с обратной точки мы видим крестьян, которые смотрели и продолжают смотреть хронику Победы. Так кинематографически начинается спектакль. С помощью экрана начинается на следующий день и продолжение спектакля, на сей раз называемое уже «Пути и перепутья». Но теперь мы видим уже не хронику, а сцены из фильма «Кубанские казаки», бравурный марш Дунаевского и дружную, ничем не отягощенную веселость труда кубанских казаков, и снова повторяется тот же прием — видим крестьян, которые смотрели только что эти сцены. И снова объективно отношение постановщика — только один безногий уходит, как бы возмущенный, остальные принимают это как должное. А потом из «Кубанских казаков» возникает еще одна сцена — вальс, в котором красивые Клара Лучко и ее жених танцуют, и вот уже, с экрана сошедший, в кубанке и черкеске с газырями, молодой герой — это brave наш тракторист — приглашает Лизавету (незадолго до этого была сцена неприятия его ухаживания), и вот они в освещенной падающими снежинками ночи упоенно танцуют; и снова здесь нет иронии, зрителям как бы дается право самим сопоставить правду жизни и красивый вымысел экрана и подумать о цене такого искусства.

Кинематографичность — в поведении актеров: они играют как бы перед камерой и перед микрофоном; тут снова есть достоинства и недостатки — с одной стороны, покоряющая естественность, с другой — скороговорка, когда не всегда отчетливы произносимые слова. На сцене настоящая баня, и пар идет из чугуна с картошкой, и запах мяса, которое, может быть, впервые за все последние годы эти люди едят, незаконно зарезав для этого всенародного торжества коровенку. Нет ли-

дерев. Все играют с полной отдачей, актеры — типажи, как в немом кино. Пронзительно запоминается Скляр; этот молодой красавец беспощаден к себе в своем юродстве (такие были в каждой деревне), он все слышит, на все реагирует, он совесть спектакля и его камертон.

Жанр спектакля можно назвать так: народные сцены. Народность проявляется в передаче переливов чувств этой массы людей — то они задумываются, то плачут, то смеются; переходы от состояния к состоянию — главная сила режиссера, она идет не столько от выучки, сколько от сострадания к людям, жизнь которых он изображает.

Искусства пользуются приемами друг друга, но это не означает, что размыты границы между ними.

Телевидение родственно театру и кино, но в самом существенном оно полемически направлено против них.

ТВ как театр: в нем (имею в виду прямой эфир) момент исполнения и момент восприятия совпадают, то есть они (исполнение и восприятие) одновременны.

ТВ как кино: в том и другом мы видим не живого исполнителя, а изображение его.

Но почему же ТВ не поглощает театр и кино, коль скоро в совокупности может то, что каждое дает порознь?

Одновременность исполнения и восприятия в телевидении совсем иная, нежели в кино. Актеру телевидения, чтобы он не переставал чувствовать зрителя, сажают в Останкине людей, которые имитируют зал, в зале этом сидят наши представители. Жванецкий не может читать свои фельетоны, оставаясь один на один перед камерой, он должен слышать эти взрывы смеха, они заряжают его, определяют длину пауз. Это относится и к спектаклю в целом.

Эстетика телеспектакля опирается на иную, нежели в театре, организацию обратной связи между зрителем и исполнителем.

В этой области лежит и отличие телефильма от кинофильма. И здесь действие строится на восприятии изображенного, видимого (как сказал бы Бела Балаш) человека. Но в кино изображение человека и среды дробится в неизмеримо большей мере, благодаря чему целое возникает лишь в искусстве монтажа, не имею-

щего на ТВ столь принципиального значения, отчего произведение кино, построенное на пластике кадра и монтажа, так часто теряет свои художественные достоинства на телеэкране, в чем мы могли убедиться при передаче на ТВ картины Параджанова «Тени забытых предков»: кинематографический шедевр выглядел здесь претенциозным, посредственным произведением.

Телевидение приходит к согласию с кино и театром не в результате подражания им, а в результате борьбы с ними, а точнее, в отстаивании своего принципа. Но, осознав свой суверенитет, провозгласив свое право на самостоятельность «вплоть до отделения», телевидение убеждается, что ему отделяться не имеет смысла: беря их опыт, оно само оказывает на них воздействие.

Влияние телевидения на современный театр особенно наглядно проявляется в природе «малой сцены». Три спектакля сказали мне об этом более чем достаточно. Я имею в виду постановку режиссера Черняховского «Сашка» (по В. Кондратьеву) в филиале Театра им. Моссовета, что на Хамовническом Валу, блоковский спектакль С. Юткевича «Балаганчик» в Камерном Музыкальном театре, что у метро «Сокол», наконец, спектакль по двум произведениям Василия Гроссмана («Все течет» и «Жизнь и судьба»), который осуществил в своей студии-театре «У Никитских ворот» Марк Розовский. Располагай сейчас большей площадью, я бы подробно написал о каждом из этих спектаклей, тем более что каждый самобытен не только по литературной основе своей, но и по природе зрелищности. Но «малая сцена» полезна и в критике, ограниченное пространство заставляет искать возможности сосредоточиться, то есть добраться до сути явлений, сходных не внешне, а по принципу своего осуществления.

Каждый из этих спектаклей — явление, возникшее на пересечении кино и телевидения.

В крохотном зале зрители как бы находились на съемочной площадке. Актеры выходили и располагались, не чувствуя сцены, они вели себя, скорее, как перед камерой. Они как бы репетировали кинематографическую сцену; казалось, сейчас раздастся команда «Мотор!» и их будут снимать. Камерой был зритель, его глаз, все время фиксирующий действие на круп-

ных планах, — актер от зрителей первого ряда был на расстоянии протянутой руки.

Именно это — действие на крупном плане — казалось телевидением. Маленький, тесный зал делал зрителей близкими людьми, они как бы пришли к кому-то в гости, уселись и смотрят телевизор. Актеры играли для нас персонально, а мы были малой, так сказать, «останкинской» частью стомиллионной зрительской аудитории, получающей изображение происходящего уже через эфир.

В зеркале «малой сцены» скрещиваются силовые линии театра, кино, телевидения.

Сегодня это очевидно, и не надо обладать исключительной прозорливостью, чтобы заметить это. Обратимся к времени, когда это не было очевидно, и когда роль телевидения в духовной жизни общества была еще только предчувствием проницательных умов.

В 1946 году Эйзенштейн записывает:

«И вот перед нами как реальность стоит живая жизнь в чуде телевидения, уже готовая взорвать еще не до конца освоенное и осознанное опытом немного и звукового кинематографа. Там (кино) монтаж был лишь более или менее совершенным следом реального хода восприятия событий в творческом преломлении сквозь сознание и чувства художника.

А здесь он станет самым непосредственным ходом в момент свершения этого процесса.

Произойдет поразительный стык двух крайностей.

И первое звено в цепи развивающихся форм лицедейства — актер-лицедей, в непосредственности переживания передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств, протянет руку носителю высших форм будущего лицедейства — киномагу телевидения, который, быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним.

Разве это невероятно?

Разве это невозможно?

Разве это не осуществимо в эпоху, которая посредством радара уже подслушивает полет эха с Луны и

посылает самолеты со скоростью звука за пределы голубого купола нашей атмосферы?

...Об этом нужно говорить и твердить неустанно. Ибо здесь не только неумение или недостаток порыва.

Здесь часто поражает консерватизм, косность, своеобразный эстетический «эскапизм» перед лицом новых и небывалых проблем, которые ставят перед нами обгоняющие друг друга новые этапы технического развития кинематографа.

Не надо бояться наступления этой новой эры.

Еще меньше — смеяться ей в лицо, как смеются дикари при виде зубной щетки или смеялись наши предки, забрасывая комьями грязи первые зонтики.

Надо готовить место в сознании для исхода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой, небывалой эстетики»¹.

Итак, телевидение начинается там, где останавливается кино. Оно начинается не после кино и не взамен его, а как бы выходит изнутри кино, взрывая его костенеющий опыт. Вспомним: не так ли точно писал Эйзенштейн и о театре, когда пытался поставить пьесу «Противогазы» С. Третьякова, поставить не на сцене в декорациях, а в реальном цехе химического завода, где по ходу действия должен был произойти взрыв. «Театр провалился, — заметил потом Эйзенштейн, — и мы оказались в кино». Теперь кино «проваливается» в телевидение. Эта мысль плодотворна, она исходит не из смены одного искусства другим, а из идеи стадийального развития искусства, когда каждое новое искусство, предъявляя свои границы, оставляет старым искусствам их предмет и их территорию, пусть и потесненную, поскольку прежние границы не остаются и не могут оставаться в неприкосновенности, и это только идет на пользу всем искусствам — так же как кино влило новую кровь в систему искусств, теперь прилив эстетических идей, новые импульсы старые искусства получают с возникновением телевидения. То, что так мучительно решало кино, телевидение осуществляет легко и просто, как просто, произвольно начинает дышать только народившийся ребенок.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. — С. 29–30.

Это, во-первых, относится к синтезу звука и изображения. Поисками решения этой проблемы Эйзенштейн был озабочен постоянно — это видно и по его картинам, и по направлению его теоретических исследований.

Во-вторых, к постижению тайны связи между мыслью и чувством, рацио и эмоцией. Эту проблему Эйзенштейн определял как «Grundproblem» (основополагающая проблема) искусства.

В-третьих, та и другая проблемы связаны с проблемой зрителя, поисков рычагов управления вниманием аудитории; для Эйзенштейна психология творчества и психология восприятия — две стороны процесса, цель которого — контакт художника с реципиентом.

Приведенная выше запись о телевидении — экспромт кинорежиссера на склоне лет, она не была до сих пор в сфере нашего внимания, а между тем в ней заложен экстракт идей, достаточных для трактата на тему «кино и телевидение».

А разве не были предчувствием телевидения некоторые монтажные идеи Льва Кулешова?

Смотрю телефильм «Приключения принца Флоризеля». В третьей серии сын председателя (Банионис) прибывает в Париж из далекой Америки. Как же дается Париж? По-кулешовски. Пространство Парижа конструируется — заставкой служит гравюра общего плана города, потом в хронике видим Эйфелеву башню, после нее собор Парижской Богоматери, в следующем плане — молодого ковбоя, задравшего голову. Значит, он в нашем представлении как бы видит снизу знаменитый собор. Затем в кадре дана брусчатка, часть площади, снятая где-то в Риге; сцена смонтирована, и наше зрительское самочувствие не оскорблено обманом. То, что казалось чрезмерным в кулешовских монтажных экспериментах (Мозжухин — Белый дом в США — Мозжухин), то, что казалось праздной игрой ума, было предчувствием телевидения, где единство пространства и времени достигается новыми техническими приемами, определяемыми иной эстетикой.

Телевидение получило новые импульсы для экранизации зарубежной литературы; здесь достигается натуральность в изображении человеческих фигур и среды приемами, недоступными для кино.

Из идей Дзиги Вертова для практики телевидения важны сегодня такие творческие установки, как «жизнь врасплох» и «синхронность». В телевидении эти идеи обостряются, обнаруживается связь между ними. Синхронность, как это понимал Вертов, не имеет отношения к передачам, когда сидит человек и по бумаге читает то, что думает, или, в крайнем случае, со всей очевидностью произносит заученный текст. Под синхронностью Вертов имел в виду контакт сказанного слова, рождаемого на наших глазах мыслью, с переживанием человека, оказавшегося в кадре. Сам Вертов однажды продемонстрировал это в интервью с бетонщицей Белик в фильме «Три песни о Ленине». Этот прием на телевидении становится принципом, который, к сожалению, используется пока малопродуктивно. Для его осуществления нужен не диктор, а ведущий. Он как бы заряжен тем, что скажет нам сейчас, не сообщит, а именно скажет с личным отношением к сказанному, здесь возникает синхронность переживания зрителя и ведущего, застигнувшего нас врасплох. Такие ведущие становятся властителями дум, их выбирают в народные депутаты, они говорят от своего имени. Что же касается синхронности и жизни врасплох, как эти принципы понимал Вертов, то об осуществлении их на ТВ свидетельствуют уникальные свойства таких, например, ведущих, как Александр Невзоров («600 секунд») и Татьяна Миткова («Телевизионная служба новостей»). При этом телевизор — этот своеобразный рентген — безжалостно обнажает отрицательное обаяние первого и феномен человечности второй.

Телевидение выдвинуло два начала: рассказчика и плоскостную композицию.

Первое проявилось в многосерийном фильме, которому необходимо рассказывающее действие.

Второе — новое соотношение между глубинным и первым планом, между внутрикадровым и закадровым действием.

Телевидение воздействовало здесь на природу киноискусства; те, кто не уловил перемен, остались за чертой «дедушкиного кино». Кризис, который в этот период пережил Ромм, связан с переходом от глубокой мизансцены к плоскостной, что так очевидно в картине «9 дней одного года».

Рассказчик на первый план выступает у него в «Обыкновенном фашизме»; картина также стала кинематографическим явлением эпохи ТВ.

Каждый, кто писал о Ромме, заметил, что практическому выходу из кризиса предшествовало критическое осмысление им состояния кино, прежде всего собственных произведений, созданных к тому времени. Но все мы прошли мимо его высказываний о телевидении, а между тем он пристально всматривался в него, и только теперь ясно, сколь пророчески судил о нем и как сказывался опыт ТВ в его тогдашних исканиях.

Есть у Ромма статья «Поглядим на дорогу»; кто-то ее понял так, что он пропел в ней отходную театру. Потом ошибочное суждение о статье много раз цитировали, не заглядывая в источник. Так вот именно в этой статье находим следующие мысли о ТВ:

«— Я не сомневаюсь, что в ближайшие десятилетия телевизор займет прочное место в области духовной культуры человечества;

— Кинематограф родился на скрещении литературы, театра, живописи, музыки. Телевидение рождается на том же перекрестке этих родителей, оно «впитывает» опыт кинематографа, опыт радио и опыт газеты. Если мы называем кинематограф синтетическим искусством, то еще в большей мере это относится к телевидению. Вот уж поистине дитя всех областей культуры, и именно поэтому техническое развитие обгоняет его внутреннее развитие как искусства. Популярность телевидения идет впереди его подлинных достоинств, будущее его огромно;

— Я убежден, что постепенно разовьются новые формы телефильма или телеспектакля с широким использованием эффекта общения, с развитым авторским комментарием, с введением непосредственного, прямого наблюдения жизни».

Введение непосредственного, прямого наблюдения жизни и развитый авторский комментарий — не на этом ли построен «Обыкновенный фашизм»? В той же статье Ромм пишет о принципиально новом значении телевизионного диктора, но разве он сам не стал именно такого рода диктором в «Обыкновенном фашизме»? Чем был голос режиссера для этой картины, показала следующая постановка, «И все-таки я верю», которую

досняли и озвучили его ученики: без голоса Ромма она лишилась личностного начала, искусство показалось всего лишь исходным материалом, искусство вернулось в хронику.

Голос художника — знамение времени, художник как бы легализует себя, современному восприятию не вредит появление его самого на экране; только за последние годы в кадре появились Феллини («Рим»), Бергман («Волшебная флейта»), Трюффо («Американская ночь»), у нас — Михалков-Кончаловский («Романс о влюбленных»), Иоселиани («Пастораль»), Рязанов («С легким паром»). Появляясь в кадре, режиссер как бы ставит на картине подпись — сделано таким-то. Замысел может легализоваться через обнаженную конструкцию — у Мейерхольда это было приемом, в эпоху телевидения — методом у Любимова (мы уже объясняли, для чего в спектакле «Обмен» в действие включается работающий телевизор).

Без преувеличения можно сказать, что современное мышление — мышление телевизионное. И вовсе не потому, что новая аудиовизуальная техника подчинила себе разум человека, наоборот, сама эта техника изобретена в той мере, в какой она необходима для выяснения современных отношений между людьми. Снова ожидаю возражение: стоит ли так преувеличивать значение телевидения? Сколько дурного привнесло оно в духовную жизнь, сколько спровоцировало в той области, которая заклеена нами как «массовая культура». Но эстетическое явление само по себе не плохо и не хорошо. Это отдельные произведения или даже направления можно оценивать — хороши они или заслуживают осуждения. Сами же по себе литература, театр, живопись, кино, а теперь и телевидение не могут быть ни плохими, ни хорошими, каждое имеет свои объективные законы; не восторгаться ими надо, не бранить их, их надо изучать именно потому, что они объективно возникают и могут меняться вместе с жизнью общества. Раздражившись по поводу определенных литературных явлений, молодой литератор выступает с эпатажной статьей «Поминки по советской литературе». А в кинокритике мы читали такого же рода «поминки» по Эйзенштейну и другим классикам советского кино — о чем речь еще впереди. Будучи

справедливо недовольным руководителем телевидения, Союз кинематографистов СССР объявляет бойкот телевидению. Кино объявило бойкот телевидению — такого рода абсурд есть результат крайней политизации общественных отношений. Как много потеряла теория из-за того, что мы постоянно боремся, даем отпор, вместо того чтобы изучать свой предмет. Речь, разумеется, идет не о научных спорах, пусть даже самых острых, — спорах, способствующих выяснению, куда идет искусство, — речь идет об аппаратных играх, отстаивании групповых или эгоистически личных интересов, когда среди гомона и митингового гула не слышать голосов людей, любящих искусство больше, чем себя.

Вытащу на свет божий затерявшуюся в потоке периодики статью Виктора Борисовича Шкловского, человека, который сказал такие слова:

«Мы приняли другую веру, водрузив вместо сверженных крестов телеантенны на крышах наших домов»¹.

Шкловского считали путаником вследствие предрассудков в понимании связи теории и практики. Слово отвечая по этому поводу своим критикам, Шкловский цитирует письмо Толстого Н.Н. Страхову: «...все как будто готово для того, чтобы писать — использовать свою семью, обязанности, а недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя и нельзя начинать»².

«Теория остранения» Шкловского не была ошибкой, как это считалось многие годы, она была энергией заблуждения, но она была энергией. Эта энергия питает мышление Шкловского, а мыслит он ассоциациями. Он видит связь между явлениями, которая от нас скрыта. Его сопоставления парадоксальны, изложение его строится по принципу монтажа немого кино.

Посмотрим, как издавдала он начинала разговор о телевидении:

«Когда-то давно, семьдесят лет назад, я выпустил в Петербурге первую свою книжку — «Воскрешение

¹ Шкловский В. Идти к миллионам // Новый мир. — 1971. — № 1. — С. 219 — 221.

² Шкловский В. За 60 лет работы в кино. — М.: Искусство, 1985. — С. 493.

слова». Много я тогда не знал, потому что был молод и не мог, конечно, предвидеть.

«Воскрешение слова» — это и есть телевидение. Звучащее, живое слово, притиснутое толщей печатных томов, взмыло сначала вверх, потом переселилось на экран, а потом решило поискать себе собеседника поближе — в нашей же комнате».

По мысли автора, техника рождает — и возрождает — забытое нашей культурой.

На самом склоне лет он выступает в телецикле «Жили-были».

Телевидение показало два коренных свойства: возрождалась забытая фигура рассказчика, а эффект присутствия состоял в том, что зритель оказывался свидетелем мышления как действия.

Этими монологами писатель откликнулся на собственный призыв: идти к миллионам!

В статье Шкловский говорит о власти телевидения над человеком.

Метко замечает: в наши дни стих снова воспринимается больше слухом, чем зрением.

Говорит, наконец, *о телевизионном мышлении*.

Способ Шкловского говорить, его речь — и есть телевизионное мышление. В представлении о монтажном принципе кино и телевидения Шкловский совпадает с Эйзенштейном, говорившим о возможном «стыке двух крайностей» — того, что происходит у человека в душе, с тем, что происходит в космосе. В этом ключе Шкловский, когда касается Достоевского, говорит: топор, которым Раскольников совершает убийство, и топор из бредового разговора Ивана Карамазова с чертом (здесь топор летает, как спутник вокруг Земли) оказываются — как он это видит — «в стыке двух крайностей», и мы ощущаем огромное пространство Достоевского как пространство космоса.

Общаясь на ТВ с миллионами, Шкловский разговаривает со зрителем, как с загадочным другом.

Он говорит, что наука больше не должна прятаться в книги для немногих.

Однако вернусь к сквозной идее нашего исследования. Кино и телевидение — не самостоятельная проблема в нем. Разговор на эту тему — лишь завязка сюжета книги, как бы внешний обвод ее. Теперь мето-

дологически мы готовы к рассмотрению эстетических соответствий внутренних структур кино, то есть поставить вопрос о границах между кинематографическими жанрами и видами, после чего сами собой возникают проблемы стиля и метода. Эти опорные пункты позволяют исследовать кино как художественную систему, возникшую и развивающуюся как целостное явление в пределах нашего века.

Раздел II. ЖАНРЫ

■ ВСТУПЛЕНИЕ

Приступая к анализу проблемы жанров в кино, автор считает долгом вспомнить своего учителя, профессора В.К. Туркина, поскольку именно он, Валентин Константинович, обратил внимание своих аспирантов на эту проблему. Хорошо помню его слова:

— Если вы хотите сказать свое слово в теории, займитесь жанрами.

Почему же в таком случае он сам не занимался этим — в его «Драматургии кино» (1938) нет главы о жанрах, как не оказалось ее впоследствии и в моей книге «Драматургия экрана» (1961). А между тем я не запамятовал совет Туркина, об этом говорят последние строки «Драматургии экрана»: «Автор считает книгу лишь первой частью задуманной монографии о кинодраматургии. Главы — «Жанры», «Характер», «Метод», над которыми он сейчас работает, составят ее вторую часть».

Первую работу по теории жанров автор опубликовал лишь через пять лет — статья «Диалектика жанра» («Искусство кино», 1966, № 9); исследование было продолжено в статье «Сквозь призму жанра» («Искусство кино», 1972, № 1 — 2). В 1974 году эти статьи, доработанные, вошли в брошюру «Проблемы жанра в советском киноискусстве», которую выпустило уже не кинематографическое издательство, а именно «Знание». Я упоминаю об этом, чтобы подчеркнуть, как менялось отношение к проблеме — с годами обострился не только кинематографический, но и общественный интерес к ней. В НИИ кино при Госкино СССР в

1978 году состоялась первая на моей памяти конференция по проблеме жанров в кино, материалы которой затем составили сборник¹. Проблема жанра — историческая проблема.

Когда Туркин работал над своей книгой — проблема уже отошла в прошлое.

Когда мы, его ученики, начали самостоятельно работать, она еще не возникла как необходимость современной практики. За тему приходилось постоять. Помнится, что заявка на тему «Жанры в кино» не была вначале поддержана моими коллегами по сектору кино Института истории искусств. Дружеские резоны, на первый взгляд казавшиеся более чем убедительными, сводились к следующему: проблема жанров — архаическая идея, современное искусство ломает жанровые стереотипы, незачем возвращаться к эпохе классицизма, установившей в искусстве жесткие жанровые границы. Заниматься жанрами — значит идти вперед с головой, повернутой назад. Жанры как материя исчезли. Ссылка на статью Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» тут же получила отпор: в пору «оттепели» революционные демократы оказались не в чести.

Ах, как полезно сопротивление твоей идее. Если человек, споря с тобой, искренне выкладывает свои доводы, он только помогает тебе, потому что, припирая тебя к стенке, он сам подсказывает тебе аргументы для доказательства идеи; главное, чтобы ты не был априорно убежден, что во всем прав, а оппоненты твои только и хотят, чтобы навредить тебе, и ты сопротивляешься любыми средствами, а то и незаконными приемами не прочь воспользоваться — лишь бы отбиться. Но если дискуссия носит, так сказать, джентльменский, то есть объективный, характер, то, даже если ты признаешь себя побежденным, — ты выиграл, потому что тебе подарили истину. Сегодня, когда пишутся эти строки, на дворе 1989 год и, к сожалению, в кино, а особенно в литературе, дискуссии носят совсем, совсем другой характер. Гласность, сопутствующая перестройке, оказалась не только благом. То, о чем только думали, стали говорить, писать, в том числе друг о друге, и душу печалит не ожесточенность спора, а предвзятость,

¹ См.: Жанры кино. — М.: Искусство, 1979.

когда заранее знаешь, кто кого поддержит и что скажет о новом произведении, потому что, когда защищаются групповые интересы (независимо от того, «правый» ты или «левый»), пелена закрывает глаза и ты уже судишь о произведении не по его философской силе и художественному совершенству, а по тому, в каком журнале опубликовано оно и кто его написал.

Нет, не такова была дискуссия тогда на секторе кино о проблеме жанра. Отговаривая меня писать и делая это без задней мысли, искренне, коллеги не только увеличили мою решимость работать, но даже подсказали направление. Например, мысль, что жанры — это материя искусства. Это не важно, что сказано было — жанры как материя исчезли. Не исчезает материя, а раз так, значит, надо искать, определить, во что она превращается, как меняется, да до такой степени, что кажется, словно вовсе исчезла. И еще один довод, как бы тоже негативный, на самом деле стал для меня отправной точкой в работе: хорошо, слышал я, хочешь заниматься жанрами, бери комедию там или приключенческий фильм, они обладают вполне определенным жанровым свойством. Теперь я понимаю, что мне должны были назвать в этом ряду еще и мелодраму, но тогда мелодрама считалась явлением буржуазного искусства и относилась к периоду русского дореволюционного кино, а если к современному, то опять-таки — к буржуазному западному кино или к индийскому. Словом, понятие «жанр» связывалось с комедией, детективом, мелодрамой. Стало быть, жанр — это «Процесс о трех миллионах» (комедия), «Красные дьяволята» (приключенческий фильм), «Медвежья свадьба» (мелодрама); «Стачка», «Потомок Чингисхана», «Обломок империи» к проблеме отношения не имеют. А если имеют, то неизбежно возникает проблема жанров, условно говоря, высоких и низких, существующих сегодня не только самих по себе, но еще чаще в сложнейшем взаимодействии, в системе, образующей современный стиль. Так в спорах формировалась идея столь для меня важная, что я посвятил ей ни один год.

Так и получилось, что в одном случае автор получил категорический совет — «займитесь жанрами», в другом — сама проблема была поставлена под сомнение.

И это тоже показательно. В истории искусства есть моменты, когда интерес к жанру обостряется; в то же время мы можем отметить такие периоды, когда мы утрачиваем какой-либо интерес к этой проблеме, словно бы она и не существует вовсе. Нам важно объяснить, какие это моменты, какие это периоды, что происходит в это же время в других областях науки, а также в художественной и общественной практике. Обращает на себя внимание, что в период возобладания натурализма проблема жанра отходит на второй план. Я имею в виду натурализм не как литературный метод, а как взгляд на окружающий нас физический мир. В этот момент внешние формы жизни воспринимаются одновременно и как суть самой жизни. В биологии это проявляется в недооценке генетики; в системе управления — в предубеждении против кибернетики; в искусстве — игнорируется условность. Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что отношение к этим проблемам изменилось одновременно и по одной и той же причине. В результате более глубокого проникновения в смысл развития, а стало быть, в смысл жизни, мы перестали принимать явление за сущность, следствия за причины. Если бы явление и сущность совпадали, заметил Энгельс, наука была бы не нужна. И искусство, добавим, тоже, за исключением, может быть, искусства, которое как раз и прибегает к изображению жизни в формах самой жизни. В конце концов, натурализм стал способом угнетения талантов. Длительная борьба за жанры стала битвой за свободу творчества. Трагифарс «Покаяние» выстрадан, он явился результатом философских и эстетических исканий. Фильм бунтует против тирании не только содержанием, но и формой.

Сожалею, что В.К. Туркин не дожил до этой картины, — он предчувствовал такое искусство, в его сценариях есть и смешное, и сарказм, и гротеск; его слова «займитесь жанрами» я осознаю теперь как завещание учителя.

Как бы периодически ни обострялся интерес к проблеме жанров, она никогда не была в центре внимания киноведения, оказываясь в лучшем случае на периферии наших интересов. Об этом говорит библиография: по теории киножанров ни у нас, ни за рубежом до сих пор не написано ни одной книги. Не встретим мы раздела или хотя бы главы о жанрах не только в уже упомянутых двух книгах по теории кинодраматургии (В.К. Туркина и автора данного исследования), но и в книгах В. Волькенштейна, И. Вайсфельда, Н. Крючечникова, И. Маневича, В. Юнаковского. Что касается статей по общей теории жанров, то, чтобы перечислить их, хватит буквально пальцев одной руки.

Кино начиналось с хроники, и поэтому проблема фотогении, натурности кино, его документальной природы поглотила внимание исследователей. Однако натурность не только не исключала жанрового заострения, она предполагала его, что показала уже «Стачка» Эйзенштейна, построенная по принципу «монтажа аттракционов», — действие в стиле хроники опиралось в ней на эпизоды, заостренные до эксцентрики.

Документалист Дзига Вертов в связи с этим спорил с Эйзенштейном, считая, что тот имитирует в игровом кино документальный стиль. Эйзенштейн, в свою очередь, критиковал Вертова за то, что тот допускал в хронике игру, то есть резал и монтировал хронику по законам искусства. Потом выяснилось, что оба они стремятся к одному и тому же, оба с разных сторон ломают стену старого, мелодраматического искусства, чтобы вступить в непосредственный контакт с действительностью. Спор режиссеров завершился compro-

миссной формулой Эйзенштейна: «По ту сторону игровой и неигровой».

При ближайшем рассмотрении документальность и жанры не исключают друг друга — они оказываются в глубокой связи с проблемой метода и стиля, в частности, индивидуального стиля художника.

Действительно, уже в самом выборе жанра произведения обнаруживается отношение художника к изображаемому событию, его взгляд на жизнь, его индивидуальность.

Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» писал, что оригинальность автора есть следствие «цвета очков», сквозь которые он смотрит на мир. «Такая оригинальность у г. Гоголя состоит в комическом одушевлении, всегда побуждаемом чувством глубокой грусти»¹.

Эйзенштейн и Довженко мечтали ставить комические картины, проявили в этом недюжинные способности (имеются в виду «Ягодка любви» Довженко², сценарий «М.М.М.» Эйзенштейна и комедийные сцены «Октября»), но ближе им все-таки была эпопея.

Чаплин — гений кинокомедии.

Объясняя свой метод, Чаплин писал:

«В фильме «Искатель приключений» я весьма удачно посадил себя на балкон, где вместе с молодой девушкой ем мороженое. Этажом ниже я поместил за столиком весьма почтенную и хорошо одетую даму. Кушая, я роняю кусок мороженого, который, растаяв, течет по моим панталонам и падает даме на шею. Первый взрыв смеха вызывает моя неловкость; второй, и гораздо более сильный, вызывает мороженое, упавшее на шею дамы, которая начинает вопить и подсказывать... Как бы просто это ни казалось на первый взгляд, но здесь учтены два свойства человеческой природы: одно — удовольствие, которое испытывает публика, видя богатство и блеск в унижении, другое — стремление публики пережить те же самые чувства,

¹ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ. — 1948. — С. 135.

² А.П. Довженко рассказывал мне, что после «Земли» собирался написать сценарий для Чаплина; письмо к нему он намерен был передать через С.М. Эйзенштейна, работавшего тогда в Америке. — *Примеч. авт.*

которые испытывает актер на сцене. Публика — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывает довольна, когда с богачами приключаются всякие неприятности... Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщины, скажем какой-нибудь скромной домашней хозяйки, это вызвало бы не смех, а симпатию к ней. К тому же домашней хозяйке нечего терять в смысле своего достоинства и, следовательно, ничего смешного не получилось бы. А когда мороженое падает на шею богачки, публика считает, что так, мол, и надо»¹.

В этом маленьком трактате о смехе все важно. Два отклика — два взрыва смеха вызывает у зрителя этот эпизод. Первый взрыв — когда оказывается в замешательстве сам Чарли: мороженое попадает ему на брюки; скрывая растерянность, он пытается сохранить внешнее достоинство. Зритель, конечно, смеется, но, если бы Чаплин этим ограничился, он остался бы всего лишь способным учеником Макса Линдера. Но, как видим, уже в своих короткометражках (своеобразных этюдах будущих картин) он нащупывает более глубокий источник смешного. Второй, более сильный взрыв смеха возникает в указанном эпизоде тогда, когда мороженое падает на шею богатой дамы. Эти два комических момента связаны. Когда мы смеемся над дамой, мы этим выражаем сочувствие Чарли. Возникает вопрос, при чем же здесь Чарли, если все произошло из-за нелепого случая, а не по его воле, — ведь он даже не ведает о том, что случилось этажом ниже. Но в этом-то все и дело: благодаря нелепым поступкам Чарли и смешон и... положителен. Нелепыми поступками мы можем творить и зло. Чарли же своими нелепыми поступками, не ведая того, меняет обстоятельства так, как они и должны измениться, благодаря чему комедия достигает своей цели.

Смешное — не окраска действия, смешное — суть действия и отрицательного персонажа и положительного. Тот и другой выясняются посредством смешного, и в этом стилистическое единство жанра. Жанр, таким образом, обнаруживает себя как эстетическая и социальная трактовка темы.

¹ Чарльз Спенсер Чаплин. — М.: Госкиноиздат, 1945. С. 166.

Именно эта мысль предельно заостряется Эйзенштейном, когда он на занятиях во ВГИКе предлагает своим ученикам ставить одну и ту же ситуацию сначала как мелодраму, потом, как трагедию и, наконец, как комедию. В качестве темы для мизансцены бралась следующая строка воображаемого сценария: «Солдат возвращается с фронта. Обнаруживает, что за время его отсутствия у жены родился ребенок от другого. Бросает ее»¹.

Давая это задание студентам, Эйзенштейн подчеркнул три момента, из которых складывается умение режиссера: увидеть (или, как он говорил еще, «выудить»), отобрать и показать («выразить»). В зависимости от того, ставилась ли эта ситуация в патетическом (трагедийном) плане или комическом, из нее «выуживалось» разное содержание, разный смысл — следовательно, совершенно различной получалась мизансцена.

Однако, говоря, что жанр есть трактовка, мы вовсе не утверждаем, что жанр только трактовка, что жанр начинает проявлять себя лишь в сфере трактовки. Такое определение было бы слишком односторонним, так как ставило бы жанр в слишком большую зависимость от исполнения, и только от него.

Однако жанр зависит не только от нашего отношения к предмету, но и, прежде всего, от самого предмета.

В статье «Вопросы жанра» А. Мачерет утверждал, что жанр — «способ художественного заострения», жанр — «тип художественной формы»².

Статья Мачерета имела важное значение: после долгого молчания она привлекла к проблеме жанра внимание критики и теории, обратила внимание на значение формы. Однако сейчас очевидна и уязвимость статьи — она свела жанр к форме. Автор не воспользовался одним своим очень верным замечанием: Ленские события могут быть в искусстве только социальной драмой. Плодотворная мысль, однако, автор не воспользовался ею, когда подошел к определению жанра. Жанр, по его мнению, — тип художественной формы; жанр — степень заострения.

Казалось бы, такое определение полностью совпадает и с тем, как подходил к жанровой трактовке мизан-

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. Т. 4. — 1964. — С. 28.

² Мачерет А. Вопросы жанра // Искусство кино. — 1954. — № 11. — С. 75.

сцены Эйзенштейн, когда, уча студентов приемам режиссуры, одну и ту же ситуацию «заострял» то в комедию, то в драму. Разница, однако, здесь существенна. У Эйзенштейна шла речь не о сценарии, а о строчке сценария, не о сюжете и композиции, а о мизансцене, то есть о приемах исполнения частности: одна и та же, она может стать и комедийной и драматической, но чем именно ей стать — это всегда зависит от целого, от содержания произведения и его идеи. Приступая к занятиям, Эйзенштейн во вступительном слове говорит о соответствии избираемой формы внутренней идее. Мысль эта постоянно мучила Эйзенштейна. В начале войны, 21 сентября 1941 года, он записывает в своем дневнике: «...в искусстве, прежде всего «отражается» диалектический ход природы. Точнее, чем более vital (жизненно.— С.Ф.) искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздавать в себе это основное естественное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — *не всегда видимо сквозь покровы!* — то и в искусстве место его в основном — в «незримом», в «непрочитываемом»: в *строе*, в *методе* и в *принципе...*»¹.

Поражает, насколько совпадают в этой мысли художники, работавшие в самые разные времена и в самых разных искусствах. Скульптор Бурдель: «Натуру необходимо увидеть изнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении»².

Как видим, и Эйзенштейн и Бурдель говорят о предмете истинном в самом себе, и художник, чтобы быть оригинальным, должен понять эту истинность.

Однако, может быть, это относится только к природе? Может быть, речь идет о присущем только ей «диалектическом ходе»?

¹ Вопросы киносценарии. Вып. 4. — М.: Искусство, 1962. — С. 377.

² Мастера искусства об искусстве: В 8 т. Т. 3. — М.: Изогиз, 1934. — С. 691.

У Маркса мы находим подобную мысль относительно хода самой истории. Причем речь идет именно о характере таких противоположных явлений, как комическое и трагическое, — их, по мысли Маркса, формирует сама история.

«Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»¹.

Эти слова цитируются часто, поэтому они запоминаются отдельно, вне контекста; кажется, что речь идет исключительно о мифологии и литературе, однако речь шла, прежде всего, о реальной политической действительности:

«Борьба против немецкой политической действительности есть борьба с прошлым современных народов, а отголоски этого прошлого все еще продолжают тяготеть над этими народами. Для них поучительно видеть, как *ancien régime* (старый порядок. — С.Ф.), переживший у них свою *tragedию*, разыгрывает свою *комедию* в лице немецкого выходца с того света. *Трагической* была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда *ancien régime*, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого *ancien régime* стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической.

Напротив, современный немецкий режим — этот анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество *ancien régime* — только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собранную сущность, разве он стал бы прятать

ее под видимостью чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный *ancien régime* — скорее, лишь комедиант такого миропорядка, действительные герои которого уже умерли»¹.

Размышление Маркса современно и по отношению к пережитой нами действительности, и по отношению к искусству: разве не являются ключом к картине «Покаяние» и к ее главному персонажу, диктатору Варламу, слова, которые мы только что прочли. Повторим их: «Если бы он действительно верил в свою собственную сущность, разве он стал бы прятать ее под видимостью чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный *ancien régime* — скорее, лишь комедиант такого миропорядка, действительные герои которого уже умерли». Фильм «Покаяние» можно было поставить и как трагедию, но содержание его, уже само по себе скомпрометированное, в данный, переходный момент истории требовало формы трагифарса. Не прошло и года после премьеры, как постановщик картины Тенгиз Абуладзе заметил: «Сейчас я картину поставил бы по-другому». Что все-таки значит «сейчас» и что значит «по-другому» — к этим вопросам мы еще обратимся, когда придет время подробнее сказать о картине, а сейчас вернемся к общей идее искусства, которое отражает диалектический ход не только природы, но и истории. «Мировая история, — пишет Марксу Энгельс, — величайшая поэтесса».

История сама создает возвышенное и смешное. Это не значит, что художнику всего лишь остается найти форму для готового содержания. Форма не оболочка и тем более не футляр, в который вкладывается содержание. Содержание реальной жизни само по себе еще не есть содержание искусства. Содержание не готово, пока оно не облеклось в форму.

Мысль и форма не просто соединяются, они преодолевают друг друга. Мысль становится формой, форма — мыслью. Они становятся одним и тем же. Это равновесие, это единство всегда условно, потому что реальность произведения искусства перестает быть реальностью исторической и бытовой. Придавая ей форму, художник меняет ее, чтобы осмыслить.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Там же.

Однако не уклонились ли мы слишком далеко в сторону от проблемы жанра, увлекшись рассуждениями о форме и содержании, а теперь начав еще разговор и об условности? Нет, мы теперь только и приблизились к нашему предмету, ибо имеем возможность, наконец, выйти из заколдованного круга определений жанра, которые мы приводили вначале. Жанр — трактовка, тип формы. Жанр — содержание. Каждое из этих определений слишком односторонне, чтобы быть верным, чтобы дать нам убедительное представление о том, чем определяется жанр и как он формируется в процессе художественного творчества. Но сказать, что жанр зависит от единства формы и содержания — значит ничего не сказать. Единство формы и содержания — общеэстетическая и общеполитическая проблема. Жанр — более частная проблема. Она связана с совершенно определенным аспектом этого единства — с его условностью.

Единство формы и содержания есть условность, характер которой определяется жанром. Жанр — тип условности.

Условность необходима, так как искусство невозможно без ограничения. Ограничивает художника, прежде всего, материал, в котором он воспроизводит действительность. Материал не является сам по себе формой. Преодоленный материал становится и формой и содержанием. Скульптор стремится в холодном мраморе передать тепло человеческого тела, но он не раскрашивает скульптуру, чтобы она походила на живого человека: это, как правило, вызывает отвращение.

Ограниченность материала и ограниченность фактических обстоятельств являются не препятствием, а условием для создания художественного образа. Работая над сюжетом, художник сам создает для себя эти ограничения.

Принципы преодоления того или иного материала определяют не только специфику данного искусства — они питают общие закономерности художественного творчества, с его постоянным стремлением к образности, метафоричности, подтексту, второму плану, то есть стремлением избежать зеркального отображения пред-

мета, проникнуть за поверхность явления в глубину, чтобы постичь его смысл.

Условность освобождает художника от необходимости копировать предмет, делает способным обнажить суть, скрытую за оболочкой предмета. Жанр как бы регулирует условность. Жанр помогает проявить сущность, которая отнюдь не совпадает с формой. Условность жанра, стало быть, необходима, чтобы выразить безусловную объективность содержания или, по крайней мере, безусловное чувство его.

Экран имеет свою условность. И это определило появление чисто кинематографических жанров (например, комическая или вестерн). Однако важно видеть кинематографическую специфику и тех жанров, которые кино усвоило у других искусств, — здесь теоретики не изобрели для них оригинальных названий, а просто заимствовали их из литературы: роман стал кинороманом, повесть — киноповестью, драма — кинодрамой, комедия — кинокомедией и т. д. и т. п.

В таком... на первый взгляд... чисто механическом приспособлении терминологии был свой резон. Молодое искусство кино сразу же практически формировало жанры, которые в литературе возникли лишь в результате длительного развития и обеспечили ей всестороннее изображение жизни.

Именно к терминологии литературы обратилось здесь кино, а не к живописи, хотя и литература и живопись в равной степени находятся у колыбели кино — новое искусство экрана как бы соединило в себе пластическую пространственность живописи и развитие действия во времени, свойственное литературе.

Традиционные жанры живописи — исторический жанр, батальный, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. — практически не привились в кино, и не случайно. В живописи, поскольку она передает один момент реальности, различие жанров прямо обусловлено содержанием (отчего понятие «тема» и понятие «жанр» почти синонимы). Другое дело в кино, которое изображает не один момент, а действие, и содержание дано здесь в развитии, то есть в изменении. Попытка придать теме значение жанра в кинематографе не оправ-

дала себя. Об этом, например, говорит так называемый биографический жанр, который в 40-е годы был возведен в ранг ведущего жанра, однако оставил нам однообразные произведения, большинство из которых теперь можно смотреть лишь со специальной целью: эстетического удовольствия они вам не доставят. Естественно, что само понятие «биографический жанр» в кинотеории не прижилось, в то время как в живописи — и это заслуживает внимания — историческая картина и портрет сохраняют за собой значение жанра. Как видим, вопрос терминологии имеет практическое значение. Неповторимые биографии исторических деятелей могли в зависимости от конкретного содержания жизни героя стать на экране романом, поэмой, драмой, трагедией, трагикомедией, но все нивелировалось канон «биографический фильм». Термин «биографический жанр» оправдывал ложное понятие, мешал осознать его и преодолеть на практике.

Однако то, что фильм может быть киноманом, кинотрагедией и т. п., не означает в свою очередь идентичности этих жанров в литературе и кино. Приставка «кино» к названию литературного жанра не означает, что тот сохраняет свое содержание, принципы и границы, приобретая на экране лишь новую кинематографическую оболочку.

Здесь обнаруживается уже другая, отрицательная сторона заимствования из литературы терминологии: она заставляет многих думать, что кинодрама — это драма, снятая на пленку. К сожалению, в практике с этим приходится встречаться сплошь и рядом, особенно когда речь идет об экранизации произведений драматической литературы. Как часто, ставя по пьесе фильм, режиссер, чтоб сохранить естественность действия, ключевые сцены выносит на натуру. Но этим он нарушает правдоподобие, потому что те же слова, которые герои говорили бы на сцене, они произносят теперь, двигаясь, скажем, по алее сада. Одну и ту же мысль человек выразит по-разному в зависимости от того, сидит ли он в уютном кресле или спешит на работу. Данное конкретное психофизическое состояние человека определит не только словарный состав произнесенной им фразы, но и конструкцию ее, тем более интонацию. Необходимое на сцене слово, напри-

мер «люблю», может оказаться ненужным: об этом уже сказали глаза актера, приближенные к нам кинокамерой. Сама натура в сцене, вынесенной на природу, может стать ненатуральной. Люди не живут ею, она не живет людьми, хотя здесь актеры и будут хорошо играть.

Как тут не вспомнить «Иваново детство», а именно сцену в светлой березовой роще, которая была снята так, что стала участником нравственного поединка лейтенанта Гольцева и Маши. А потом мы видим блиндаж, в нем пол устлан стволами берез, таких же нежных, но у них обрублены корни, как обрублено детство Ивана — юного героя картины.

И дело здесь вовсе не в том, что действие вынесено на натуру. Дело в характере самого действия. Кинематографическое действие проявляет свою натурность и в павильоне — вспомним американский фильм «12 разгневанных мужчин». Еще более разительным примером является фильм «Дядя Ваня» Михалкова-Кончаловского, где, по сути дела, кроме финальной сцены, все действие замкнуто в павильоне. Однако здесь-то и осуществлено чеховское действие. До сих пор экрану удавалась проза Чехова и не удавалась его драматургия (характерно, что один и тот же режиссер, С. Самсонов, так удачно экранизировавший «Попрыгунью», не достигает затем успеха в экранизации «Трех сестер»). Обманывало стремление к натурности — режиссеру казалось, что он экранизирует подтекст, а он разрушал его. Чехова незачем оснащать кинематографической натурностью — она заложена в нем. Чехов сблизил театр и кино, его драматургия — предтеча кинематографического действия. Эта тема еще ждет своего исследователя, здесь же нам важно подчеркнуть особую природу действия в кино, суть которого в том, что мы видим не само действие, а экранное изображение его и это изображение может быть действием. Жанры в кино приобретают благодаря этому новые возможности для взаимодействия.

Свойство того или иного жанра заметить нетрудно, гораздо труднее уловить, как проникают жанры друг в друга и друг через друга проявляются, то есть за, казалось бы, хаотической картиной, бесконечно разнообразной в своих случайностях жанровых смещений и превращений, познать закономерность.

Важное исследование в этом направлении предпринял профессор Г.Н. Пospelов в своей статье «К вопросу о поэтических жанрах»¹. Эта, к сожалению, малоизвестная статья, затерявшаяся в «ученых записках», издаваемых, как правило, мизерным тиражом, хотя и касается исключительно литературы, тем не менее, имеет для изучающих проблему жанра общеметодологическое значение.

Однако попытка ввести эту работу в киноведческий оборот сразу после ее публикации не увенчалась успехом. Редактор, любезно согласившийся опубликовать мою статью «Диалектика жанра», требовал опустить страницы, посвященные работе Пospelова, мотивируя, во-первых, недостатком места в журнале и, во-вторых, тем, что работа не имеет отношения к кино. Я бы не вспомнил об этом, если бы случай не был принципиальным: киноведение страдает, и сегодня это особенно наглядно, оттого, что в его пределах все меньше и меньше остается пространства для теории; страдает оно и от своеобразной автаркии, замкнутости, а между тем законы развития кино не постичь без внимания к аналогичным процессам в других искусствах,

¹ В кн.: Эстетическое и художественное. — М.: Изд-во МГУ, 1965. — С. 288 — 297.

и, прежде всего, в литературе. Работа Белинского «Разделение литературы на роды и виды» (и у нас еще будет повод обратиться к ней) тоже чисто литературоведческое исследование, но разве не будоражит она каждый раз воображение, разве не наводит на общие идеи, касающиеся в том числе и кино?

«Несмотря на то, — пишет Г. Поспелов, — что вопрос о поэтических жанрах интересовал Аристотеля, что в этой области создан целый ряд таких капитальных исследований, как, например, первая глава исторической поэтики А.Н. Веселовского или «*Evolution des genres*» Ф. Брюнетьера, — все же надо признать, что проблема жанра до сих пор не только не решена, но даже и не поставлена достаточно полно и отчетливо».

Г. Поспелов прежде всего обращает внимание на то, что самый термин «жанр» еще не получил достаточной определенности. Одни теоретики, ссылаясь на этимологию термина, готовы, по его мнению, называть «жанрами» поэтические роды: эпос, лирику, драму. Другие называют иногда этим словом различные виды эмоционального отношения к жизни, выраженные в произведении: юмор, иронию, сентиментальность и т. п.

Исследователь считает необходимым отказаться от таких запутывающих обозначений, в то же время он отдает себе отчет в следующем: если условиться, что словом «жанры» мы называем не различия в эмоциональном отношении к изображаемому и не поэтические роды, а, скорее, так сказать, «виды» этих родов, то сразу же возникает вопрос: что представляют собой эти виды, чем отличаются они друг от друга? Автор имеет в виду, что такие традиционные определения, как сказка, былина, трагедия, повесть, эпопея, роман и т. д., возникли случайно, метонимически, в разные эпохи, в разных странах, в разной культурной среде. При этом один и тот же жанр мог получить несколько разных названий, в то же время одно и то же название могло обозначать разные жанры, а некоторые жанры, может быть, не получили и вовсе никакого названия. И, наконец, одно и то же произведение может подойти под разные жанровые определения не только из-за случайности и национально-исторической чересполосицы терминов, но и по существу, по своим объективным художественным особенностям.

С этого факта, считает Г. Пospelов, и следует начать рассмотрение проблемы жанра.

«Вот, например,— пишет он,— повествовательное прозаическое произведение, бытующее в устной народной традиции,— «Барин и мужик». Никто не усомнится назвать его сказкой. Но в то же время по трактовке характеров, по вытекающей отсюда ситуации и даже по строению сюжета это, несомненно, новелла. Сказка-новелла! Но, вероятно, бывают сказки не новеллы и новеллы не сказки? Конечно! «Журавль и цапля» — сказка-басня, а «Домик в Коломне» Пушкина — это новелла-поэма. Но существуют и не новеллистические поэмы. Так, «Илиада» Гомера, рассматриваемая как система поэтической выразительности, также является поэмой. Но по трактовке характеров и, отсюда, по ситуации и сюжету это героическое повествование. Последнее может быть и не поэмой: «Илья Муромец и разбойники», например, есть героическая песня (былина), а «Тарас Бульба» Гоголя — героическая повесть. Но и поэма может быть не героической: «Дон Жуан» Байрона, например, есть поэма-роман, а «Современники» Некрасова — поэма-сатира. Но и роман и сатира по системе поэтической выразительности могут быть не поэмами: «Бова-королевич» — это роман-сказка, «История одного города» Щедрина — сатирическая повесть. И так далее».

Как видим, ученый уже в исходном пункте идет по единственно правильному пути: он не подбирает факты, легко укладываемые в систему жанров,— он умышленно сталкивает примеры, которые спорят друг с другом и как бы возражают против какой-либо закономерности вообще. Но, «мешая» себе таким образом принять за закон лежащие на поверхности и потому легко опровергаемые связи, он, стремясь, тем не менее, установить сходство различного, эти связи обнаруживает, и вот каким образом к этому подходит: «...если мы, в соответствии с прочно укрепившимися представлениями, выстроим все жанры, известные по традиционным названиям, в один ряд и вообразим, что все они, как виды одного рода, взаимно исключают друг друга, то мы запутаемся в своих определениях и не сведем концы с концами».

Придя к этой мысли, автор формулирует основное положение своей статьи: «Жанры надо выстраивать не в один ряд, а на первый случай по крайней мере в два ряда, пересекающих друг друга».

Эта формула, носящая характер научного открытия, не теряет для нас своего методологического значения и тогда, когда дальше мы уже с автором расходимся — и именно в определении того, в какие же конкретно два ряда надо выстраивать жанры, чтобы схватить единство различного.

«Можно говорить о жанрах как об исторически сложившихся системах поэтической выразительности, — читаем мы в статье. — И можно понимать их как исторически возникающие принципы познавательной трактовки характеров, с вытекающими отсюда ситуациями и, далее, сюжетами».

Таким образом, характеристику жанра автор обнаруживает на пересечении стиля (то есть исторически сложившейся системы поэтической выразительности) и метода типизации (то есть принципа познавательной трактовки характеров). Мы согласны с тем, что и то и другое (и стиль и принцип типизации) имеет колоссальное значение для понимания системы жанров именно как исторически складывающегося художественного явления; дело только в том, что сами по себе стиль и принцип типизации мало что нам прояснят, если мы пропустим здесь важнейшее, исходное, на наш взгляд, звено — жанр — род.

Именно два ряда — собственно жанр и род — в своем пересечении обнаруживают основополагающую закономерность жанровых превращений.

Как бы жанр ни менялся, ни сталкивался случайно друг с другом, проникая в него или впуская его в себя, он помнит себя в этих превращениях, не забывает свое родовое значение.

По этому поводу М. Бахтин пишет:

«Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековые» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются не умирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно.

Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр способен обеспечить единство и непрерывность этого развития.

Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам»¹.

В этой главе мы обратимся к анализу форм эпического повествования в кино, в частности, коснемся принципов строения современного киноромана. Но чтобы увидеть единство и непрерывность развития жанра, мы сначала поднимемся к его истокам — к эпохе 20-х годов. Мы покажем затем, как структуру эпопеи «Потемкин» «помнит» драматический фильм «Чапаев»; как затем роман «Застава Ильича» меняет суть действия, чтоб сохранить способность многопланового изображения жизни героя на фоне уже современной действительности; как меняется сам роман, в повествовании которого все усиливается значение личной, субъективной авторской интонации, которая сегодня проникает и в чисто эпический фильм, предотвращая его от архаики.

Здесь открывается перед нами диалектика стадийного развития жанров и родов. Признавая, что в своей классической форме эпический фильм 20-х годов уже неповторим (подобно тому, как сегодня уже неповторимы некоторые формы искусства, составившие эпоху в мировой культуре), мы в то же время видим, как он, последовательно видоизменяясь, сохраняет свой родовый принцип в новых жанровых образованиях.

В историческом плане жанр — меняющаяся структура. Это свойство жанра было бы неосуществимо, если бы сами роды не были подвижны в своих границах, благодаря чему один и тот же жанр может осуществиться в разных родах. Так, например, комедия мо-

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. писатель, 1963. — С. 141 — 142.

жет осуществиться в повествовании (комический роман), в драме (трагикомедия), в лирике (лирическая комедия). В свое время Жан-Поль Рихтер обратил внимание на то, что роман может быть эпическим («Вильгельм Майстер»), драматическим (Вальтер Скотт), лирическим («Вертер»).

Не следует думать, что такие определения — плод чисто субъективных ощущений, не имеющих объективного практического смысла. Ощувив возможность пьесы быть не только драмой, Брехт формирует опирающийся на «неаристотелевскую пьесу» свой эпический театр, реформировав таким образом сцену в направлении тех преобразований, которые в кино совершил Эйзенштейн.

Эйзенштейн приблизил экран к документальности XX века. Его «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма.

Не учитывая многообразия рода, мы не сумеем определить различия между такими эпическими художниками, как Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко.

О «Потемкине» пишут — «эпопея». Эпопеей называют и «Конец Санкт-Петербурга», и «Арсенал». А между тем перед нами совершенно различные индивидуальности, у каждого свое ощущение одних и тех же событий, вследствие чего само эпическое изложение у них различно.

Эйзенштейн ведет повествование в стиле документальной объективности (художественное заострение, «игра» — здесь снова его можно сравнить с Брехтом — достигается с помощью монтажа аттракционов, благодаря которому происходит отчуждение материала с целью выявления его изначального смысла).

У Пудовкина эпос проявляется через драматическое действие — действие, разумеется, кинематографическое, — в котором актер есть одновременно типаж, а аристотелевские правила соединены с натурой.

Довженко — лирик. В его картинах на первый план выступает рассказчик, и этим он отличается от Пудовкина и сближается с Эйзенштейном, хотя у последнего, в отличие от Довженко (у которого действие в своих сцеплениях увязывается по логике переживания поэта), действие как бы разглядывается глазами очевидца и потому объективизируется в своей хроникальной последовательности.

И все-таки это различие между художниками мы бы ощущали больше, если бы суть его проявилась, скажем, на сцене или в литературном изложении (в чем легко убедиться, сопоставив сценарии фильмов, поставленных этими режиссерами). На экране это различие в значительной степени скрыто и не так бросается в глаза: как бы своеобразно ни строил действие каждый из них, все они переводят действие в изображение, то есть все рассказывают с помощью изображения.

Экран как бы снимает антагонизм между действием и рассказом. Почему это происходит? Киноизображение — не оформление готового действия. Само изображение на экране есть действие. И изображение человека, и изображение дерева — действие. Чтобы поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить ее форму (стало быть, и содержание): экран по-своему завяжет сюжет; изберет для этого же действия другие опорные моменты; наконец, по-своему завершит его.

На сцене невозможно завершить сюжет так, как, скажем, завершает его в фильме «Ночи Кабирии» Федерико Феллини: улыбка, нечаянно возникнув на лице героини, изменяет действие. В театре это невозможно не только потому, что улыбку на лице актрисы увидели бы только зрители первых рядов. И для них, зрителей первых рядов, необходима была бы еще какая-то сцена, какое-то словесное или физическое действие, чтобы ощутить перелом, происшедший в душе героини. Все это должна была бы сыграть актриса, реально находящаяся на сцене перед зрителем.

На экране мы видим изображение улыбки. При этом мы уверены, что видим не улыбку актрисы, играющей Кабирию, а улыбку самой Кабирии. Улыбка на экране становится действием значительно более сильным, непосредственным, чем на сцене. Здесь кинематографическое действие сильнее и литературы, потому что фраза «на лице Кабирии появилась улыбка» была бы в таком случае только информацией, но не источником переживания: нам нужно здесь самим увидеть, а не услышать лишь рассказ того, кто это видел. Здесь недостаточна и сила живописи, способной остановить мгновение. Здесь требовалось именно кинематографическое, движущееся изображение, чтобы передать не состояние, а момент перехода одного

состояния в другое. Без этого мы не сумели бы в полной мере ощутить перелом, который внезапно произошел с Кабирией. Жестоко обманутая (вспомним — обманутая вторично, да еще тем, кому поверила и кого полюбила), она молит, чтобы ее убили, она не хочет больше жить, она не может больше жить. Она бредет сквозь лес, среди этих оголенных стволов, снятых так, что мы не видим крон — они как бы срезаны, неясность следствий и причин изображения делает его сюрреалистическим. Впрочем, Феллини это не акцентирует, как, например, словацкий режиссер Штефан Угер в картине «Орган»: он тоже изображает так лес, но затягивает изображение, ибо сама картина поставлена в сюрреалистическом ключе. У Феллини это только впечатление, он создает его и тут же разрушает: откуда-то появляется толпа — молодые пары, веселые, кто-то на велосипедах, кто-то с гитарой, — вероятно, это режиссеру нужно было, чтобы среди удаляющегося карнавала маленькая фигурка Кабирии показалась нам еще более обреченной. Сейчас закончится картина, и, кажется, невозможно уже изменить ни судьбы героини, ни вашего подавленного состояния. Но именно в этот критический момент режиссер показывает нам ее лицо: Кабирия прислушалась — и вдруг на ее измученном лице возникает — улыбка. Этот момент потрясает нас, мы переживаем то, что бывает с нами, когда трагический герой, после катастрофы, вызывает в нас уже не только страх и сострадание, но и душевный подъем, просветление.

Как видим, кинематографическое изображение сближает повествование и драматическое действие.

Практически кинематограф изменил границы между традиционными родами — эпосом и драмой.

Если у Эйзенштейна «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма, то Пудовкин подошел к решению задачи с другой стороны: его картина «Мать» является драмой, а действует как хроника.

(Эти великие открытия наших мастеров не до конца осознаны, о чем говорит, например, неискоренимая привычка считать художественным фильмом лишь фильм драматический, то есть игровой, но не документальный, хотя документальный фильм, в отличие от репортажа, должен быть художественным произведе-

нием, поскольку неизбежно стремится к образному воплощению действительности).

Разумеется, и до возникновения кино не было абсолютных границ между жанрами и между родами. И все-таки не случайно, что Достоевский не считал возможным воспроизведение одного и того же сюжета в разных родах литературы.

«Есть какая-то тайна, — писал он в письме к Е.Д. Оболенской, — по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»¹.

Однако Достоевский не отрицал при этом возможности инсценировки. Он развивал свою мысль так: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет».

Ранний кинематограф свел этот принцип к простому приему: от эпического произведения литературы он брал лишь любовную интригу, поэтому любое произведение литературы становилось на экране мелодрамой. «Гамлет», по мысли Н. Зархи, в ту пору мог стать на экране только мелодрамой.

Однако не опроверг ли Зархи самого себя на практике, когда на основе эпического романа Горького «Мать» создал не мелодраму, а истинную трагедию? Здесь Зархи как бы удалось разгадать тайну, о которой говорил Достоевский: эпической форме он нашел соответствие драматическое — недаром же все отмечали адекватность фильма Зархи — Пудовкина и романа Горького, несмотря на столь очевидную переработку сюжета.

Сюжет эпический стал сюжетом драматическим. В чем все-таки суть этого превращения?

В эпопее господствует событие, в драме — человек. Со времен Белинского мы привыкли к этой формуле, хотя, так же как и он сам, не абсолютизируем ее. Было

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. худож. произв.: В 10 т. Т. 3. М.; Л.: ГИЗ, 1926. — С. 20.

бы неверно формулу эту трактовать так, что эпика интересует только событие, трагика — только человек.

Нет, и в том и в другом случае господствует, конечно, человек, личность.

Только в драме этой личностью является герой.

В эпосе — автор.

Героиню романа «Мать» Зархи наделил в сценарии трагической виной: желая спасти сына, она невольно предает его. Перелом, который происходит в душе героини в результате осознания своей вины, придает действию огромное напряжение вплоть до самого финала: смерть ее мы воспринимаем теперь как искупление вины. Содержание романа, таким образом, доходило до зрителя не через переживания автора, а через переживания героини. Это было открытием, однако дальнейшего продвижения на этом пути в пределах немого кино все-таки быть не могло. Об этом говорит следующий сценарий Зархи — «Конец Санкт-Петербурга», в котором он повторил мотив трагической вины, снова заставив своего героя пройти через невольное предательство и искупление. Следующий шаг неизбежно вел к мелодраматизации действия, — отсюда и пессимистический вывод Зархи насчет возможности постановки в немом кино «Гамлета».

Выход искал и Эйзенштейн, когда он во время пребывания в США столкнулся с задачей экранизировать эпическое произведение — роман Драйзера «Американская трагедия». Поставить фильм Эйзенштейну не удалось, но мысли его по поводу этого, изложенные затем в статье «Одолжайтесь!», имеют до сих пор принципиальное значение. Постановку «Американской трагедии» заказала Эйзенштейну фирма «Парамаунт», и она же помешала ему ее осуществить. Разошлись в определении жанра. Почему убил Клайд? Потому что он был злодей — настаивал «Парамаунт». Для такой трактовки нужна была мелодрама: честная, бедная девушка и злодей, погубивший ее. Дело сводилось к полицейскому «простому случаю» — здесь хватало привычных средств немого кино, где мотивы поступков раскрывались довольно внешними проявлениями.

Эйзенштейн же написал сценарий в жанре трагедии, он хотел показать вину общества. «Психология и

трагическая углубленность ситуации в таком виде — несомненна»¹, — считал он.

И там же:

«Арсеналом сдвигаемых бровей, катящихся глаз, прерывисто «дышащей» или корчащейся фигуры, каменным лицом или крупными планами судорожной игры рук нам не обойтись, чтобы выявить все тонкости внутренней борьбы и во всех ее нюансах...

И аппарат скользнул «вовнутрь» Клайда, тонально — зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли, перемежающийся с внешним действием, с лодкой, с девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками.

Зарождалась форма «внутреннего монолога»².

Догадка о форме внутреннего монолога — одно из самых гениальных предположений Эйзенштейна. Она зародилась в недрах немого кино, но осуществить себя могла только с приходом звучащего слова. Возникает, естественно, вопрос, почему же в таком случае с наступлением звукового кино идея о внутреннем монологе была забыта, и сам Эйзенштейн долгое время не вспоминал об этом. Причина кроется в том, что ранее звуковое кино внутренний монолог способно было применить весьма примитивно — только лишь как голос автора или как голос героя, сопровождающий действие и комментирующий его. На рубеже немого и звукового кино слово и изображение еще, как говорится, выясняли отношения, боролись за экран, не имея еще достаточной свободы, чтобы безбоязненно подчиниться друг другу в достижении общей цели. Сама цель прояснялась в процессе этой борьбы. Внутренний монолог лишь как прием «от автора» был временным компромиссом в борьбе между изображением и словом, монтажом и внутрикадровым действием, между кино «немым» и «звуковым». А пока экран по-прежнему эпическое переживание мог передать лишь через переживание героя, которое в свою очередь могло пойти до нас через традиционные формы драматической борьбы на экране.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. — С. 72.

² Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. — С. 76–77.

Эйзенштейн под внутренним монологом понимал не прием, а такую структуру фильма, при которой бы он «тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли». Отсюда необходимость, чтобы «аппарат скользнул «вовнутрь» Клайда». Сегодня применяется для этого субъективная камера, которую следует поставить во взаимосвязь с открытым сюжетом и звукозрительным монтажом. Структура фильма воспроизводит не только психологию героя, но и внутреннюю речь, то есть может воспроизвести не только «он сказал», «он сделал», но и «он подумал».

Теперь мог быть экранизирован «Гамлет».

«Сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может быть одновременно и эпическим по раскрытию своего содержания, и грамматическим по разработке своего сюжета, и лирическим по той степени совершенства, с которым может вторить тончайший нюансам авторского переживания темы такой изысканный образец формы, как система звукозрительных образов кинематографа»¹.

Эти слова объясняют не только структуру фильмов «Гамлет» Козинцева, «Застава Ильича» Худиева и «Андрей Рублев» Тарковского, но и «Восемь с половиной» Феллини и «Земляничную поляну» Бергмана.

Немое кино, потом звуковое, а теперь кино звукозрительное не только видоизменяли жанры сами по себе, но и устанавливали в связях между ними новые закономерности. Система жанров на каждом из этих этапов истории кино — определенная художественная система, которая есть не что иное, как стиль.

Жанр всегда явление стиля.

Без анализа стиля невозможно переступить черту эмпирического изучения отдельных жанров, их истории, чтобы приблизиться к разработке теории жанра. Но если это так, то на пути исследования возникает и другая проблема. Поскольку современный экран овладел возможностью непосредственного воплощения субъективного начала автора, что стало свойством современного стиля в кино, то, естественно, весьма важным является, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник.

Без учета этих основополагающих методологических моментов изучение исторической изменчивости жанров и родов в их взаимосвязи малопродуктивно, о чем говорит исторический опыт сравнительного литературоведения школы Веселовского и принципы анализа содержательности художественной формы ленинградской школы Эйхенбаума, Тынянова, Шкловского. Многие годы мы игнорировали заслуги этих научных школ или смотрели на них глазами вульгарной социологии. Социология искусства в определенные годы потому и стала вульгарной, что игнорировала специфические закономерности искусства, в частности содержательное значение художественных структур, отчего сам процесс развития искусства казался лишь зеркальным отражением процесса общественного, а произведение искусства — средством иллюстрации определенных идей. Теперь уже очевидно, что в споре социологии и этих методологических школ в литературоведении «вина» была взаимной, и отрицательные последствия ощутили обе стороны. Справедливости ради следует вспомнить попытки тогда же, в 20-е годы, методологически соединить принципы. Так, активный теоретик «Пролеткульта», а затем «Лефа» Б. Арватов пишет не только, с одной стороны, монографию «Натан Альтман» (1923), а с другой стороны, о Валерии Брюсове — «Контрреволюция формы» («Леф», 1923, № 1), но и статью «Синтаксис Маяковского. Опыт формально-социологического анализа поэмы «Война и мир» (1923). Здесь следовало бы вспомнить и статью Арватова «О формально-социологическом методе» («Печать и революция», 1927, №3). Ригоризм 20-х годов, с его «или — или», не был благоприятным для решения проблемы.

Для современной же науки характерен интерес, какой она проявляет и к социологическому исследованию, и к структуральному анализу. Эти методы исследования сегодня проникают друг в друга, и это дает человеку новые знания о самом себе, о сложнейших явлениях природы и общества. Науки, которые прежде изучали мир «отдельно», каждая в своей сфере, «стыкуются» и на пограничных зонах обнаруживают общий предмет: так родились математическая лингвистика, астрогеология, физическая химия и т. д.; так мы получили представление о частицах и античастицах, появилось понятие антиматерии, познан закон обратных связей; проникновение в секреты строения белка подводит нас к

порогу синтезирования его, что может решить историческую проблему жизнеобеспечения человеческого существования, то есть главную проблему социального прогресса. В свете этого яснее становятся и связи между социологией и структуралистикой. Структурализм — метод анализа, но не метод мировоззренческий: как только он пытается присвоить себе его права и значение или тем более противопоставить себя ему, он обедняет свои возможности именно в выполнении своей главной функции — выяснения идейно-содержательного значения той или иной структуры; в свою очередь современное развитие философского метода, всегда опиравшегося на новые знания естественных и общественных наук, предполагает и современные методы анализа жизненных процессов: использование результатов структуральных исследований лишь укрепляет идею всеобщей связи и взаимозависимости явлений в природе и обществе.

Развитие искусства, в том числе и кино, не является здесь исключением. Чем совершеннее произведение, тем сильнее в нем отпечаток общественного сознания, тем полнее в нем проявляются органические законы природы. Анализ связи идеи произведения со структурным совершенством его — главная задача критика. Критик тотчас становится историком, как только пытается уловить эту связь в движении, во времени.

Здесь мы снова возвращаемся к идее жанра как меняющейся структуры.

Через жанр и род идея осуществляет свою связь с формой. Подвижность жанровых и родовых границ — сила искусства, она дает ему свободу выбора в достижении единства формы и содержания. Кажущаяся неопределенность, переменчивость жанрово-родовых границ только на первый взгляд мешает установить в их отношениях систему; если же посмотреть в корень вопроса, то как раз благодаря этой подвижности преодолевается каждый раз застывшая система и достигается система динамическая, подвижная, благодаря чему искусство движется, обретая все время соответствие меняющейся исторической действительности.

Может быть, ни в чем это так не заметно, как в природе изменения эпического жанра, к которому мы теперь и обратимся, чтобы показать его превращения в истории кино, формы его существования в сегодняшней практике.

■ Экстаз

Обратимся к общеизвестному факту: в 1958 году сто семнадцать кинокритиков мира назвали двенадцать «лучших фильмов всех времен»; среди них оказались три советских фильма: «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина, «Земля» Довженко.

Подчеркнем два обстоятельства, важных для темы нашего разговора: все три советских фильма относятся к периоду немого кино; все три поставлены в жанре эпопеи, характерном для «золотого века» советского кино.

Теперь, издавля, создатели этих фильмов кажутся тремя богатырями, сошедшими, разумеется, преобразованными, со знаменитой картины Васнецова. Об этом я даже написал для книги «Занимательное киноведение» очерк именно с таким названием — «Три богатыря», надеясь, что очерк будет проиллюстрирован Кукрыниксами; в парафразе трех богатырей Васнецова, восседавших на конях, — три наших могучих режиссера: в центре — Сергей Эйзенштейн (угадываемый как Илья Муромец), справа от него — Всеволод Пудовкин, напоминающий Добрыню Никитича, ну а слева — Александр Довженко, в образе, близком к Алеше Поповичу. Не удалось пока малого — уговорить решиться на это прославленных Кукрыниксов, — но, если даже шарж не состоится, сами по себе переговоры с одним из них, а именно с замечательным художником Николаем Александровичем Соколовым, дали мне тему для очерка о Кукрыниксах. А может быть, вдруг подумалось, их самих, этих художников, этих

графиков-воителей, стоило бы изобразить в той самой васнецовской композиции, определив каждому свое место — кто-то будет в центре, кто-то справа, кто-то слева, но каждый воитель в доспехах: с мольбертом и кистью наперевес.

Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко составили богатырскую заставу кино, новый ее рубеж. В их произведениях властвует масса, изображение которой требует эпического охвата мира. Сцепления в сюжетах их картин связаны не переходом от частного к частному в жизни одного человека, а от события к событию, меняющему человеческую судьбу. Подробности жизни переплавлены в обобщения, приобретающие иногда метафорическое или символическое значение. Разумеется, эти общие принципы у каждого из них осуществляются своеобразно. У каждого свой стиль, своя неповторимая интонация, благодаря которой и по отдельному кадру мы легко определим, кому принадлежит картина. У нас еще будет повод сопоставить по принципу «несходство сходного» этих мастеров, а теперь обратимся к анализу природы эпопей уже на конкретном примере. Разговор пойдет о «Броненосце «Потемкин». При этом сразу оговоримся, что в дальнейшем будем в изложении темы книги периодически сосредоточиваться на тех или иных произведениях, разумеется, в тех случаях, если они являются не просто иллюстрациями кинопроцесса, но сутью своей выражают творческие поиски, формирующие саму теорию искусства.

«Броненосец «Потемкин» изменил ход развития советского кино. Он оказал огромное воздействие и на мировое киноискусство. «В центр драмы двинуть массу» — сама уже эта задача, которую поставил перед собой Эйзенштейн, поражала своей смелостью. Эйзенштейн писал, что поставил перед собой «прометеевскую задачу» — перебороть гиганты американского кино». Имеется в виду не Гриффит, чья «Нетерпимость» (1916) оказала плодотворное воздействие и на Эйзенштейна, и на Пудовкина в пору их становления, а такие голливудские боевики, как «Робин Гуд», «Багдадский вор», «Серая тень», «Дом ненависти», которые захватили тогда экраны Москвы. Я вспоминаю об этом не как о чисто историческом факте. Сегодня, в 1990 году,

эта ситуация повторилась: в атмосфере эйфории дружбы с США, что само по себе имеет огромное политическое значение, нам не только по дешевке спускают фильмы, которые не приносят уже там дохода, но и сами мы сплошь и рядом внедряем в свои картины «клише» американского ширпотреба»¹, как справедливо заметил драматург Эд. Володарский. Увы, мы хотим зарабатывать деньги, пренебрегая идеями. А как поступил в такой ситуации Эйзенштейн? Лидер советского кино, он вступил с коммерческим американским кино не только в эстетический спор. Он утверждал иной взгляд на историю. Рождалось новое во всех отношениях искусство, оно выступало против «фабул, звезд и драматических персон» коммерческого, в том числе русского дореволюционного, кино, потому что питало отвращение к неправде, к красивости, к поддельному драматизму вымышленных интриг.

В чем все-таки секрет неуядания фильма, почему он приобрел общечеловеческое значение?

Драматическая ситуация «Потемкина» оказалась типической для XX века с его словами, «Потемкин» расслышал трагический гул истории, — углубившись в нее, Эйзенштейн придет потом к «Ивану Грозному».

Совершенство «Потемкина» состоит в единстве в нем формы и содержания. Это звучит как банальность, ибо о любом шедевре можно сказать эти общие слова — единство формы и содержания. В «Потемкине» оно состоит в том, что не только форма — само содержание в нем кинематографично.

В произведениях, подобных «Броненосцу «Потемкин», зритель увидел реальную жизнь, — драматизм ее был не только содержанием кадра, но и двигателем сюжета фильма.

Вот здесь-то и сошлись цели новой жизни и нового искусства кино.

Вспомним мысль Эйзенштейна о взаимоотношении кадра и монтажа:

«Кадр — вовсе не элемент монтажа. Кадр — ячейка монтажа. По эту сторону диалектического скачка в едином ряде кадр — монтаж.

¹ Володарский Эд. Парадоксы наши // Экран и сцена. — 1990. — 22 ноября. — № 47. — С. 2.

Монтаж — перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков: «Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками».

Затем — разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых мы «снова собираем воедино разложенное событие, но уже в нашем аспекте. В нашей установке по отношению к явлению...»¹.

В «Потемкине» реальное содержание кадра, развиваясь, перерастает в монтаж. Монтаж здесь оказывается и формой и содержанием.

Это было открытием. Его значение станет понятным, если вспомнить другие фильмы, также посвященные революции, например картину «Дворец и крепость», кстати сказать, значительное произведение для того времени. Бросается в глаза несоответствие новому жизненному содержанию этой картины ее формы. События, происходящие во дворце, и те, что происходят в крепости, увязаны банальной фабулой — интригой: в крепости заточен на двадцать лет революционер, а там, во дворце, — девушка, которую он любит и которую выдают замуж за другого.

Речь идет, разумеется, не о том, что тема любви исчерпана старым искусством. Обращаясь к ней, художники решали («Ромео и Джульетта», «Маскарад») и теперь решают («Сорок первый», «Летят журавли») проблемы своего времени. Речь идет о том, что новое искусство и литература должны были преодолеть привычную интригу как обязательный формальный способ увязки действия, чтобы проникнуть в истинную связь времен и событий, передать присущую им объективную закономерность. Для искусства кино в этом был и свой особый смысл: пластика не должна быть служанкой фабулы, она должна не пересказывать, а изображать.

По сути, «Дворец и крепость» — это еще дореволюционная картина, ибо новое искусство не просто новая тематика, но новое видение, а следовательно, и новый способ изображения.

В «Броненосце «Потемкин» анализ действительности средствами пластики — метод. Пластика здесь не иллюстрирует движение готового сюжета, а сама составляет сюжет из реального течения жизни. При таком подходе огромный сценарий Н.Ф. Агаджановой Эйзенштейн сжал до одного эпизода восстания на броненосце, чтобы затем на экране этот эпизод «распустить» в киносюжет. В картине изображение не подтверждает уже известное, не иллюстрирует рассказ, а само изучает, наблюдает, рассказывает. Сотни изобразительных кусков были сняты с учетом того, как они будут переходить друг в друга, связываться не внешними, а внутренними причинами.

То, что происходит среди матросов на палубе, и то, что разворачивается на берегу среди мирного населения, соединено не интригой, а тем, что их на самом деле соединяло в реальной действительности.

Здесь сходятся два потока жизни, запечатленные в подробностях бытия. Эти подробности невозможно сразу уловить, оценить их значение. Картину нельзя выучить наизусть, — каждый новый просмотр дает нечто новое, увиденное будто бы впервые.

Запомнили ли вы Гиляровского в кубрике, где на подвешенных столиках-качелях попарно стоят котелки? В них будет разлит матросам суп. Обед пока не наступил, матросов нет, но они подразумеваются, потому что здесь есть принадлежащие им предметы (точно так же случайно зацепившееся на канате пенсне, потом показанное на крупном плане, сохранит в нашем сознании образ его хозяина — судового врача, выкинутого за борт). Гиляровский наблюдает, как ряды котелков покачиваются — это не только качка волны, но и волнение матросов, которые не спустятся сюда обедать, потому что мясо оказалось червивым. В ритм движения столиков Гиляровский покачивает головой. Режиссер не боится положить мягкую юмористическую краску, рисуя портрет офицера, который в следующем эпизоде станет убийцей главного героя фильма — матроса Вакулинчука.

А на берегу, где сейчас произойдут трагические события, двое длинными удилами удят рыбу.

Режиссер исследует течение обычной жизни, подводя нас к неожиданной катастрофе, и в кульминации

онный момент врываются друг в друга две эти реальности — восставший крейсер и берег.

Благодаря продуманному сопоставлению лиц, фигур, ритмов наступающей шеренги казаков и расстреливаемой толпы не только люди (вспомним возникающие перед нами крупные планы лиц поверженных в ужас людей), но и детали обстановки (детская коляска, выпущенная из рук матерью и одиноко скачущая по каскадам лестницы) становятся элементами драматического действия. Столь же выразительно смонтированы события, происходящие на палубе броненосца; мы ощущаем напряженное выжидание и поэтому как за большим событием следим, как разворачиваются орудия броненосца против дворца — штаба карателей, а драматичный монтаж изображений трех каменных львов у ограды дворца — спящего, пробуждающегося и поднявшегося на задние лапы — создают образ вскопчившего льва.

Все эти сцены происходят в разных местах, но они вовлекаются в единое действие, и не потому, что их насильственно соединяют, — они сами стремятся друг к другу, преодолевая «клетку» — кадр, и составляют новое единство — киносюжет. И тогда мы постигаем их глубокую взаимосвязь.

Мы захвачены изображаемым, ибо ощутили нерв восстания, увидели, как это происходит.

Сама революция стала сюжетом картины. Художник ей доверился, и она подняла его на своем гребне.

Много лет спустя после создания картины Эйзенштейн — теперь как теоретик — вновь обращается к ней и как бы рассекречивает структуру картины.

Отдельные части «Потемкина» живут самостоятельной жизнью и одновременно с этим, развивая друг друга, вместе составляют неделимое органическое целое.

Эйзенштейн писал: «В органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, слагающую произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же принципы будут питать любую область, проступая в каждой из них своими собственными качественными

отличиями. И только в этом случае можно будет говорить об органичности произведения, ибо организм мы здесь понимаем так, как его определяет Энгельс в «Диалектике природы»: «...организм есть, конечно, высшее единство»¹.

«Потемкин» не имеет традиционного сюжета, материал в нем организован по принципу хроники. Однако, как считает сам Эйзенштейн, «Потемкин» лишь выглядит как хроника событий, а действует как драма. Добился такого впечатления Эйзенштейн средствами композиции — события отобраны, разработаны и сопоставлены так, что в своей внутренней последовательности развивают единую тему солидаризации мятежников. Кроме того, есть общее в структуре всех пяти частей фильма — каждая из них разбивается почти на равные половины: в каждой части имеется как бы остановка, своеобразная цезура. Это особенно отчетливо видно со второй части: сцена с брезентом — бунт; траур по Вакулинчуку — гневный митинг; лирическое братание — расстрел; тревожное ожидание эскадры — триумф. Как видим, в каждом случае за цезурой начинается перелом. И не просто перелом в иное настроение, в иной ритм, в иное событие, но каждый раз перелом в резко противоположное. «Не контрастное, — настаивает Эйзенштейн, — а именно противоположное». Это каждый раз дает образ той же темы как бы с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая из нее же.

Подобная закономерность, повторяющаяся в каждой части (являющейся своеобразным актом драмы), питает единство композиции фильма, но сама по себе не обеспечивает его.

Важно, что такую структуру эпизода повторяет и фильм в целом.

Где-то около середины фильма действие разрезается паузой. Этой цезурой здесь является эпизод мертвого Вакулинчука и одесские туманы. Здесь движение начала целиком останавливается, чтобы вторично взять разгон для второй части фильма. С этого момента матросы разрывают круг прежней жизни и братаются с населением.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 3. — С. 44 — 45.

Такое соответствие строя произведения в целом строю отдельной части Эйзенштейн называет *органичностью общего порядка*.

Исследуя проблему композиции, Эйзенштейн рассматривает не только внутреннюю структуру произведения, связь отдельных частей в нем, но и связь самого произведения с внешним, объективным миром, частью которого это произведение становится. Здесь он вводит понятие *органичности частного порядка*, которая достигается, по его мнению, тем, что ритм и целостность произведения питают ритм и целостность явлений природы.

Если композиция органична, ею управляют те же законы, которые управляют законами природы.

Обращаясь к живописи, Эйзенштейн показывает, как принципы роста и развития живых организмов природы по-своему преломляются в эстетическом законе золотого сечения.

Эйзенштейн доказывает, что закон золотого сечения имеет значение не только для пластических пространственных искусств, но и для временных искусств (музыка, поэзия), а также для искусства кино, произведения которого существуют и во времени и в пространстве.

«В «Потемкине», — пишет он, — не только каждая отдельная часть его, но весь фильм в целом и при этом в обеих его кульминациях — в точке полной неподвижности и в точке максимального взлета — самым строгим образом следует закону строя органических явлений природы»¹.

Вполне понятно, почему идея золотого сечения привлекла внимание исследователя — в его пропорциях с почти математической точностью формулируются представления Эйзенштейна об органичности: здесь и соотношение частей между собой (большая часть целого относится к меньшей как само целое к большей своей части), и переход от части к другой не с помощью третьей величины или вмешательства вовсе посторонней силы, а в результате внутреннего развития, в результате диалектического перехода в противоположность.

Однако добиваться естественности вовсе не значит копировать натуру.

Эйзенштейн предупреждает против механического перенесения пропорций природы в искусство. Возвращаясь к проблеме золотого сечения, Эйзенштейн говорит, в частности, что художник никогда не повторяет диагонали, хотя и тяготеет к ней. Поэтому произведение искусства всегда живая картина, отличающаяся от мертвой геометрической схемы.

Высшее проявление органичности Эйзенштейн увидел в патетической композиции.

Устанавливая принцип пафосной композиции, Эйзенштейн обращается к источнику красоты и гармонии в искусстве — к природе. Идеальной моделью для композиции он считает человека. Эйзенштейн неоднократно высказывает мысль о «человечности композиции». При этом он видит человека не только как часть природы, но и как участника исторического процесса.

Итак, поведение человека, охваченного пафосом, — модель для экстатической композиции.

Устанавливая признаки пафосного состояния, Эйзенштейн фиксирует поведение зрителя. «Пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, — все то, что заставляет зрителя *«выходить из себя»*».

Применяя слово «экстаз», Эйзенштейн уточняет его этимологическое значение. «Экстаз» (буквально «из состояния») означает наше «выйти из себя» или «выйти из состояния». Признаки поведения зрителя, описанные выше, строго следуют этой формуле. Сидящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел «выход из себя».

При этом выход из себя не есть выход в ничто. Выход из себя неизбежно есть переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное — в подвижное, беззвучное — в звучащее и т. д.).

Таким образом, воздействие пафосной композиции связано с обязательным выходом из себя и непрерывным переходом в иное состояние. Разумеется, таким

воздействием, по мнению Эйзенштейна, должно обладать искусство вообще, разница только в том, что в патетической композиции это свойство находит крайнее выражение.

Три задачи ставит перед собой художник, работая над композицией.

Во-первых, она должна выразить объективное содержание предмета.

В эпизоде «Одесская лестница» фильма «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейн достиг крайнего выражения пафоса тем, что строй эпизода, переход в нем от сцены к сцене, движение групп, отдельных фигур, а также предметов отражают меняющиеся состояния человеческой массы — от ликования в сцене братания до иступления в сцене расстрела. При этом переход из состояния в состояние, из качества в качество происходит не только в пределах человека, но распространяется и на среду персонажа. (Поэтому, когда окружение оказывается в тех же условиях иступленности, нам кажутся совершенно «нормальными» в картине ожившие каменные львы. Иллюстрируя этот принцип примерами из литературы, Эйзенштейн напоминает нам описание бури в «Короле Лире»).

Во-вторых. Пафос не есть вещь в себе. В композиции обнаруживается также воодушевление автора, его отношение к предмету. «Композиция,— писал Эйзенштейн,— обнаженный нерв художественного намерения, мышления и идеологии».

И, наконец, в-третьих, развивая композицию, художник стремится передать зрителю свое отношение к предмету изображения, вовлечь зрителя в действие.

Когда эти три момента оказываются в единстве, произведение совершенно, воздействие его огромно.

Сформулированные Эйзенштейном принципы экстатической композиции приобретают всеобщее значение. Они открывают нам тайны строения вещей в искусстве, сознающем свое тождество с законами, направляющими историю. В то же время Эйзенштейн не настаивал на обязательности открытых им приемов; более того, он предостерегал против механического повторения их.

В статье «Еще раз о строении вещей» он показал, что пафос может быть выражен различно. Фильм «По-

темкин» — пример прямого выражения пафоса, очень характерный именно для немого кино. В 30-е годы искусство искало новые способы выражения пафоса, и звуковой «Чапаев» многое скажет нам о самом характере этих перемен.

■ Снижение

Тем, чем был «Потемкин» для 20-х годов, «Чапаев» стал для тридцатых, когда на смену немому кино пришло кино звуковое.

В «Чапаеве» показан новый человеческий тип, — поискам героя сопутствовало открытие новых возможностей искусства.

С тех пор как на экране появился всадник в крылатой бурке, он стал властителем дум не одного поколения людей.

Искусство всегда жаждало положительного героя и вместе с тем побаивалось его: он часто оказывался умозрительным, и это грозило завести искусство в тупик. Костанжогло как герой был признаком творческого кризиса Гоголя. В наше время кавалер «Золотой Звезды» Тутаринов свидетельствовал не только о кризисе литературы и кино, но и о кризисе самого общества.

Герой «Чапаева» охвачен истинной страстью. Она сожгла бы его, если бы он не действовал.

Знаменитый кадр, где Чапаев мчит на врага, предельно отчетлив — темперамент героя выражен пластически.

Но этот кадр не имеет самодовлеющего значения. Когда его повторили в живописи, он потерял силу воздействия, — взятый отдельно, он казался всего-навсего военным, батальным кадром.

«Чапаев» же не батальная картина, она не рассказывает истории легендарной дивизии. Гражданская война и фронт взяты как среда, как обстоятельства, в которых сложился неповторимый характер героя.

Сцена отражения атаки каппелевцев вбирает в себя предыдущие, невоенные сцены. В картине есть свое внутреннее движение — оно идет через сражения, которые происходили в душе героя.

Здесь мы постигаем внутренний мир Чапаева, узнаем его натуру. При этом авторы фильма, братья Васильевы, не боятся показать Чапаева смешным и наивным.

Вот наш легендарный герой, растерзанный, без ремня и в тапочках на босу ногу, врывается к Фурманову и застаёт здесь ветеринарного врача и фельдшера, которые пришли жаловаться. Чапаев велит им аттестовать на врача своего земляка, коновала, и они посмели возразить. Теперь комиссар их поддерживает. Чапаев взбешен. «Застрелю!» — кричит он Фурманову. Он замахивается табуреткой, бьет ею об пол и, обессиленный, садится.

Внезапность перехода от ярости к виноватой неловкости естественна, герой здесь такой, каким он только и мог быть. Вряд ли он сам понимал, какой шквал пронесся в его душе, и что заставило его забыть себя.

Чапаев был здесь несправедлив, но разве не трогают нас его слова: «Это что ж такое? Вы уже не даете и одному мужику на доктора выйти?»

Он невежествен, но разве не тянется он к знанию — ему обидно, что он, Чапаев, никогда не слышал про Александра Македонского. «Ты знаешь, — говорит он Фурманову, — и я знать должен».

В Чапаеве живет ненависть и обида крестьянина, забитого старым режимом. Протест против этой несправедливости становится его личной страстью, и этим Чапаев нам симпатичен как человек. Мы охвачены беспокойством, когда он, думая об опасности, один мчится усмирять эскадрон, в котором дезертиры, убив командира, взяли власть над людьми.

Мы восхищены смелостью и умом Чапаева, когда он появляется во главе этого эскадрона, устремленно наперерез казакам.

Мы потрясены его отвагой, когда он пулеметным огнем отражает противника, бросившего против него артиллерию и бронемшины.

Подоспел ли ему помощь?

Как хочется всегда нам, чтобы подоспела.

Но бег сюжета трагичен и мудр. Чапаев успевал на помощь другим, а ему — не успели.

Картина кажется огромной, но не потому, что кадр вмещает пространство и массовые сцены.

Масштаб картины в личности героя. Мы видели Чапаева и отважным и задумчивым, и жестоким и добрым, и бешеным в своей ярости и застенчивым, и подозрительным и доверчивым, видели и опрокидывающим противника и усталым. Мы видели его легендарным — и видели смешным.

Герой дан в сопоставлении с другими лицами — композиция картины совершенна.

Ординарец Чапаева Петька имеет свою судьбу и интересен нам сам по себе, в то же время в нем как бы дописана биография Чапаева. Кто не помнит крылатую реплику ординарца: «Тише, граждане, Чапай думать будет!» Изобразив их рядом, Васильевы дают нам возможность ощутить масштаб характера: Чапаев был стратегом, Петька был солдатом. В последней схватке Петька думает не о себе — он поднял голову, чтоб узнать, доплыл ли Чапаев на ту сторону.

Чапаевский комиссар изображен не с такой силой детализации, как главный герой, но он для нас реален. Мы ощущаем ход его мысли и тогда, когда он молчит.

Фурманов открыл Чапаеву глаза на самого себя. Они прошли через споры, каждый из них остался самим собой, но в душе друг друга они навсегда оставили след. Наверное, сами они осознали это, когда пришло время расстаться — Фурманова отозвали в другую дивизию.

Машина с Фурмановым уходит, и мы как бы с нее видим фигуру Чапаева, все уменьшающуюся, одинокую.

Так композиция кадра говорит нам о настроении героя. За кадром возникает любимая песня Чапаева «Черный ворон», она сливается с изображением, усиливая тему печали и предчувствия драмы.

«Чапаев» появился в первые годы звукового кино. Во многих картинах тогда словесное действие вытеснило пластические средства выражения, и кинематограф стал походить на театр, — операторское искусство стало лишь средством изображения разговорных сцен.

В «Чапаеве» изображение не утратило активности. Это мы видели только что в сцене расставания героев. Стоит в связи с этим вспомнить и то, как показан уходящий в разведку Петька. Он идет по извилистой тропинке и трижды — то справа, то слева — перечеркивает ногами солнце, опускающееся вдали за горизонт.

Это дано неназойливо, Петька этого не замечает, от зрителя же это не ускользает.

Васильевы постоянно рассчитывают на активное восприятие зрителем действия, умение понять подтекст, извлечь из сцены больше, чем в ней непосредственно изображено. Когда Чапаев излагает свои мысли о месте командира в бою, он иллюстрирует их различным расположением картофелин, случайно оказавшихся на столе. Разнообразие фигурок, выстроенных то в одном, то в другом «боевом порядке», сообщает его изложению неожиданную конкретность. Сцена комедийно окрашена, но смысл ее глубок: выясняя место командира в бою, Чапаев сказал о месте человека в жизни, о его совести и целесообразности его поступков.

Это не прямое, а отраженное действие применяется в картине по-разному. Вспомним еще одну сцену: Петька с берега отстреливается, целясь вверх, — там, на косогоре, появляются враги. От первого выстрела падает казак. Второй раз Петька тоже не промахивается, но теперь в кадре видна лишь винтовка, выпавшая из рук другого убитого. Таким изображением достигается разнообразие действия, активизируется восприятие зрителя: в кадре дана часть вместо целого и зритель должен сам целое домыслить.

Об искусстве монтажа в «Чапаеве» мы судим по сцене отражения «психической атаки». Тишина, разорванная дробью Анкиного пулемета, а потом появление на коне самого Чапаева — эти кульминации поднимают действие до трагического пафоса. Точно найденное сопоставление элементов боя, данное в нарастании, заставляет нас самих пережить все перипетии, стать участниками событий.

По мастерству эта сцена стоит рядом со знаменитой сценой на Одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейна. Тут традиции очевидны, но Васильевы дали и новое: они подчинили монтаж искусству актера. В сознании зрителей имя Бориса Андреевича Бабочкина настолько слилось с именем его героя, что это затруднило дальнейшую жизнь актера. Перед нами парадокс идентификации на экране: внешность артиста Бабочкина и реального героя далеко не совпадали, но знакомые Чапаева и даже сын героя говорили, что они похожи.

Васильевы долго бились над формой своего произведения (черновики сценария и куски, не вошедшие в фильм, говорят об этом) и, в конце концов, нашли стиль, выражающий жизнь человека, которого звали Василий Иванович Чапаев.

Приведем пример поисков Васильевыми стиля картины.

По первоначальному замыслу Чапаев погибал в бурной реке: ее огромные волны перекатывались, в черном небе сверкали молнии¹. Получалось, что Чапаева погубила стихия, и потому в дальнейшем Васильевы отказались от такого решения. В картине мы видим другое: раненый Чапаев, теряя силы, плыл по спокойной глади, круг фонтанчиков от пуль сужается вокруг него. Тишина оказалась драматичнее бури.

Это «снижение» материала можно проследить и в музыке, и в диалоге, и в игре актера, и в общем развитии действия.

Перед боем Чапаев на коне, с косогора наблюдает за предстоящим полем битвы. Нижний ракурс и бурка, ниспадающая крупными складками, придают герою монументальность, — он возвышен над временем и пространством, над людьми, над обстоятельствами, которым он, полководец, должен будет сейчас навязать свою волю.

Бой закончен, и мы видим Чапаева в избе: на столе самовар, и Чапаев из блюдца, по-крестьянски пьет чай.

«Чапаев», развивая традиции «Потемкина», уберется от напыщенности и риторики — их не избежал и сам Эйзенштейн, в частности в картине «Старое и новое», в картине выдающейся: она была дерзкой попыткой создать эпос на современном материале.

В «Старом и новом» есть эпизод, в котором два брата, расходясь, после смерти отца, делят надвое доставшееся им по наследству имущество. При этом избу они разбирали не по венцам, а просто распиливали ее пополам.

«Почти все зрители картины, — пишет сам Эйзенштейн, — отнеслись к этой сцене крайне неодобрительно.

¹ Эскиз первого варианта постановочного решения сцены гибели Чапаева опубликован Д. Писаревским в сборнике «Вопросы киноискусства» (М.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 95).

Ругались за «натянутый символ», за «неудачную метафору», за «нереалистическую ситуацию».

А между тем в основе эпизода лежит факт.

И даже факт не единичный и случайный, а факт типический¹.

Эпизод распиливания избы в «Старом и новом» Эйзенштейн сопоставляет с эпизодом расстрела под брезентом в «Потемкине».

Первый факт имел место в жизни, но на экране в него не поверили.

Второй вымышлен (если уж и использовали в такой ситуации брезент, то подстилали его под ноги, чтобы кровью не залить палубу, здесь же брезентом накрывали), однако зрителей он захватывает.

Это произошло потому, что в первом случае художник не сумел переключить зрителя из области рассуждений в область переживаний. В «Потемкине» же эмоциональное напряжение сцены моряков, ожидающих под брезентом расстрела, поглощает ее бытовую несостоятельность.

Эйзенштейн считает, что не достиг нужного внутреннего напряжения в сцене распиливания дома потому, что ошибочно дал эту сцену в начале картины, в ее экспозиции, в то время как сцена под брезентом оказалась в «Потемкине» в районе кульминации.

Однако дело здесь не только в том, где оказалась сцена. Окажись сцена с домом и в кульминации, вряд ли бы что-нибудь изменилось, о чем свидетельствует находящаяся в кульминации сцена с пуском сепаратора, которая интересна изобразительно, но также лишена внутреннего драматизма, а потому не волнует.

Эпизод строился на ожидании вокруг сепаратора: «загустеет — не загустеет» молоко? Сепаратор решал судьбу артели, организуемой беднячкой Марфой Лапкиной и ее единомышленниками. Брызнул поток сливок — взрыв восторга, люди записываются в артель.

Режиссер потом признавался, что хотел здесь «одними средствами выразительности и композиции сделать из факта появления первой капли загустевшего молока такую же захватывающую и волнующую сцену, как эпизод встречи «Потемкина» с адмиральской

эскадрой, — ожидание этой первой капли построить на таком же напряжении, как ожидание, будет ли или не будет выстрела из жерл орудий эскадры...».

Однако предмет изображения не соединил, как в «Потемкине», зрителя и художника, они оказались в разном отношении к предмету. Бытовой материал художник передал средствами патетического произведения. Форма и содержание оказались в противоречии.

Следует сказать, что в других эпизодах картины «Старое и новое» аналогичное намерение вполне удалось: так, например, незабываемо в картине изображение крестного хода, когда люди в неистовстве религиозного экстаза, сгибаясь под тяжестью икон и зарываясь в пыль, взывают к небесам о ниспослании дождя, — здесь драматическое содержание эпизода требовало экзотической композиции, и Эйзенштейн ее блестяще применил.

В сцене с сепаратором она оказалась неорганичной, о чем режиссер писал в статье «Еще раз о строении вещей».

В этой работе Эйзенштейн достраивает свою теорию пафоса.

Пафос может быть выражен различно.

Фильм «Потемкин» — пример прямого выражения пафоса, в его структуре соблюдено условие «выхода из себя» и перехода в новое качество. Композиция как бы вторила определенному поведению человека. Речь шла о глазах, на которых проступали слезы, о молчании, разразившемся криком, о неподвижности, перебрасывающейся в рукоплескание, о прозаической речи, неожиданно переходящей в строй поэзии.

Теперь Эйзенштейн пишет и о другом выражении пафоса:

«Если, например, решено, что определенный момент роли должен решаться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная «окаменелая» неподвижность.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении полного покоя «равнодушной природы».

Именно «Чапаев», по мнению Эйзенштейна, открыл новые принципы патетической композиции.

«Чапаев» выстроен по принципу, противоположному «Потемкину». То, о чем принято было говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано в «Чапаеве» простой разговорной речью.

Ключевой для «Чапаева» Эйзенштейн считает сцену, в которой герой дает урок тактики, объясняя, где должен быть командир. Именно здесь выявляется, что «в известных условиях строй пафоса должен мчаться не с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», то есть идти не через противоположность, раскрытую в «Потемкине», а путем «обратной противоположности».

Разговорная сцена за столом и динамическая сцена атаки находятся в глубокой связи. В сопоставлении этих сцен раскрывается смысл картины, ее философия.

Действие, которое мы видим между этими двумя сценами, есть одновременно история характера Чапаева.

Васильевы открыли героический характер в крестьянине, прежде униженном нуждой.

Чапаев — положительная натура, но не идеальная, и в этом секрет жизненности картины.

Выступая против механического перенесения из живописи в литературу принципа изображения героя — носителя положительного идеала, Лессинг писал: «Идеальный моральный характер может поэтому играть не более как второстепенную роль в этих действиях. Если же поэт, к несчастью, предназначил ему главную роль, то отрицательный характер, более энергично проявляющийся в действии, нежели идеальному характеру позволяют свойственные ему душевное равновесие и твердые принципы, всегда будет заслонять последний. Этим объясняется упрек, который часто делали Мильтону, порицая его за то, что его героем является Сатана. Упрек этот вызывало не то, что поэт придал Сатане чрезмерное величие, что он представил его слишком сильным и отважным, — ошибка здесь кроется глубже. Дело в том, что всемогущему не нужны те усилия, которые приходится прилагать для достижения своих намерений Сатане, и он остается спокойным перед лицом самых яростных действий и предприятий своего врага. Но хотя

это спокойствие и соответствует представлению о божественном величии, оно отнюдь не поэтично»¹.

Правота и величие Чапаева поэтичны, потому что он нуждался в напряжении для достижения своих целей. То, что Чапаев должен сделать со своими бойцами, он должен сделать и с самим собой. В этом драматизм и сложность его характера,— собственно, мы с ним расстаемся, когда он еще не изжил привычек партизанского командира: он гибнет от своей беспечности.

Фурманов писал в своей повести, которая легла в основу фильма:

«Дать ли Чапая действительно с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой или, как обычно, дать фигуру фантастическую, т. е. хотя и яркую, но во многом кастрированную? Склонность больше к первому»².

Эту сложность характера кино не могло выразить средствами одной пластики, «Чапаев» Васильевых мог возникнуть только в звуковом кино.

В немом «Потемкине» о Вакулинчуке мы узнали все, что должны были узнать, хотя герой был показан только в одном состоянии — воодушевления. Вакулинчука играл профессиональный актер, но использованы, прежде всего, его типажные свойства: его внешность, сильный поворот шеи, выразительное лицо. Образ революционного матроса, чью смерть мы должны пережить, создается средствами пластическими.

Здесь еще продолжали действовать законы изображения прекрасного в живописи, о которых писал в цитированном уже нами «Лаокооне» Лессинг: «Так как тела являются истинным объектом живописи, а живописное достоинство тел зависит от их красоты, то вполне очевидно, что живопись избирает для изображения тела, обладающие наивысшей возможной красотой. Отсюда закон идеальной красоты. Но так как идеальная красота несовместима ни с каким сильным состоянием аффекта, то художник должен избегать этого состояния. Отсюда требование покоя, спокойного величия в положении и выражении»³.

¹ Лессинг Г. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии.— М., 1957.— С. 422—423.

² Фурманов Д. Собр. соч.: В 3 т.— Т. 3.— М.: Гослитиздат, 1952.— С. 231.

³ Лессинг Г. Лаокоон...— С. 421.

Лицо тяжело раненного Вакулинчука подобно скульптуре Лаокоона не обезображено страданием, — даже умирая и падая в воду, он на миг виснет на якоре в выражении «спокойного величия».

Такое изображение человека было возможно в картине, показывающей жизнь массы. Каждый человек дан в том или ином состоянии. Люди — это разные состояния одной массы.

Если немое кино родственно эстетике живописи, то звуковое ищет опору в сюжетности драмы и литературы вообще. В поэзии, по определению Лессинга, «идеальная красота требует не покоя, а прямо противоположного состояния. Ибо поэт изображает действия, а не тела; действия же являются тем более совершенными, чем более проявляется в них разнообразных и противодействующих друг другу побуждений»¹.

В «Чапаеве» один человек показан в разных состояниях. В Чапаеве жили противодействующие друг другу побуждения. Чтобы это обнажить, требовался драматический сюжет.

Васильевы, экранизируя повесть Фурманова, рассказ превратили в действие. Отобрав нужные для фильма ситуации, они по-новому увязали их. При этом они меняли последовательность событий, чтобы придать действию нарастающее движение за счет его внутренней энергии без специальных разъяснений автора, комментариев, лирических отступлений — их в повести Фурманова, как помнит читатель, очень много. Вероятно, сегодня, когда авторский голос стал одним из выразительных средств экрана, повесть по-другому была бы экранизирована. Тогда же, в начале звукового кино, применение авторского голоса было преждевременным — надо было сначала узнать пределы драматизма экрана.

В «Чапаеве» каждый отдельный эпизод — часть целого и, в то же время, завершенное в самом себе действие, имеющее начало, кульминацию и конец. Только исчерпав себя, сцена переходит в другую. Центр тяжести, таким образом, оказывается на внутрикадровом действии, образ раскрывается средствами игры актера, ему подчиняется камера, — кажется, она не

только всматривается, но и вслушивается в то, что говорят актеры, она не спешит менять точку зрения, пока персонажи не договорят своих реплик.

«Чапаев» гармоничен во всех компонентах.

В соотношении частей, составляющих целое фильма.

В развитии сюжетных линий, имеющих свою логику и вступающих в соприкосновение для усиления друг друга, то есть для выполнения общей задачи произведения.

Во внутренней связи отдельных ситуаций. Смертельный удар, который в финале картины наносит крестьянин полковнику Бороздину, словно детонацией вызван ударом падающей щетки ординарца Потапова, когда тот за спиной музицирующего полковника натирал пол, двигаясь в такт «Лунной сонаты».

Два различных рукопожатия Чапаева и Фурманова — первое и последнее — уже сами по себе говорят, через что прошли эти два человека, как изменились их отношения.

«Лунную сонату» Бороздина развивает через противоположность песни о черном вороне, которую поют чапаевцы.

Эти контрасты и сопоставления в конце концов дают глубину и единство противоречивому характеру Чапаева.

Когда он вылетает на коне с шашкой, он так же неумен, как в сцене с ветеринарными врачами. В отличие от упрощенных произведений, где герой, «исправившись», теряет для нас интерес, Чапаев не «исправляется» — просто его достоинства были продолжением его недостатков. Герой имеет второй план — Чапаев мог стать Григорием Мелеховым, но он стал именно тем, кем должен был стать и кем стал именно здесь, в сцене атаки. В этой сцене «замыкается» композиция картины. Здесь центр ее равновесия, ее гармонии. Центр не геометрический, а именно тот, который называется «золотым сечением».

Драматургические пропорции «Чапаева» признаны классическими, однако сами Васильевы уже в своей следующей работе, «Волочаевские дни», искали более свободную, романную конструкцию; поиски их были похожи на то, что делается сегодня в звукозрительном кинематографе.

И здесь снова следует сказать о едином процессе развития кино.

Оно всегда в принципе было звукозрительным.

Пластика немого кино умела звучать. В «одесские туманы», снятые Эдуардом Тиссэ в «Потемкине», мы не только всматривались, но и вслушивались. Музыка создавалась монтажным ритмом произведения (вот почему, кстати, неумело озвученный немой «Потемкин» очень много потерял: реальная музыка глушит внутреннюю музыку картины).

В «Чапаеве» же песня «Черный ворон» не только звучит, — мы запомнили ее пластический образ: ее пели чапаевцы, а мы видели лицо молчавшего командира; изображение сливалось со звучанием в образе тревожного, словно предчувствующего свою гибель героя.

Звукозрительная образность обрела в дальнейшем новые способы выражения.

Стали возможными такие картины, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Тени забытых предков», «Девять дней одного года», «Застава Ильича».

Фильмы эти, как видим, ничего не потеряли от драматизма, хотя жизнь героя раскрыта в сюжете, где действие и изображение в эстетическом отношении равноценны.

Кино не пришло к «Чапаеву», кино прошло через «Чапаева».

Фильм сам оказался в «золотом сечении» истории кино, он связал собой прошлое и будущее нашего искусства.

■ Проза и поэзия

«Потемкин» и «Чапаев» отразили коллизии, о которых мы можем прочитать в исторических учебниках.

Роман, как правило, берет частное лицо в ситуации, не ставшей еще исторической.

С романом связаны такие понятия, как «дедраматизация» и «антигерой». Понятия эти вначале нас отпугивали, и это мешало правильно оценить целое направление в кино, в частности фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича», который почти два десятилетия,

урезанный, существовал в прокате под псевдонимом «Мне двадцать лет».

Хуциева интересуют внутренние драмы, он показывает человека в момент духовного кризиса; некоторые зрители и критики не поняли Хуциева, им показалось, что режиссер из картины в картину показывает людей без идеалов и поэтому неспособных активно действовать. Но вот вышел «Был месяц май», и он разъяснил истинную позицию художника. Герои этого фильма четыре года воевали, а потом штурмовали Берлин. И что же? Хуциева интересует не бой (война показана лишь в экспозиции через хронику), — действие картины начинается с того момента, когда бой окончен. Теперь вспомним фильм Хуциева «Два Федора»: разве не точно так же там строилось действие — и там художника интересовала не война, а ее последствия. В этих «военных» картинах Хуциева интересуют бывшие воины, поэтому для построения действия ему нужна ситуация после боя. Принцип его «мирных» картин «Застава Ильича» и «Июльский дождь» тот же, только режиссер подходит здесь к его осуществлению как бы с другой стороны: в этих картинах герой оказывается в ситуации перед действием — противоречия накапливаются постепенно, чтобы только в конце герой оказался перед выбором.

Хуциева интересует момент между действиями, момент, когда история оказывается на перепутье, а человек — между прошлым и будущим.

Война и мир не тема Хуциева. Его тема — между войной и миром. Если бы он экранизировал «Живых и мертвых», в его картине комдив Серпилин не отодвинул бы на второй план журналиста Синцова. В конце концов, размышления Синцова активны, они побуждают к действию, но передать их средствами традиционного эпического романа трудно (как правило, мы здесь сталкиваемся или со злоупотреблением дикторским разъяснительным текстом, или с переживом в игре актера). Хуциеву же подобные переживания подвластны, они — истинный предмет его, он способен воспроизвести их на экране как действие и в то же время не замкнуться в них; он легко переходит от сугубо личного переживания к настроению общества, от быта к истории, не ограничивая себя внешней, объективной связью причин и следствий.

Изображая прозу жизни, он переходит от явления к явлению по законам поэзии.

Этому подчиняется не только строение фильма в целом, но и структура отдельного эпизода.

Чтобы убедиться в этом, не обязательно брать в картину (в данном случае мы говорим о картине «Застава Ильича») ее кульминации — первомайская демонстрация, вечер поэтов, вечеринка, на которой Сергей говорит свой знаменитый монолог о том, во что он верит. Они становятся патетическими со всей очевидностью именно вследствие того, что оказываются высшими моментами действия. Возьмем сцену отнюдь не патетическую, мы бы даже сказали антипатетическую — случайное знакомство Сергея с девушкой, у которой он остается ночевать. Утром им не о чем говорить. Нам кажется, что Сергей сожалеет о случившемся. Он распахивает штору — за ночь выпал снег. Белый, чистый снег превращает «низкую» сцену в поэтическую. Но разве это не глубинная тема картины, молодые герои которой обретают веру мучительно, пройдя через сомнения и ошибки.

Как видим, комментарий к событию идет не через голос автора, а через работу оператора. Рассуждение становится изображением, и потому и изображение само есть действие. Психологическое состояние героя и настроение автора есть действие. Перед нами роман в стихах, в котором незначительные, самые, казалось бы, повседневные явления могут приобрести значение высокой поэзии, не всегда сразу улавливаемой.

Этот жанр хорошо владеет современным материалом: ему подвластны коллизии неустоявшиеся, характеры несложившиеся. В суждениях автора об этой несовершенной жизни, об этих коллизиях и характерах достигается гармония, ибо «сквозь магический кристалл» поэзии, говоря словами Пушкина, художник разглядывает «иные дали».

Ища аналогию такому жанру в литературе, мы обратимся к Пушкину, чей «Евгений Онегин» и есть классическое выражение романа в стихах.

Пушкин приспособил эпос к неисторическому герою, и в этом был смысл его романа в стихах.

Открытие Пушкина имело последствия не только в литературе.

Вспомним музыку: опираясь на Пушкина, Чайковский решается сочинить оперу на неисторический сюжет.

А в кино: сколько раз обсуждение, казалось бы, частной темы «поэзия и проза» превращалось в дискуссии по генеральным проблемам творчества.

Почти всегда «поэтическое и прозаическое» заставляло обсуждать «историческое и современное».

Можно проследить, как смена немого кино звуковым то и дело рассматривалась как приход прозаического кино на смену поэтическому. Об этом говорит и дискуссия 1932 года по поводу «Ивана» и «Встречного», и в еще большей степени выступление Юткевича против Эйзенштейна на Всесоюзном совещании в 1935 году (аналогичный спор на эту тему возобновился в 50-е годы в связи с выступлением Некрасова против Довженко). Иногда кажется, что здесь сталкивалось самлюбие людей, а на самом деле сталкивались художественные принципы, каждый из которых был наиболее плодотворным для определенного периода. Сам Эйзенштейн противопоставил «Потемкина» и «Чапаева» по принципу поэзия — проза, размышляя в «Неравнодушной природе» о неизбежности смены стиля на рубеже 20–30-х годов.

Реально разговаривающий человек на звуковом экране был в нашем восприятии чем-то противоположным поэтическому образу немого кино. В своем первом звуковом фильме, «Великий утешитель», Л. Кулешов прибегает к приему, используя именно такое восприятие; картина идет в двух планах: немом — как нечто вымышленное, фальшивое, звуковом — как вполне реальное. Позже, в 50-х годах, к аналогичному приему прибегнет М. Швейцер в «Мичмане Панине»: в этом современном звуковом фильме вымышленные рассказы героя воспроизведены как сцены немой ленты.

Сколько усилий затратили наши великие мастера, чтобы примирить поэтическое и прозу еще в пределах немого кино. Самым поразительным, пожалуй, примером является здесь фильм «Простой случай» Пудовкина. Когда смотришь его сейчас, поражает единоборство в нем поэзии и прозы, единоборство, которое не привело и не могло тогда привести к гармонии вследствие различия содержания картины и ее формы. Простой житейский случай о том, как муж, пройдя с женой граж-

данскую войну, оставляет ее ради молодой девчушки, а потом все-таки возвращается домой, был рассказан языком эпоса. Психологический конфликт был новым, а форма картины — для того времени уже исторической.

То, к чему в конце немого кино мучительно пробились мастера старшего поколения, через несколько лет просто и естественно далось новым художникам, не связанным с опытом монтажно-поэтического кино.

Когда вышел фильм «Семеро смелых», именно Пудовкин сказал о нем на дискуссии: «Мне кажется, что Герасимову удалось сделать первый шаг к подлинному соединению достижений немого кино с теми задачами, которые поставило перед нами звуковое кино. Ему удалось найти правильную форму речи на экране, не потеряв тончайшей выразительности мимики актера, которая была доведена до большой высоты в немо кино»¹.

В последующие годы творчество Герасимова знало и приобретения и утраты, но именно Герасимов является предшественником Хуциева: и тот и другой творят с убеждением, что каждый человек — тема; как легко выхватывают они из обыденной жизни конфликты; проза и лирика — воздух, которым дышат их герои.

Но и различия между ними не менее существенны.

В искусстве продолжать не значит повторять. Продолжать — значит развивать, развитие же есть изменение.

Есть принципиальное различие между тем, как соотносится проза и лирика у Хуциева и у Герасимова.

Проза — творческая программа Герасимова. Он рассказывает как прозаик. В его картинах сцена переходит в сцену, эпизод в эпизод по законам прозы, и только прозы. В «Молодой гвардии» флаг, поднятый над Краснодоном, не становится символом. Точно так же в «Тихом Доне»: Григорий в романе Шолохова, потрясенный гибелью Аксиньи, видит черное солнце и черное небо, — воспроизвести это на экране не стоило большого труда, но Герасимов уклонился от такого решения, и, конечно, не случайно — поэзия здесь брала власть над прозой. Манера же Герасимова в том и состоит, что поэзия «сдерживается» прозой, — лирика,

питая повествование, никогда не получает у него самостоятельного структурного выражения.

Устойчивую повествовательность герасимовского стиля определяет в конце концов прочная и определенная гармония героя. Здесь, впрочем, обнаружилась и его ахиллесова пята: в поисках положительного героя во что бы то ни стало он не избежал и рационализма; так, например, в картине «Журналист» герой был задуман как советский Растиньяк, но в процессе работы режиссер скользнул на привычную стезю и вывел удачливого идеального героя; жизненными оказались второстепенные персонажи — «неудачливые» журналисты, роли которых так пронзительно исполнили С. Никоненко и В. Шукшин.

Герои Хуциева жаждут цельности, постижение истины дается им дорогой ценой. Его интересует герой в момент становления («Застава Ильича»), в момент очищения («Июльский дождь»), в момент прозрения («Был месяц май»). Гармония его картин не зависит от того, счастливо или несчастливо сложится личная судьба героя. Он изображает частный случай, который имеет выходы в прошлое и будущее.

Этих выходов он достигает с помощью поэзии.

Приведем на сей счет высказывание самого режиссера:

«Когда обсуждались достоинства и недостатки моей картины «Мне двадцать лет», то одни критики связывали ее преимущества прежде всего с лирикой, другие — с прозаичностью. Я позволю себе считать эту свою картину и прозаической и поэтической...

Отсюда и возникала та манера, та конструкция, в которой делалась картина. При всех ее просчетах (при том, например, что главный герой, в общем, не получился) я и сейчас уверен, что иначе строить картину было невозможно. В чем состоял замысел? С одной стороны, безусловная в своей конкретности среда, предельно достоверная. С другой стороны, контрапунктом — текстовой материал, серьезный и веский, развернутый широко и не сводимый в своем содержании к быту. От степени художественного «столкновения» и взаимодействия этих двух сторон зависело очень многое. От этого зависело, наполнятся ли напряжением, и сделаются ли интересны те длинноты и постепеннос-

ти, которые тоже должны были стать принципиальным элементом картины. Постепенность наблюдения была необходима: не только для того, чтобы дать зрителю ощущение реальной протяженности внешних и внутренних процессов, но для того, чтобы дать наибольшую возможность мелочам, деталям, отдельным репликам, душевным движениям, малым ячейкам действия складываться и объединяться друг с другом, — чтобы за ними постепенно выяснились вещи более важные, общие и глубокие»¹.

Поэзия и проза, как видим, дают возможность Хуциеву столкнуть два плана — исторический и личный, частный. Это не значит, что частный, личный — это проза, исторический же — поэзия. Поэзия и проза у Хуциева проявляются друг через друга, а стало быть, проявляются друг через друга историческое и личное.

Хуциев часто ставит бытовой предмет в контексте, когда в предмете преодолевается обычность и он приобретает метафорический смысл: на рассвете уличные светофоры знаками указывают дорогу Сергею, и тот встречает Аню («Застава Ильича»); утренние троллейбусы, как стадо оленей, пробуждаясь, поднимают свои рога, чтобы начать бег по заведенному маршруту («Июльский дождь»). В каждом хуциевском фильме есть сцена на рассвете. В картине «Был месяц май» это решающая сцена: на исходе ночи герои набредают на бывший концлагерь и узнают, что здесь в печах сжигали людей.

Смены дня и ночи, времен года, перемены в человеческой жизни и в самой истории — эти переломные моменты волнуют художника, он умеет схватывать их: превращения в природе и в жизни человека составляют содержание его картин.

¹ Цитируется запись беседы автора с кинорежиссером М. Хуциевым, состоявшейся в Болшеве 30 октября 1966 года. Сегодня обращает на себя внимание то обстоятельство, что даже в личной беседе режиссер называл картину не «Застава Ильича», а официально: «Мне двадцать лет». Еще не зажили раны от жестокой проработки картины, и потому режиссер ведет ее защиту с компромиссными оговорками (а можно даже сказать — «оговорами»), вроде «достоинств и недостатков» или такого, ни больше ни меньше, «просчета»: «...главный герой, в общем, не получился...».

Мы превратно поймем художника, если увидим предмет или человека у него вне этих превращений. Вспомним несколько сцен: в трамвае вместо веселой кондукторши установлен автомат; в лесу забытый кем-то на дереве ни для кого орет транзистор; в потоке транспорта мчится грузовая машина, в ее открытом кузове две лошади, белая и черная, — нырнув в темноту городского туннеля, они в ужасе ржут, но мы их уже не видим; типографская машина с грохотом тиражирует уникальные изображения «Моны Лизы». Что означает каждая из этих сцен? Художник противопоставляет техническому прогрессу современного города естественность природы? Но всмотритесь, как снята в его картинах (сначала — оператором М. Пилихиной, потом — Г. Лавровым) Москва: ее праздничные и будничные улицы, ее площади и бульвары, ее метро, знаменитый Политехнический музей в день поэзии постоянно оказываются местом действия. Город сам становится действующим лицом, если не самым активным, то, во всяком случае, самым безупречным. Хуциев не воюет против города, он защищает город, его поэзию и атакует то, что в нем бездуховно и направлено против человека.

В картине «Застава Ильича» Сергей в споре с отцом Ани ироничен не потому, что он против «отцов», а потому, что против готовых формул. Многим казалось, что скепсис молодых героев затрагивает наши идеалы; на самом деле ирония в картине оберегает эти идеалы от казенных фраз и ложной значительности. Здесь опять-таки следует дослушать художника: его собственная мысль, даль его «свободного романа» открывается постепенно, через сопоставление. Спор с отцом Ани следует сопоставить с монологом Сергея на вечеринке, когда его раздражил бравирующий своим цинизмом молодой человек, его сверстник.

Хуциев воюет на два фронта. Для него жестокий догматизм так же бездуховен и слеп, как и безверие. Художник противопоставляет им поэзию и доверие к трезвому анализу действительности. Здесь мы можем говорить об органической связи стиля Хуциева и его мировоззрения. Говоря так, мы вовсе не имеем в виду, что каждая картина Хуциева органична и что в ней нет слабостей. В картине «Застава Ильича», например,

затянуто действие; в «Июльском дожде» второй план сильнее, значительнее первого и потому все время угрожает ему, теснит его. С этой точки зрения, может быть, наиболее цельной является картина «Был месяц май», хотя она не достигает хуциевской температуры, которой согреты те картины, события которых он сам видел, пережил, до которых мог дотронуться или почувствовать их дыхание. Вот почему трудно себе представить Хуциева как автора исторической картины (хотя мы знаем о вынашиваемом им замысле фильма о Пушкине) или как автора экранизации — материя его фильмов современная и, так сказать, первичная.

А. Тарковский, например, столь же современный художник, но в его манере трудно пересказать фабулу любой хуциевской картины. Мы имеем в виду именно манеру исполнения, которая требует определенной фактуры, а не проблематику картин Тарковского, — их актуальность находит живейший отклик у современников. Его предмет — история или фантастика, где материал свободнее подвергается метафорической переработке.

Тарковский рассказывает.

Хуциев рассказывает. Он может говорить только подробно, в подробностях он улавливает психологические и социальные мотивы поступков своих героев. Дистанция же по отношению к частному событию создается вторым, поэтическим планом, который позволяет художнику то и дело уходить от фабулы; в таких случаях нам кажется, что художник начинает говорить «не на тему», но он покидает своего героя лишь для того, чтобы увидеть его со стороны в общем ходе жизни.

Такое видение режиссером героя мы почувствовали уже в картине «Весна на Заречной улице» (ее поставил Хуциев вместе с Ф. Миронером в 1956 году), хотя там (и это вполне естественно, поскольку речь идет о дебюте) оно проявилось еще робко. Молодые кинематографисты начинали творческий путь в момент переломный для нашего послевоенного кино. Предубеждение против рационализма монументальных картин породило тогда своего рода антиштамп, между оппонентами произошел спор примерно такого содержания: «Вы подняли героя на котурны — мы его сбросим на грешную землю; у вас герой кричал — мы

заставим его говорить шепотом; вы показывали фасад жизни — мы обнажим изнанку ее». Штамп породил антиштамп, но между ними конфликт был мнимый — они наносили ущерб личности героя, только с разных сторон. Хуциев безболезненно прошел между этими своеобразными Сциллой и Харибдой — в фильме «Весна на Заречной улице» проза и поэзия не конфликтовали. Жизнь провинции в картине — завод, вечерняя школа, общежитие, вечеринки — была изображена совершенно натурально, без грима, в то же время она как бы была освещена чувством, которое пробудила в герое, рабочем Саше Савченко, его учительница. Молодые художники не приукрашивали поэзией чужой для них материал, они полюбили его и открыли поэзию в нем самом. И все-таки материал не был ими освоен в такой мере, чтобы обойтись без привычных драматических правил — правила давали известную гарантию успеха. Фабула держала еще их в руках, фабула вела, действие неминуемо кончалось свадьбой, и, хотя режиссеры не сняли такой эпизод, поставив многоточие, мы чувствовали его неизбежность, — сними режиссеры еще 100 — 200 метров картины, и «поцелуй в диафрагму» бракосочетающихся героев был бы неминуем. Дело, конечно, не в том, что уже сам по себе такой финал нежизнен, а в том, что гармония произведения зависела от подобной счастливой развязки, это противоречило манере повествования, сворачивало его, препятствовало разнообразным выходам из частного случая.

В своих зрелых работах Хуциев, исследуя частную жизнь, находит выходы в историю. Такие финалы готовятся исподволь и именно в тех моментах действия, когда художник говорит «не на тему». При ближайшем рассмотрении «не на тему» означает «не на тему фабулы». Именно во внефабульных эпизодах (своеобразных лирических отступлениях) он оценивает происходящее на первом плане с точки зрения истории. Здесь режиссер становится автором, — картины, хотя и сделанные с разными сценаристами (Г. Шпаликовым, А. Гребневым, Г. Баклановым), составляют, по существу, трилогию, в которой Хуциев изобразил битву духовного и бездуховного начал в современном человеке. Финал теперь не завершение частного случая; финал — выход из частного случая, выход в историю, на пересече-

нии с которой герой начинает новую жизнь. Блуждания героев картины «Застава Ильича» завершаются выходом на Красную площадь как осознание ими своей причастности к Истории. В финале «Июльского дождя» героиня картины Лена расстается со своим женихом; в момент душевного разлада она вливается в толпу и оказывается у Большого театра — сюда в День Победы пришли на свою традиционную встречу фронтовики. Фильм «Был месяц май» начинается документальными кадрами войны и кончается хроникальными же сценами на оживленных и снова беспечных улицах городов послевоенной Европы. Так мы узнаем о пяти-рых советских солдатах — героях картины больше, чем они знают сами, узнаем, от чего они защитили мир, и что миру еще угрожает. Частный случай имеет выходы в прошлое и будущее, за далью открывается даль благодаря превращениям в человеческих судьбах.

1

То, что становится гордостью искусства, далеко не всегда принимается сразу, — чем оригинальнее произведение, тем труднее бывает судьба его создателей. Это было в любую эпоху и при любом общественном строе. Что касается кино, то вторая половина 80-х годов особенно богата примерами, подтверждающими это. Историк кино немало поломает голову, решая, к какому же периоду отнести такие, например, картины, как «Долгие проводы» К. Муратовой, «Комиссар» А. Аскольдова, «Родник для жаждущих» Ю. Ильенко, «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А. Михалкова-Кончаловского, «Тугой узел» М. Швейцера, «Проверка на дорогах» А. Германа, «Скверный анекдот» А. Алова и В. Наумова, «Тема» Г. Панфилова, «Мария» А. Сокурова — между датой создания этих картин и разрешением их показывать прошло одно, а то и два десятилетия. Если бы в свое время не была запрещена вторая серия «Ивана Грозного»; не произошла трагедия с «Андреем Рублевым» и «Агонией»; если бы были поставлены уже созревшие не только в сценарном отношении, но и в постановочном такие картины, как «Степан Разин» В. Шукшина и «Страсти Жанны д'Арк» Г. Панфилова, — не оскудел бы наш исторический фильм, да и только ли он, — разве не суждено было ему стать творческой лабораторией всего нашего кинематографического искусства? Или, например, музыка. Даже в таком передовом вузе, как ИФЛИ (Институт истории, философии и литературы), профессор психологии учил нас, студентов, что музыка Шостаковича и

Прокофьева противоестественна, ибо противоречит природе нашего восприятия диссонансностью, какофоничностью, — так программно аргументировались обличительные идеи печально известной редакционной статьи «Правды» — «Сумбур вместо музыки», и это кощунственное обвинение революционеров в области музыки не было исключительным явлением: как я помню, преподаватель был глубоко убежден в правоте своих суждений, он оберегал нас, как оберегала Академия педагогических наук, с такой же убежденностью тиражирующая школьные программы, рассчитанные на сопротивление новому.

Отвлечемся от причин ненависти к новому, связанных с определенной политической ситуацией, неблагоприятной для развития искусства. Ситуация не зависит от искусства, хотя искусство зависит от нее; Однако сама ситуация может резко измениться, и вот уже белое перестают называть черным, быстро линяют ловкие подельщики, прислуживающие злобе дня, поднимается в цене гражданское мужество независимого художника. И все-таки равновесие, которое восстанавливается между искусством и действительностью, никогда, увы, не бывает сколько-нибудь длительным. И это происходит потому, что сопротивление новому периодически происходит не только извне, по причине субъективных взглядов на искусство, но и в результате объективного развития самого искусства. Внутри самого искусства возникают препятствия вследствие невозможности повторения.

Перемены в музыке, о которых шла речь, были исторически неизбежны, когда мелодия перестала быть поводом (а мелодичность — это сюжетность), когда музыкальная драматургия стала опираться на контрапункт и обертон, — такой метод был нов и в то же время уходил в традиции: в русской музыке — к Мусоргскому, в западной — к Баху.

Мы видели, как несхожи эпические картины «Потемкин», «Чапаев», «Застава Ильича», — они стали необходимыми моментами развития не только определенного рода в кино, но и выражением перемены в природе киноискусства в целом. Как ни парадоксально, но именно великие достоинства каждой из этих картин казались ее недостатками, даже пороками. Вер-

немся к этим картинам: мы убедились в совершенстве их — тем разительнее будет выяснение причин их неприятия.

2

Старейший советский кинорежиссер Л.З. Трауберг вспоминает: «При первом обсуждении фильма «Броненосец «Потемкин» московские кинематографисты единодушно не приняли ленты (кажется, Виктор Шкловский нашел в себе позднее мужество признать, что говорил о великом фильме «уклончиво»). Эйзенштейну решительно не везло в рядах его же «партии». Маяковский весьма резко отозвался об «Октябре»¹.

Не будем вспоминать, что писали о картине представители другой «партии», то есть «традиционалисты». Прочитируем ответы на анкету именно людей одной «партии», то есть левого направления искусства.

Лев Кулешов: «В вопросе о сценарии и режиссуре воздерживаюсь. Работа оператора — весьма удовлетворительна»².

Всеволод Пудовкин: «Прежде всего — прекрасный кинематограф. Весь материал углублен исключительно в плане кинематографическом. Надписи — органическая часть всей вещи — впервые разбиты на отдельные слова — ритмические элементы. Монтаж — насильственное управление зрителем. Эйзенштейн блестяще овладевает им, доводя зрителя почти до пафоса.

В работе оператора видны смелость и глубокий контакт с режиссером. В отношении исполнителей отдельных ролей — все плохо, кроме почти статических моментов не играющих людей. Отчасти вина режиссера, не овладевшего человеческим материалом. Почти вся работа людей удручающе шаблонна. (Злодей криво улыбается, герой хмурит брови и таращит глаза.)»

Алексей Ган: «Сценарий — юбилейный. Эклектическая работа в чисто эстетическом плане. Работа оператора хорошая, но миндальная. Исполнители отдельных ролей хорошо иллюстрируют эклектический метод постановки. «Потемкин» вносит путаницу в советскую кинематографию. В целом — картина плохая».

¹ Трауберг Л. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. — М.: Искусство, 1988. — С. 322.

² Киножурнал АРК. — 1926. — № 2.

Характерно, что премьера, состоявшаяся в Большом театре после торжественного заседания, посвященного 20-летию первой русской революции, прошла успешно. Зрители, среди которых было много бывших политкаторжан, овацией приветствовали картину, — они восприняли ее как хронику, ставшую частью торжественного заседания. В прокате картина успеха не имела, зритель не воспринимал подобный тип художественности.

В докладе «О художественной политике Наркомпроса» (1927) Луначарский говорил: «У нас есть левое устремление в сторону бессюжетной фильма (своего рода спартанский подход к этому делу), с изображением рабоче-крестьянского быта и основных его перипетий. К таким фильмам относятся фильмы «По закону» и «Любовь втроем», которые представляют собой попытку с чрезвычайно малым количеством действующих лиц дать сильную и социальной идеей заряженную фильму. Не говоря об указанных фильмах по существу, все это искусственно и публике не нравится. Некоторые исключительные достижения в области бессюжетного кино получают признание, как это было с «Потемкиным», который рикошетом, возвратившись из Германии, нашел свое место, но в большинстве случаев эти вещи не нравятся, так как не представляют собой захватывающего зрелища»¹.

Через год, а 1928 году, в статье «Продукция советской кинематографии с точки зрения ее идейного содержания» Луначарский возвращается к этому вопросу: «Обыкновенно замалчивается, что «Броненосец «Потемкин» у нас никакого успеха не имел. Я помню, какое странное впечатление получилось у меня, когда я пришел в первый театр Совкино на Арбате, обклеенный мягкими рекламами, превращенный внутри в нечто вроде корабля, со служителями, переодетыми в матросов, и когда я нашел зал на большую половину пустым. Это было почти в самом начале показа «Потемкина». Только после того, как немецкая публика восторженно приветствовала эту вещь, «Потемкина» стали снова давать у нас. Колоссальная реклама, так сказать, даром дѣнная нам заграницей, привлекла внимание к

¹ Луначарский о кино. — М.: Искусство, 1965. — С. 231 — 232.

«Потемкину». Всякому захотелось посмотреть картину, которая дала нам первую победу на заграничном кинорынке. Предушущая и очень хорошая картина Эйзенштейна — «Стачка» — провалилась повсюду, в том числе и в рабочих кварталах. Изумительная «Мать» Пудовкина, настоящий шедевр русской кинематографии, прошла в Москве очень тускло, и только провинция несколько поддержала картину, так что, если не ошибаюсь, она не оказалась убыточной, и т. д.»¹.

Итак, зритель, приученный к традиционной сюжетности, привычной зрелищности, не воспринимал картины. Изображение массы казалось слабостью. Не было в центре картины личности отдельного героя, хотя фильм дал больше — в нем впервые сам народ был показан как личность.

Фильм казался анонимным и бессюжетным, потому что поединок офицера Гиляровского и матроса Вакулинчука не был завершением их личного соперничества из-за женщины, например. Если бы это было так, их схватка по тогдашним понятиям стала бы истинной драматической развязкой кинематографического сюжета.

Стоит напомнить другой фильм, который вышел вскоре после «Потемкина», то есть в 1926 году, и в котором разработана сходная ситуация, — имею в виду фильм В. Барского «Девятый вал».

В обоих фильмах действие происходит на корабле в 1905 году.

И там и здесь — бунт.

В обоих случаях командира корабля играет один и тот же актер — В. Барский.

И в том и в другом случае действие развивается в двух местах — на корабле и в городе.

Только связь между кораблем и берегом осуществляется в этих фильмах по-разному.

В «Девятом вале» революционный моряк тоже выбрасывает за борт офицера. Но здесь они связаны не только классовой антипатией, но и интригой: офицер соблазнил сестру моряка, и теперь моряк мстит ему. Интрига связывает личное и, так сказать, общественное в единый конфликт. Зрители привыкли к

¹ Луначарский о кино. — М.: Искусство, 1965. — С. 128 — 129.

этому, для них любовная интрига была своеобразной художественной частью в рассказе об историческом событии.

В «Потемкине» люди берега и палубы не связаны чем-нибудь другим, кроме того, чем они были связаны в жизни.

Толпа на берегу — почвенные силы восстания на корабле. Крик бегущей вниз по лестнице растерзанной толпы нестерпим, он зовет к мести, и вот уже против карателей разворачиваются орудия, и звучит очистительный залп.

То, что прежде могла только хроника, «Потемкин» сделал впервые в игровом кино. Его художественная ткань состоит из первичной материи — жизни.

Здесь не только не нужен был профессиональный актер, с его традиционной манерой игры, — он был «Потемкину» противопоказан. Не известный актер, тем более кинозвезда (которого зрители спешат увидеть в очередной роли), нужен был здесь, а типаж, ибо он, типаж, мог быть только этим лицом, и никаким другим.

Это был великий эксперимент в киноискусстве.

В «Девятом вале» мы чувствовали актеров, грим делал искусственными их лица, их игра вступала в художественный конфликт с натуральной природой. В «Потемкине» фигуры людей столь же естественны, как море, как чайки, как дула разворачивающихся орудий.

И тут мы, наконец, скажем, ради чего вызвали из прошлого тень забытой картины режиссера В. Барского и поставили рядом с картиной Эйзенштейна. Не для того, разумеется, чтобы унижить В. Барского, — сопоставление помогает нам наглядно обнаружить новый принцип индивидуализации в кино.

В «Девятом вале» герои имели имена и семейные связи, но были они деиндивидуализированы.

В «Потемкине» герои не имели имен, но они не были анонимными, они были вполне конкретными фигурами, они были *этими*.

В картине состоянию простого человека придано историческое значение.

Все особенности «Потемкина» связаны с тем, что перед нами — эпопея. Вне учета жанра картины споры о характере сюжета в ней и способе характеристики персонажей ни к чему не приводили, стороны не

понимали друг друга, потому что говорили на разных языках (кстати сказать, и сегодняшние споры о природе киноискусства, о построении сюжета и способах выражения драматического содержания жизни сплошь и рядом ведутся безотносительно к тому, что перед нами — притча, фарс, детектив или кинотрагедия).

В эпосе сюжет не является историей характера. Тем более это относится к «Потемкину» — произведению документального склада.

Положение Горького «сюжет — история характера» выдвинуто им применительно к пьесе, где герои раскрываются самосильно — поступками и речевыми самохарактеристиками. В произведениях этого жанра формула реализма Энгельса, «тип в типических обстоятельствах» (кстати сказать, выдвинутая им именно в связи с анализом драмы), воплощается самым наглядным образом. Эта формула применима и к эпосе, если только трактовать ее не поверхностно, не узкодогматически. В жизни тип действительно всегда формируется в среде, в определенных обстоятельствах, но в искусстве это обнаруживается по-разному. В эпосе мы не видим обстоятельств, в которых сформировался тип человека, персонаж появляется в произведении уже готовым. Однако он покажется нам не живым человеком, а именно знаком, схемой, символом, если художник не даст нам почувствовать то, что сделало его таким. Значит, «тип в типических обстоятельствах» можно прочесть и так: «типические обстоятельства в типе». Знаменитая формула, сохраняя суть, смысл, как бы перевернута, когда мы ее практически осуществляем в эпическом жанре, и это весьма существенно, ибо метод не сводится к формуле, он и не должен к ней сводиться, чтобы один и тот же принцип не в декларациях, а на деле мог осуществиться в разных жанрах и стилях.

Вглядимся еще раз в картину Эйзенштейна, посмотрим, как схватывает художник человеческие характеры, какие именно фигуры ему нужны для данного момента действия.

Эпизод на одесской лестнице потому и драматичен, что в нем погибли не безликие люди, а те, кого художник успевает отличить в толпе, сообщить им неповторимую человеческую сущность.

Таких лиц в картине множество. Удивительно и достойно вдумчивого изучения, как можно было, поставив перед собой задачу показать массу, в то же время изобразить в ней такое количество человеческих типов.

В картине только несколько ролей были созданы актерами, для большинства же, как мы уже сказали, режиссер использовал типаж. Тщательность отбора заключалась в поисках совпадения натуры с образом.

О таком именно отборе типажа свидетельствует следующее объявление, опубликованное киногоруппой, прибывшей на съемки в Одессу: «Для съемок юбилейной кинокартины «1905 год» (режиссер С.М. Эйзенштейн) требуются натурщики по следующим признакам:

1. Женщина лет 27, еврейка, брюнетка, высокого роста, слегка худая, большого темперамента;
2. Мужчина, от 30 — 40 лет, высокий, широкоплечий, большой физической силы, добродушное, широкое русское лицо;
3. Мужчина, рост и лета безразличны, тип упитанного обывателя, наглое выражение лица, белобрысый, желателен дефект в выражении глаз (легкое косение, широкая расстановка глаз и т. д.)»¹.

Отобранные типажи мы без труда узнаем в эпизоде прощания с мертвым Вакулинчуком: в выступающей женщине, плачущем одесском грузчике, черносотенце в шляпе. И мы здесь видим не только внешнее совпадение — режиссер искал в типаже зерно характера, которое с помощью мастерских портретных характеристик и всей суммы изобразительных средств выросло в отчетливо выраженный человеческий тип. Не случайно, что после демонстрации фильма в Америке газеты там повсеместно писали, что в «Потемкине» играют лучшие (!) артисты Художественного театра². Важно отметить, что незадолго до этого в США побывал на гастролях МХАТ, продемонстрировавший свое мастерство создания человеческого характера.

Пользуясь типажом, режиссер вместе с тем преодолевает ограниченность типажного кино, то есть преодолевает натурализм, достигая реалистического изображения человеческих типов. Все это отчетливо

¹ Известия. — Одесса. — 1925. — 13 сент.

² См.: «Потемкин» завоевывает Америку // Вечерняя Москва. — 1927. — 24 февр.

прочитывается в художественном строе картины, в неповторимых лицах, населяющих ее.

В книге одного из основоположников советского киноведения Н.А. Лебедева резонно было сказано: «Фильм производил огромное впечатление на передовую, культурную часть зрителей (необычность формы — отсутствие индивидуальных героев — делала «Потемкина» недостаточно понятным менее искушенной аудитории)»¹.

Но помогал ли ученый «недостаточно искушенной аудитории», если сам абзацем выше писал:

«В «Броненосце «Потемкин», как и в «Стачке», отсутствовали индивидуальные герои. Это обезличивало массу. Мелькавших в фильме Вакулинчука (одного из зачинщиков восстания матросов), Гиляровского, командира корабля, врача в пенсне и других зритель воспринимал как знаки, как символы, а не как образы живых людей.

Слабой, плакатно-схематичной, шаблонной была игра актеров. Хорошо получились лишь статические моменты не игравших людей, то есть статическая «работа» типажных натурщиков.

Но Эйзенштейну удалось компенсировать эти недостатки пафосом целого».

И вот что характерно: Н. Лебедев картину признает великой (приводит на этот счет немало откликов и деятелей мировой культуры), но что в этом, если недостатки картины считаются ее главные достоинства. (Подобная мистификация прочно установилась в кино, так, например, при обсуждении сценария или даже готового фильма произведение хвалят, но при этом дают так называемые поправки, то есть замечают в нем «неправильности» и «слабости» и настаивают на исправлении; затем сценарий обстругивается, портится, вместе с так называемыми неправильностями и слабостями улетучивается из него сокровенность, нивелируется непривычный способ рассказа.)

Еще при жизни Николая Алексеевича Лебедева я спорил с ним в связи с такой оценкой «Броненосца «Потемкин», спорил уважительно, поскольку по книгам Лебедева изучал историю советского кино. Конечно, не было бы нужды возвращаться к этому, если бы

¹ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР.— М.: Госкомиздат, 1947.— С. 134.

зерно лебедевской характеристики метода, которым был сделан «Потемкин», не проросло нынче в антиэйзенштейновскую концепцию в ряде выступлений (до сих пор — устных, теперь и в печати) другого уважаемого мною человека, доктора философских наук Ю.Н. Давыдова. Ю. Давыдов возвращается к разговору об эйзенштейновской теории интеллектуального кино, концепции монтажа и идее пафосной композиции. Эти моменты в теории Эйзенштейна были связаны между собой, но не так, как видит это Ю. Давыдов. Сведя идею «интеллектуального кино» к принципу «интеллектуального монтажа», философ обвиняет Эйзенштейна в том, что тот использовал монтаж как средство насилия над зрительским мышлением; соответственно этому Ю. Давыдов в «формуле пафоса» Эйзенштейна видит не что иное, как инструмент, дающий его обладателю возможность «вывести... человека из сферы собственного самосознания, чтобы вызвать у него энтузиазм по поводу вещей, каковые сами по себе не вызывают воодушевления»¹. Сказанное является запоздавшим на четверть века резонансом критики Эйзенштейна со стороны учеников Базена, в свое время сгруппировавшихся вокруг французского журнала «Кайе дю синема».

Идея «доверия действительности» Базена отражала тенденцию к запечатлению нетронутой реальности с сохранением ее пространственно-временного единства. Сторонники Базена «отбрасывали» эстетику Эйзенштейна, как сторонники Эйзенштейна у нас критиковали «антимонтажные концепции» Базена. По существу, здесь были отклики споров между немым кино и звуковым, между поэтическим кино и прозаическим, между монтажом явным и монтажом внутренним. Эти споры снимает практика современного звукозрительного кино, теорию которого Эйзенштейн изложил в своем, увы, опубликованном посмертно, труде «Неравнодушная природа».

В «Потемкине» Эйзенштейн берет предмет прямо, но, чтоб обойтись без интриги, ему нужен был типаж, взятый с улицы; вместе с тем типаж не может играть в кадре перемену состояния. Эйзенштейн монтировал эти состояния. Великое открытие посчитали «слабостью», и если язвительные стрелы вначале пускались против «натуралистической» типажности, то теперь —

против «насилия» монтажа. «Натуралистичность» и «насилие» я беру в кавычки, как знак иронии по отношению к тем, кто великие открытия монтажно-типажного кино принимал за недостатки.

Сопротивление Эйзенштейну, как видим, продолжается, «Потемкин» по-прежнему не только радует, но и продолжает раздражать, а это значит, что он живое явление. Диалектику отношения к картине выразил сам ее создатель. «На пути «Потемкина» дальнейшей подвижки быть не может», — заметил он. И вместе с тем он же скажет потом: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина».

Сначала эпопея — потом трагедия. Так было и в мировой культуре: сначала Гомер — потом Эсхил. Здесь открываются общие законы стадияльного развития жанра. Законы обновления в разные эпохи — сходны, причины сопротивления обновлению всегда конкретны и неповторимы.

3

Теперь посмотрим, какое сопротивление встречал в момент создания и встречает до сих пор фильм «Чапаев».

Сомнение вызывал сам замысел Г. и С. Васильевых, малоизвестных тогда, в 1933 году, режиссеров. Руководство «Росфильма» (теперь «Ленфильм») настаивало на постановке немой картины. Мотивировалось это двумя причинами. Во-первых, тема гражданской войны считалась уже исчерпанной. (Помню, что говорил об этом впоследствии Сергей Дмитриевич Васильев — это было в 1951 году: «Когда говорят — тема исчерпана, — пора за нее браться»). Вторая, более веская причина была в том, что в 1933 году в стране было 27 467 киноустановок, из них только 498 — звуковых (напомним, что в это же время М. Ромм дебютирует немой картиной «Пышка»). В конце концов, Васильевы сделали и немой вариант «Чапаева», и что же — материал изобразительный тот же, а картина посредственна. На этом примере можно учить студентов киношкол: от шедевра до посредственной картины один шаг, — никакие обстоятельства не заставили Васильевых сделать этот шаг.

На стадии монтажа режиссеры буквально спасают картину, отбросив финальную сцену, которая как бы выводила фильм в современность: оставшийся в

живых Петька, в белом костюме, встречается с Анкой в яблоневом саду, здесь же играют их дети¹.

Васильевы избежали еще одной ловушки, о чем недавно напомнил киновед М. Зак: «Васильевы отбросили шпионскую интригу с летчиком, который скрыл от начдива увиденные им скопления белых под Лбищенском»². А между тем мотив такого рода в 30-е годы поощрялся, можно сказать, навязывался кинематографистам, о чем говорят «Встречный», «Крестьяне», «Шахтеры», «Большая жизнь», «Комсомольск» и даже комедия «Девушка с характером» — все эти и многие другие картины тех лет не обходились без фигуры шпиона, который успешно разоблачается героями с помощью органов НКВД.

Зато Васильевы решительно отказались исключить из картины эпизод психической атаки. «Работники ГУКФ,— вспоминал директор группы М. Шостак,— когда картина была закончена, предложили нам сократить сцены с полковником Бороздиным и каппелевскую атаку. Им показалось, что превосходные реалистические эпизоды перекликались с «осужденными» тогда «Днями Турбиных» и якобы реабилитировали белогвардейщину»³.

В наше время фильм прошел испытание распространявшимися, как эпидемия, анекдотами о Чапаеве и Петьке. Казалось, анекдоты снимут ореол, — шутка ли, от одной фразы: «Пришел к Чапаеву Петька...» — людей начинало трясти от смеха. И что же? После этого фильм кажется еще более сердечным. А между тем испытание пародией — трудное испытание. В апреле 1989 года на ТВ был спародирован ведущий одной из программ, да так узнаваемо и едко, что на следующий день этот ведущий, кстати, пользующийся огромной популярностью, так стал контролировать себя, так гасить замеченные пародистами жесты и интонации, что потерял своеобразие и с трудом довел до конца передачу.

Вслед за площадным юмором анекдотов «Чапаеву» суждено было пройти испытание нигилизмом молодых интеллектуалов, увидевших в фильме «сталинскую интерпретацию гражданской войны»⁴. Конечно, все это

¹ Сцена не сохранилась; см. описание ее и упоминавшуюся уже публикацию Д. Писаревского.

² Сов. экран.— 1989.— № 5.— С. 6.

³ Искусство кино.— 1962.— № 12.— С. 52.

⁴ Сов. экран.— 1988.— № 13.— С. 2.

отшелушивается, и вот уже звучит с эстрады прекрасный голос певца Александра Малинина, исполняющего песню «Черный ворон» — певец объявляет ее как «любимую песню легендарного начдива Василия Ивановича Чапаева и его верного ординарца Петьки». Оказывается, чтобы любить героя «Чапаева», нужна сердечность, но не только. Александр Малинин тоже дает современное понимание Чапаева, но, в отличие от скептиков, понимание историческое, положительное. «Черный ворон» у Малинина не только зловещая птица, это и образ другого вестника, который, вероятно, подстерег бы свободолюбивого начдива в тридцать седьмом году, не утони он в свое время в волнах Урала.

4

Классике сопротивляется время, которое она опережает.

Логика рассуждения привела нас к кинороману «Застава Ильича», который также стал фактом не только искусства, но и фактом общественной борьбы.

Картина была создана на переломе истории. Это был период так называемой «оттепели». Художник успел запечатлеть то, что тогда произошло в чувствовании общества. Современная в то время картина кажется сегодня исторической. Она документально сохранила не только облик Москвы — она сохранила для нас веру тех лет.

И ее били за то, что она верила.

Три товарища, молодые герои картины, вольнолюбивые, независимые, ироничные, прямодушные, ранимые, с огромным чувством внутреннего достоинства, они не могли быть холуями и потому в глазах отцов бюрократического режима были потенциальными противниками его. Здесь есть и прямые столкновения. Например, конфликт Николая (Николай Губенко), которого вербует в осведомители чиновный кадровик (Петр Щербаков). Еще сильнее это выражено в конфликте героини картины, Ани (Марианна Вертинская), с отцом. Человек старорежимной формации, он ничего не принимает в молодежи, в том числе в собственной дочери и ее друге Сергее (Валентин Попов). В картине впервые так отчетливо возникает образ сталиниста как бездуховного человека. И это не сводится к поколениям. Бездуховен в картине и молодой человек, заносчи-

вый циник, тот самый, который получает пощечину на вечеринке, — молодого циника согласился играть Андрей Тарковский, и мы увидим его молодым, как видим в этом же эпизоде в небольших ролях и Михалкова-Кончаловского, и других представителей молодого поколения кинематографистов, и это характерно для стиля картины — она поэтична и документальна, в ней поколение играет самое себя. Такое впечатление оставляет и дебют Станислава Любшина в роли Славки, одного из трех главных героев картины.

В картине «Застава Ильича» есть два композиционных центра.

Один — «Красная площадь». Сюда вливается первомайская демонстрация. Сюда люди приходят и сами по себе. В момент, например, сомнения. Сцены здесь, как правило, исповедальны. Застава Ильича в картине не только рабочий район Москвы. Застава Ильича, скорее, метафорический смысл картины. По смыслу и ударили: чтоб притупить идею, заставили сменить название. Не «Застава Ильича», а нейтральное, лирическое: «Мне двадцать лет».

Другой центр картины — Политехнический музей. Вольнолюбивый Политехнический музей. Когда-то здесь гремел бас Маяковского. Теперь мы видим современных поэтов. Эпизод «вечер поэтов» длится две или три части, но смотрится на одном дыхании. Еще бы: мы слышим и видим Андрея Вознесенского, Бэлу Ахмадулину, Евгения Евтушенко, Римму Казакову, Булата Окуджаву, из старых поэтов — Михаила Светлова.

Сегодня, думаю, особенно трогает нас выступление поэта Бориса Слуцкого. Картина дает возможность проститься с замечательным поэтом, отважным воином, гражданином. Он читает не свои стихи, он читает стихи павших на войне Кульчицкого, строки Павла Когана:

«Разрыв-травой, травую-повиликой.
Мы прорастем по горькой, по великой
По нашей кровью политой земле».

Вот кого собрал под свою крышу Марлен Хуциев, вот кто стали действующими лицами его картины. Идеологи застоя нанесли удар и по Политехническому — «вечер поэтов» был сокращен бездушно, был нарушен ритм картины, а в поэзии ритм есть смысл.

Увы, Эйзенштейн был прав, когда сказал: истина рано или поздно восторжествует, только жизни не всегда хватает.

Я должен вспомнить сценариста, поэта Геннадия Шпаликова. Он не просто участвовал в создании сценария. Я помню его по ВГИКу и всегда думаю, что он один из трех молодых героев.

И — Риту Пилюхину, оператора картины. Это была красивая женщина, владеющая этой мужской профессией универсально. Кадр у нее держится на атмосфере, сохраняется воздух времени; фигуры выразительны и в массовой сцене, и в интимной ситуации; ее портреты динамичны, пейзажи пронзительны, — особенно удается ей превращение ночи в рассвет. Здесь она была единомышленником Хуциева.

В каждой картине Хуциева есть рассвет. И в «Весне на Заречной улице» (это был его совместный дебют с Феликсом Миронером), и в картине «Два Федора» (стоит напомнить и то, что в картине дебютировал Василий Шукшин), и потом уже в «Июльском дожде», и в телевизионной картине «Был месяц май».

В «Заставе Ильича» рассвет — не пейзаж, рассвет — ожидание перемен.

■ Причина формы

Мы выбрали три картины не ввиду их какой-либо исключительности, позволяющей как бы выделить их и поставить над процессом. Напротив, через них мы пытались показать процесс, каждая из них — характерное явление процесса. Процесс же состоит в том, что идеи сопротивляются форме — искусство вынуждено периодически сбрасывать с себя застывающую чешую формы; при ближайшем рассмотрении оказывается, что и сама идея не стоит на месте, она сама подвижна, и в этой подвижности скрыта причина формы. Причина формы «Потемкина» лежит не только в искусстве, но и в самой трагедии пятого года. В «Чапаеве» мы обнаруживаем горизонт 30-х годов. Картина «Застава Ильича» дает нам представление об утраченных иллюзиях, возникших в период «оттепели». Здесь мы находим ответ на вопрос, для чего нужно искусство. Художник — орган времени: он слышит, как растет трава и как меняется цвет.

■ О терминологии

Определение низкий применительно к жанру следовало бы взять в кавычки, но мы не делаем этого, ибо в таком случае следовало бы и высокий взять в кавычки.

Но тогда спутаем карты и с самого начала потеряем нить разговора.

Ибо низкий — в смысле материала — есть простой, обычный, прозаический.

Возвышенный — значит поэтический, необычный, патетический.

Определения не следует брать в кавычки, потому что они могут меняться местами.

Простой, низкий может — как Иванушка-дурачок — оказаться самым умным, благородным, смелым.

Зато случается, что возвышенное явление, думающее о себе так, представляющее себя так и помнящее себя таким, на самом деле таким уже не является, ибо давно утратило себя в сути, сохранив лишь риторическую форму. Таким, например, стал на определенном этапе советский исторический фильм. На рубеже 40 — 50-х годов возник проект (идея принадлежала И.В. Сталину, лично опекавшему кино) «улучшения» десяти классических картин, куда входили «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Петр Первый», «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий». Успели поставить лишь новый фильм о Богдане Хмельницком, осуществив тот же сценарий, но теперь уже в цвете, с новыми актерами и с новой музыкой. И вот шедевр Игоря Савченко возник теперь в форме картины «Триста лет тому»: форма стала ярче и звучнее, содержание же — ничтожным.

Одна из причин вырождения биографического фильма в те годы состояла именно в том, что он стал жанром возвышенным, риторическим; замысел М. Ромма — фильм о Суворове в жанре трагикомедии — в тех условиях пройти не мог.

Смешное и возвышенное не антитеза, они не только совместимы, но способны меняться функциями и прокладывать друг другу дорогу. Разве не в сфере низких жанров зародилось само кино как искусство?

■ О причинах предубеждения против низких жанров

Да, колыбелью кино были низкие жанры. Пионером здесь стал Жорж Мельес, феерии которого явились первыми игровыми картинками.

Подобное утверждение вовсе не игнорирует Люмьера — его открытия имели непреходящее значение. Люмьер и его операторы нашли возможность не только показывать движение, но и снимать человека и предмет с движения. Однако поскольку Люмьер использовал свои приемы только для съемок одноминутных документальных фильмов, создание которых сводилось к искусству выбора сюжета, композиции кадра и освещения, художественные возможности кино оставались неизведанными. Фильмы Люмьера очень скоро перестали поражать. Как заметил Жорж Садуль, «люмьеровский реализм оставался в известной мере механическим» и потому «привел кинематограф в тупик»¹.

Мельес сделал следующий после Люмьера шаг: он отказался от простого воспроизведения реальности и попытался вести рассказ. Мельес сам формирует фотографируемую реальность, — для этого ему понадобились вымышленный сюжет, актер и декорация. Это были зрелищные постановки, феерии, лучшую из которых, «Путешествие на Луну» (для времени вполне масштабную — картина демонстрировалась пятнадцать минут), Мельес поставил по мотивам романов Жюль Верна и Герберта Уэллса. Наивная фантазия в фильме

¹ Садуль Ж. История киноискусства. — М.: Изд-во иностр. лит., 1957. — С. 34.

сочеталась с юмором, действие развивалось с помощью трюков и опиралось на аттракционы, заостренные иногда до гротеска. Феерии Мельеса — это, по существу, зрелища. Недаром наибольший успех эти фильмы имели в мюзик-холлах и ярмарочных балаганах. Конечно, современный зритель воспринял бы картины Мельеса как примитив. В кинопавильоне Мельес соорудил сцену, съемочная же камера пребывала в той единственной точке, где предположительно стояло бы самое удобное кресло партера. По существу, постановки Мельеса — это фильмы-спектакли. Однако это не должно закрывать от нас историческое значение открытий Мельеса.

Люмьер снимал картины. Мельес впервые ставил их. Именно здесь наметился поворот кинематографа «глаза» к кинематографу «взгляда», хотя это обнаружится в полную силу лишь в творчестве Гриффита. Мельес же был его предтечей.

«Я всем обязан ему», — сказал о Мельесе Гриффит. Не «прямое кино» Люмьера берет на вооружение Гриффит, а игровое, жанровое кино Мельеса. Мелодрама была лабораторией, в которой Гриффит сделал свои выдающиеся открытия в области выразительности актера и монтажа, без чего он не создал бы своих эпопей. Мы можем сказать, что к эпосу Гриффит пришел через мелодраму, точно так же как через кинокомикс Мака Сеннетта пришел к своей комедии Чаплин, а Эйзенштейн через «монтаж аттракционов» — к революционной эпопее.

Почему же низкие жанры, выводя на орбиту своих возвышенных собратьев, сами оказываются вне поля нашего зрения?

Происходило это по разным причинам. Пока не разработана теория жанров, каждый из них мы видим отдельно, хотя в действительности жанр не существует изолированно. В реальной практике жанры способны к превращению и взаимодействию друг с другом (законы этих превращений, этого взаимодействия и составляют суть теории жанров). Не видя этих превращений, то есть беря жанр отдельно, вне его подвижных связей, мы легче замечаем его в те моменты, когда он проявляет свои отрицательные, неживые черты. В такие моменты высокие жанры становятся вы-

сокопарными, ходульными, и мы, обобщая, выступаем уже против масштабных эпических картин, словно они стали ложными не в руках тех или иных художников, а сами по себе. Что касается низких жанров, то, существуя отдельно, изолированно, они легко поглощаются так называемым коммерческим кино, то есть становятся предметом ширпотреба. Сколько раз мы уличали мелодраму в сентиментальности, комическую в легковесности, детектив в безыдейности, мюзикл в бессодержательности. Свою неприязнь к пошлому коммерческому кино мы распространили на низкие жанры, но они этого не заслуживают, ибо союз их с коммерческим прокатом — это брак по расчету: борьба с коммерческим кино сулит им только свободу, высокие цели выпрямляют их, открывают для них возможность вступать во взаимодействие с высокими жанрами. Это не значит, что теперь низкие жанры отворачиваются от своего бывшего потребителя — широких масс. Речь идет о другом — о том, что низкие жанры теперь имеют возможность нести массам новое содержание, пробуждать в них иные эмоции. Процесс сближения культуры и масс сложен, чреват обострениями. Диалектика этого процесса, как считал Ленин, состоит из двух встречных движений: приближение искусства к народу и народа к искусству. Реализация этой идеи в области кино имела свои особенности: «омассовление» искусства здесь было не привходящей на определенном историческом этапе проблемой — она существовала для кино изначально, поскольку уже по самой своей эстетической природе кино — искусство масс. Кино уже до революции было массовым, но искусством оно, по существу, не было. Только отдельные произведения противостояли потоку примитивных картин, приносящих доходы предпринимателям. Таким образом, если Толстой, которого раньше читали тысячи, становился доступным десяткам миллионов обучившихся грамоте людей, то в области кино задача заключалась в том, чтобы эту разновидность культуры «низов» превратить в искусство, не являющееся больше противоположностью искусству «элиты».

Не следует только думать, что процесс этот заключался в том, что низкие жанры подтягивались до уровня высоких или просто вытеснялись ими. Нет, высокие

и низкие жанры устремлялись навстречу друг другу, и в этом сближении были заинтересованы обе стороны. Еще нагляднее, чем в нашем кино, и раньше процесс этот происходил в русской поэзии.

Есенин, вышедший из крестьян и близкий духовному миру русской деревни, пройдя через увлечение имажинизмом, закреплял свои эстетические принципы, используя жанры фольклора — частушку, лирическую песню, обрядовую поэзию, историческую песню, былинку, загадку¹.

Через сатирический плакат окон РОСТА, через фельетон газетной полосы, через эстраду наполнялась поэзия Маяковского живой жизнью взбудораженных «низов». Патетика пускала корни в быт, перевороженный революцией. По поводу своей пьесы «Мистерия-Буфф» Маяковский писал: «Мистерия-Буфф» — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней. Стих «Мистерии-Буфф» — это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты. Действие «Мистерии-Буфф» — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей².

Блоковский «Балаганчик» — это, по существу, тоже мистерия буфф. Если в «Стихах о Прекрасной Даме», которые стали потом для самого поэта «ранней утренней зарей, снами и туманами, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь»³, то арлекиада «Балаганчика» была выражением беспощадной иронии к зыбким образам юношеских стихов. Теперь, как писал В. Орлов, «мистерия оборачивалась шутовским маскарадом, «балаганчиком»⁴. Исследуя изменение звуковой тональности поэзии Блока, В. Шкловский, а за ним Ю. Тынянов показали влияние старинного русского, цыганского, а также современного городского романа на мелодический строй блоковских стихов. Тынянов назвал музыкальную форму романа «самой примитив-

¹ Роль фольклорных жанров в поэзии С. Есенина рассматривает В. Коржан в книге «Есенин и народная поэзия» (Л.: Наука, 1969).

² Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2.— М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956.— С. 359.

³ Блок А. Соч.: В 2 т. Т. 1.— М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956.— С. 659.

⁴ Там же.— С. 17.

ной и эмоциональной»¹. Сопоставив романс с мелодрамой (как с одним из наиболее эмоциональных родов театрального искусства), Тынянов снова возвращается к Блоку и замечает, что у того концовка стихотворения, как конец мелодрамы, — высшая эмоциональная точка и ею бывает не только последняя строка, но иногда даже последнее слово. Тынянов обращает наше внимание на поэму «Двенадцать», где «последняя строка высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы».

■ Ретроспекция № 1. Александр Блок: полижанровая структура поэмы «Двенадцать»

Автор ставит номер ретроспекции, чтоб подготовить читателя к тому, что за первой ретроспекцией последуют другие. Не сразу мы привыкли к ретроспекциям на экране, тем более это может показаться странным или даже неправомочным в искусствоведческом исследовании. Но пишущий об искусстве разве не может воспользоваться его же арсеналом, тем более что искусствоведение само должно (хотя бы в идеале) становиться искусством. В искусстве и киноведении ретроспекция не перерыв действия, а углубление его косвенным образом. Ретроспекция — своеобразное лирическое отступление. Автор в нем волен повернуть изложение так, чтобы важные для него мысль, явление, факт как бы вышли на крупный план, потом можно снова вернуться на спокойный средний или общий план изложения.

В первой ретроспекции выделяется суждение о «Двенадцати», о связи сокровенной мысли блоковской поэмы с ее полижанровой структурой.

В литературоведении поэма «Двенадцать» долгое время оставалась (по крайней мере если судить по учебникам литературы) в тени произведений более, с точки зрения ортодоксов, историчных, то есть показавших революцию как сознательный процесс. А между

¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 255 — 256.

тем, может быть, это лучшее, совершеннейшее произведение о революции не только по тому, чем поэма является, но и по ее глубокому историческому воздействию на художественный процесс.

У Блока сама стихия исторически гениальна. В поэме есть совпадение содержания и формы, стилизованной не только под народную речь, но и народное мироощущение. Стихия велика, неудержима и опасна по своим возможным последствиям. Она уходит в глубину истории, к Разину и Пугачеву, и прорывается в будущее. Художник, видя изнутри обреченный буржуазный мир, сметаемый революцией, обеспокоен будущим и оберегает его образом Христа, в данном случае явлением, может быть, не столько религиозным, сколько нравственным, духовным.

Эпос поэмы опирается на жанры народного искусства — лубок, городскую частушку, кабацкую песню, — скрепленный в решающих моментах нарождающимся ритмом пролетарской поэзии, ее революционным стихом. Эпос сюжетно держится на мелодраме, с ее любовью, с ее жестокими страстями, ревностью и убийством в любовном треугольнике Ваня — Катя — Петя. Без этого не обошлась Цветаева в поэме о Разине, где высокий строй поэзии закрепляется в чувственности мелодрамы. Без этого не обошелся и Блок в поэме «Двенадцать».

И Блок, и Есенин, и Маяковский обратились так или иначе к «намеренно площадным формам», чтобы передать чувства низов, и это сблизило русскую поэзию с революцией.

Нечто аналогичное происходило в кинематографе, хотя тот же процесс шел здесь как бы в обратном порядке. Если поэзия, лишь преодолев интеллектуальную замкнутость, обрела вольный народный дух, то кино должно было вырваться из-под власти низких жанров, чтоб через интеллектуализацию обрести то же равновесие.

Уже сама по себе эйзенштейновская идея интеллектуального кино была вызовом теоретикам и социологам, которые, не уловив перспективы развития, видели в господствовавших на экране низких жанрах суть кино и на этом основании отказывали ему в праве войти в семью высоких искусств.

Другое дело, что ригористичность сделала «теорию интеллектуального кино» утопической, неосуществимой в своей абсолютной идее. Не случайно, что Эйзенштейн выдвигает затем как столь же актуальную идею «эмоционального сценария». В конце концов, идея интеллектуального кино и идея эмоционального сценария были промежуточными рабочими гипотезами на пути воплощения их синтеза. В основе этого процесса в кино было взаимопроникновение друг в друга высоких и низких жанров.

Способность низких жанров к превращениям

Каждый этап истории кино знает свою систему жанров. В русском дореволюционном кино, как, впрочем, и раньше, на первоначальном этапе западного кино, главными жанрами были мелодрама, комическая, авантюрный фильм. В связи с этим принято говорить об ограниченности жизненного кругозора тогдашнего экрана. И это справедливо. Нельзя только не замечать другую сторону процесса становления кино: именно в этих жанрах экран учился воспроизводить жизнь как движение (авантюрный фильм, комическая) и как переживание (мелодрама). Эти жанры стимулировали развитие самого искусства кино.

В конце концов, на каждом этапе развития кино изобретаются жанры, которые исторически необходимы и возможны. Система жанров есть стиль, изучение которого в свою очередь помогает постичь исторический смысл жанра.

Стиль раннего кинематографа определяют комическая, детектив и мелодрама. Жанры эти близки по мироощущению и потому не только легко взаимодействуют, но даже проникают друг в друга.

В дальнейшем мы покажем, как детектив и мелодрама не только проникают друг в друга, но и в структуры высших жанров, оказываясь внутри их своеобразными катализаторами, то есть, хотя сами и не проявляются до конца, помогают им проявиться наиболее полно и всесторонне.

Еще более важное значение имело взаимопроникновение детективно-авантюрного фильма (а также

вестерна) и комической. Здесь в соединении природы и игры раскрывались коренные свойства экранного действия.

В картинах Бестера Китона («Китон-детектив» и другие) мы видим одновременно детектив и комическую, а точнее, комическая является в данном случае пародией на детектив. То же самое и в картине «Приключения Мистера Веста в стране большевиков» Кулешова — это пародия на вестерн. Содержательное значение этих фильмов не умаляется от того, что они являются пародиями. Пародируя жанр, режиссер отвергает его «снятием», то есть учится использовать его и в то же время идет дальше, приспособлявая известные уже структурные формы к новому содержанию. Детектив Кулешова «Луч смерти», сделанный всерьез, сегодня кажется совершенно наивным. «Мистер Вест» же и сегодня, по прошествии стольких лет, смотрится с интересом. Ирония, которая может возникнуть у нас по отношению к изображаемым событиям и формам их подачи, заложена в самой картине, и это не дает ей стареть. Аналогичное происходит в цирке: когда клоун повторяет то, что только что проделал на манеже акробат, нам не скучно. И это происходит по двум причинам: во-первых, клоун исполняет номер на том же высоком техническом уровне и, во-вторых, комической трактовкой сообщает номеру нечто новое.

Пародия обнажает внутреннюю структуру вещи, она не повторяет манеру исполнения, а оценивает ее. Пародии Архангельского — ключ к стилю поэтов, которых он высмеивал. Пародия есть трактовка средствами иронического пересказа. Пародия всегда иносказание.

Те, кто думали, что «Мистер Вест» — пересадка американского вестерна на русскую почву, ошибались. Перенимая опыт американского монтажа и работы с натренированным актером-натурщиком, «Вест» был при этом явлением нового, советского кино, — он пропозан иронией не только к определенному образу жизни, но и к некритически заимствованным формам искусства.

Значительным произведением в области приключенческого жанра были «Красные дьяволята», которых поставил И. Перестиани по повести П. Бляхина. Его

молодые герои, увлеченные подвигами героев Купера и Войнич, как бы указывали на литературных прародителей фильма. В кинематографическом же плане он следовал традиции вестерна. Вместе с тем легкокрылая ирония, которая царит в этом фильме, есть отношение к традиционному жанру, в оболочку которого вложено новое содержание.

Через сорок с лишним лет повесть Бляхина экранизирует Э. Кеосаян — его картина «Неуловимые мстители» имела огромный успех у зрителей, особенно, разумеется, у детей и юношества. Новая картина имеет преимущества перед старой, зрелищность ее определила современная техника исполнения (широкий формат, цвет и музыка, возросшее искусство постановки динамичных массовых сцен). Любопытно заметить при этом, что старый фильм, «Красные дьяволята», не потерял своего значения (и это стало особенно очевидным после выхода еще двух серий повторной экранизации — «Новых приключений неуловимых» и «Короны Российской империи», в которых идея повести Бляхина постепенно выхолащивалась). Фильм Перестиани «смотрится», он сохранил для нас неповторимое обаяние, и, может быть, именно благодаря скромности средств, которыми выполнен. У Перестиани в смешных ситуациях оказываются не только герои второго плана, но и главные романтические герои. Картина как бы схватила дух времени, его демократизм. В грубом гриме актеров, который сегодня бросается в глаза, видится нарочитость лубка, народного примитива, «действия». Со снисходительной улыбкой мы смотрим сегодня на фарсовую фигуру Махно, которого в мешке доставляют Буденному наши молодые герои, хотя знаем, что сложная судьба Нестора Махно для своего воплощения не фарса требует, а, скорее, трагифарса. Подчиняясь законам жанра, фильм не ставил перед собой сложных психологических задач — они тогда для кино были невыполнимы. Но именно потому, что фильм на многое не претендовал, — многого добился. Киноведы писали о «Красных дьяволятах» не только как о приключенческом фильме, его рассматривали и как характерный детский фильм, и как кинокомедию, и как историко-революционный фильм, в котором появляются конкретные исторические герои. В 20-е годы

о «Красных дьяволятах» писали как о первом киноромане в советском кино.

Мы так подробно остановились на «Красных дьяволятах» потому, что они впервые показали суть самого превращения жанра. Сохранив черты авантюрного жанра, фильм приобрел новое историческое содержание. Перед нами пример, когда авантюрный жанр приобретает черты эпического фильма, эпического в положительном смысле этого слова.

Оговорку эту приходится делать потому, что авантюрный жанр знал и отрицательные превращения и определение «эпос» по отношению к нему имело сугубо негативный смысл. В своей статье «Нат Пинкертон», относящийся к 1908 году, Корней Чуковский назвал наводнявшие тогда экран детективы «эпосом капиталистического города», соборным творчеством мещанских низов. Стараясь объяснить исторические причины господства этого явления в кино, писатель обращается к аналогичным процессам в литературе. Здесь он обнаруживает любопытнейшую закономерность изменения типа детективного героя: за очень короткий срок герой английского писателя Артура Конан-Дойла, знаменитый сыщик Шерлок Холмс, отделившись от своего индивидуального создателя, предстал перед нами как нью-йоркский агент политического сыска, король всех сыщиков Нат Пинкертон. Чудо превращения произошло, и уже никто не узнавал в Пинкертоне, действовавшем кулаком и пистолетом, его предшественника Шерлока Холмса, интеллектуала, в котором, по изящному определению Чуковского, каждый вершок был поэтом. «Куда девались тонкие пальцы Шерлока Холмса, и гордое его одиночество, и его величавые жесты! — иронизирует критик. — Куда девался Петрарка? Где Сарасате с немецкой музыкой, «которая глубже французской»? Где диссертация по неорганической химии? Где письма Флобера и Жорж Санд? Где грустные афоризмы? Где самоцельный и самоотверженный подвиг? Где гейновский юмор и брандовский идеализм?

Все это исчезло и заменилось кулаком»¹.

¹ Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. — М.: Худож. лит., 1969. — С. 136

Почему же в романтическом Шерлоке Холмсе пропала надобность, почему его вытеснил Пинкертон, ставший в свое время мифом, подобно тому, как полвека спустя на той же американской почве, но уже могучей силой кино будет сочинен и распространен в мире миф об агенте 007 Джеймсе Бонде? В историческом плане Пинкертон объясняет Бонда, Бонд — Пинкертона. Каждый из этих персонажей — отпечаток духовного содержания миллионов зрителей, чье сознание сформировано буржуазным обществом. Тревогу, которую выразил писатель по поводу того, как формировалось в начале века массовое сознание, была не напрасной. Включая через шестьдесят лет в собрание сочинений статью «Нат Пинкертон», писатель снабжает ее автокомментарием, который завершается такими словами: «Теперь, через столько лет, умудренные горьким историческим опытом, мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мещанства к кровавым револьверным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма»¹.

Очень важно отметить еще один аспект комментария К. Чуковского к своей статье, который носит характер уже самокритики. Дело в том, что разоблачение пошлости низких жанров, царивших в тогдашних низах городского быта (Чуковский попутно говорил также о мелодраме, комическом и фантастическом фильме — зрелище в стиле Мельеса), своим острием как бы обращалось вообще против кинематографа. Чуковский не видел в кино тех потенциальных позитивных тенденций (которые тогда уже многие разглядели, например Толстой), а поэтому он не видел и возможности эволюции раскритикованных им жанров, способности их обратиться к другому содержанию, одухотвориться высокой целью. Теперь писатель поправляет себя (и в отношении литературы и в отношении кино), уточняет свое отношение к детективному жанру. Он вспоминает теперь и шедевры Эдгара По, и «Лунный камень» Уилки Коллинза, и снова вспоминает о Шерлоке Холмсе, то есть обращается к произведениям с героями аналитической мысли; вспоминает он и более поздних персонажей, гордящихся своим «мозговым веществом», — в

¹ Чуковский К. Собр. соч. Т. 6. — С. 148.

произведениях Агаты Кристи, Джильберта Честертона, Дороти Сайерс. «Все они, — пишет теперь автор, — являются наглядным свидетельством, что эта литература, равно как и киноэкраны, уже вырвались из плена городских дикарей, требовавших, чтобы и в фильмах, и в книгах воплощались их скотские инстинкты и вкусы»¹.

Здесь автор коренным образом меняет свой взгляд на содержание «городского эпоса», ибо дело было не в том, чтобы отдать низкие жанры «городским дикарям», а в том, чтобы жанры эти сделать принадлежностью высокого искусства. Но это была уже задача самой истории. В поисках истинного, без кавычек, эпоса невозможно было уже возвращаться к родовому крестьянскому эпосу Микулы Селяниновича. Городскому эпосу нужно было противопоставить тоже городской, но освобожденный от узости мещанского эгоизма и тщеславия. Здесь решающую роль сыграло искусство, независимое от буржуазных взглядов и способное ему противостоять. Идеи октябрьской революции, ее размах и новый, невиданный человеческий материал требовали новой эстетики, практическим выражением которой был эйзенштейновский эпос, но характерно, что до «Потемкина» и до «Стачки» кино воплотило тему революции в произведении традиционного авантюрного жанра. Казалось: в старые мехи налили новое вино. Но это не совсем так. Старый жанр, приспособившись к новому содержанию, сам обновился: новая историческая почва оказалась не чуждой ему, он пустил в нее корни, чтобы дать новые побеги.

Не следует только думать, что дальше все шло гладко. Был целый период, когда жанр этот у нас предавался забвению. Какие мы здесь утратили возможности, стало, может быть, особенно очевидно, когда из тайников истории засверкала поразительная судьба советского разведчика Рихарда Зорге и о нем сделал фильм французский режиссер Ив Чампи с западногерманским актером Томасом Хольцманом в главной роли. Этот фильм мы смотрели с чувством благодарности к его создателям, и вместе с тем нас не покидала мысль о том, какие возможности остались неиспользованными в этом материале.

Жизнь Зорге не может быть исчерпана изображением ее событийной стороны. Здесь требуется анализ взаимодействия человека и обстоятельств, что вполне в компетенции авантюрного жанра. Осознав до конца событийную сторону биографии, художник невольно открыл бы в материале глубинную тему — тему человека, прошедшего тяжелейшие испытания вдали от родины, не поверившей ему, но человека, оставшегося до конца верным ей. Зорге сообщил шифровкой о предстоящем нападении на нас Германии, но Сталин ему не поверил; это стоило нашему народу неисчислимых жертв, погиб и сам Зорге. Так ситуация приключенческая перерастает в ситуацию трагедийную. И это весьма поучительно: жанр, взяв от предмета все, что может взять, обнаруживает не только свои пределы, но и новое содержание, которое сам уже освоить не может. Поняв это, искусство вправе вновь обратиться к этому предмету.

Как видим, пренебрежение тем или иным жанром наносит ущерб всей системе искусства. Искусство по-тому и является системой, что в нем один жанр определяет границу другого, прокладывает ему путь, играя для него роль «подсобного рабочего». Но если в прошлые годы пренебрежение к детективному жанру проявилось в забвении его, то сегодня происходит нечто совершенно противоположное: вдруг киноэкраны и голубые экраны ТВ заполонили детективные фильмы, и это вызывает тревогу не меньшую, чем та, которая возникла, когда подобные фильмы длительное время не ставились вовсе.

Само по себе массовое производство детективных кинопроизведений не может не породить определенного штампа; воздействие же штампа, как всякое тиражирование в искусстве, имеет самые отрицательные последствия в мышлении массового зрителя. Штамп тоже пародия, только уже невольная. Пародия в данном случае не входит в намерение автора, но тогда получается, что он пародирует не кого-нибудь, а собственное намерение. Какими бы возвышенными мотивами субъективно ни руководствовался герой в таком фильме, как бы активен он ни был, поступки его кажутся лишь имитацией действия, ибо они ничего не говорят о его личности — он лишь тень много раз виденного уже персона-

жа. А ведь именно действие сильного характера в непредвиденных обстоятельствах и привлекает здесь зрителя. Разве само обращение к детективно-приключенческому жанру не было известной реакцией на затянувшееся увлечение драматургией с ослабленным сюжетом, и в том числе увлечение приемами синема-верите (или «прямого кино»), непосредственно схватывающего поток жизни? Но в своем крайнем выражении детективный сюжет и синема-верите оказались одним и тем же — они передают действительность без углубления в человеческие характеры, хотя и совершенно противоположными приемами: бессюжетно — в «прямом кино»; предельно заостренным, почти самодовлеющим сюжетом — в детективном фильме.

Мы показали отклонения в ту или другую сторону (то забвение жанра, то чрезмерная эксплуатация его, когда ему приходится брать на себя непосильные задачи), чтобы яснее стал путь советского детективно-приключенческого фильма, вехами на котором оказались «Красные дьяволята» в 20-е годы, «Подвиг разведчика» — в сороковые, «Мертвый сезон» и «Семнадцать мгновений весны» — в наше время.

В молодые, 20-е годы, формируясь из старого опыта, приключенческий жанр сделал иронию своим стилем. На современном этапе развития жанра ирония снова необходима, но теперь уже по отношению не только к стандартам зарубежного образца, но и к собственным ошибкам и штампам (эту функцию великолепно выполнил фильм «Белое солнце пустыни», где ирония как бы и оберегает позитивный опыт жанра). И «Подвиг разведчика», и «Мертвый сезон», и «Семнадцать мгновений весны» показывают, как много может жанр, если помнит о своей специфике и в то же время не бездушно полагается на нее. В каждой из этих картин распутывается клубок исторического случая, поразительного для нас потому, что распутывается не ребус, а человеческая история, распутывается, чтобы иметь продолжение. В конце концов, превращение жанра — это превращение героя, которого история каждый раз предлагает искусству. Играя героев, которых случай беспощадно бросает в совершенно невероятные ситуации, артисты П. Кадочников, Д. Банионис и В. Тихонов воплотили вполне реальные характеры, за

которыми стоит конкретное историческое время и понятные для нас переживания. Именно в этих картинах актеры сыграли свои, может быть, лучшие роли, как Жерар Филипп в наивно-приключенческом фильме «Фанфан-Тюльпан» наиболее ярко воплотил галльский характер, а А. Кузнецов — характер русского солдата в упомянутом уже пародийном вестерне В. Мотыля «Белое солнце пустыни». Подобные образы входят в наше сознание рядом с образами героев эпопей, драм, киноманов и заставляют нас забывать о весьма условном делении жанров на высокие и низкие.

■ Детектив и мелодрама как «провокаторы» высоких жанров

Если детектив может обрести черты эпического фильма, то превращения мелодрамы связаны с ее близостью к трагедии. Разумеется, близость еще не говорит об одинаковости. Часто именно близкие вещи противоположны.

Трагедия и мелодрама противоположно решают одну и ту же задачу — резко, до антагонизма, противопоставить в конфликте свет и тень, добро и зло. При этом мелодрама не игнорирует социальные и философские конфликты, но в разрешении их никогда не достигает глубины, доступной трагедии.

Мелодрама легко оказывается в подчинении ситуации, которую изображает. Все ощущения, которые она должна вызывать у нас, в исходной ситуации уже заложены. Она не способна внезапно высветить обратную сторону характера, придать ему объем. Поглощенная личными мотивами поступков (хороший — злой), она слишком полагается на роль случая. Иллюзии, которые в связи с этим она сеет, часто вступают в противоречия с задачами общественной борьбы. Консервативно мыслящее общество мелодрама устраивает больше, чем трагедия. Любопытное замечание по поводу известного французского режиссера делает в связи с этим цитированный уже нами Жорж Садуль:

«Фейдер предпочел бы драмам завсегдаев пансиона «Мимоза» конфликт между рабочими и хозяевами. Однако, когда он вносил такие предложения, все

двери перед ним закрывались. В конце концов ему пришлось ограничиться просто мелодрамой из жизни незначительных людей»¹.

Достоевский видел в мелодраме отражение филистерского мышления. Он писал: «Мелодрама не умрет, покамест жив буржуа»². Так же относился к мелодраме и Гоголь. «Сердит я на мелодрамы и водевили, — писал он. — Лжет самым бессовестным образом наша мелодрама»³.

Однако мы знаем и другого рода высказывания деятелей русской литературы о мелодраме. Белинский высоко ценил историческое значение мелодрамы, которая еще в XVIII веке «делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма»⁴. Но как только речь заходит о современной мелодраме, тут Белинский не расходится с другими русскими писателями, что особенно видно на его отношении к творчеству Эжена Сю.

Как известно, роман Эжена Сю «Парижские тайны» в свое время произвел сильное впечатление на общественное мнение, особенно в Германии. Энгельс писал, что роман, показав нищету и деморализацию низких сословий в больших городах, обратил внимание на положение неимущих вообще. Энгельс увидел в этом знамение времени и даже революцию в литературе. «...Место королей и принцев, — писал Энгельс, — которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов...»⁵. Следует обратить внимание на то, что Энгельс при этом видит закономерную связь между содержанием романа и его формой — связь между изображением «радостей и страданий» «низших сословий» и «преувеличенно яркими красками».

¹ История киноискусства. — М.: Изд-во иностр. лит., 1957. — С. 266.

² Ф.М. Достоевский об искусстве. — М.: Искусство, 1973. — С. 176.

³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 8. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. — С. 182.

⁴ Белинский В.Г. Собр. соч. В 3 т. Т. 2. — М.: ОГИЗ, 1943. — С. 61.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. — С. 542.

Белинский тоже видел в романах Эжена Сю «верные картины современного общества», но упрекал писателя «в страсти к мелодраме, к натянутым эффектам», в неумении различить «существующее от небывалого». При этом Белинский писал, что «преувеличения, мелодрамы, эффекты, «небывалые характеры» в романах Сю «отбивают всякую охоту читать их»¹.

Сопоставление высказываний двух мыслителей об одном и том же произведении интересно для нас, во-первых, тем, что, даже по-разному оценивая его, они так совпадают в определении не только предмета жанра, в котором произведение создано, но и способа в нем характеристик человека и среды; во-вторых, потому, что отношение каждого из них к данному жанру не есть чисто внутрилитературное явление. Энгельс оценивал роман Сю с позиций тогдашней европейской действительности (напомним, что об Эжене Сю Энгельс писал в своей публицистической статье «Движение на континенте»), которая давала мелодраме новое, демократическое содержание. Белинский же, как и русские писатели (мы привели высказывания лишь некоторых из них), рассматривал мелодраму с позиций русской действительности первой половины XIX века, где мелодрама не могла играть той роли, которую она играла на Западе, ибо не была связана с общественным движением, как там, а, наоборот, закрепляла в литературе мещанское мирозерцание «низов», что было выгодно господствующим классам. Вот откуда отношение передовых русских писателей к мелодраме как к явлению буржуазной культуры.

Как видим, природа мелодрамы (как и детектива) двойственна и потому она также способна к превращениям.

Как только в ходе социальной революции в России произошли исторические сдвиги, мелодрама оказалась способной передать конфликты расколовшегося мира особенно наглядно. Недостатки мелодрамы (ее упрощение в противопоставлении добра и зла) вдруг обернулись достоинствами, как только, преодолев расплывчатое нравственное содержание, она приобрела новый социальный идеал.

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. Т. 3.— С. 794.

В 1919 году по инициативе Горького отдел театров и зрелищ Наркомпроса провел конкурс на мелодраму, причем в условиях конкурса указывалось: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц, — желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою».

В этом же году со статьей «Какая нам нужна мелодрама» выступил А. Луначарский. Это была программная статья. Трезво оценив слезливую томность и внутреннюю бессодержательность большинства мелодрам, автор вместе с тем замечает новое направление в развитии этого жанра. При решении конкретных задач движения драматургии от интимного театра к театру масс мелодрама, по мнению Луначарского, «имеет преимущества не только перед символистской пьесой, которая играет с читателем и задает ему загадки», и перед реалистической драмой, потому что «свободна от кропотливого и полуфотографического изображения быта, от копания в деталях психологии», но даже и перед трагедией, которая часто отличается «известной напыщенностью» и «грешит литературщиной». Мелодрама, как считает Луначарский, преодолевает рафинированность трагедии и потому способна полнее выразить здоровое, ясное, сильное чувство. Как видим, и Луначарский тоже поставил мелодраму рядом с трагедией, отдав только уже предпочтение первой.

В то время из-за неразвитости кинематографического языка экран еще не знал трагедии. В раннем кино новая, революционная мелодрама оказалась как бы связующим звеном. Сделав следующий после агитфильма шаг, и не изменяя при этом его цели, мелодрама расчищала путь новой, революционной трагедии.

В 20-е годы авторитет мелодрамы был высок. Ее ставят и Я. Протазанов, считавшийся традиционалистом («Человек из ресторана», 1927), и новаторы Эрмлер («Катка — бумажный ранет», 1926), а также Козинцев и Трауберг («Чертово колесо», 1926). Характерно, что в многотомном фильмографическом справочнике (в целом очень полезном пособии для киноведов) эти фильмы не обозначены как мелодрамы, хотя они создавались именно как мелодрамы — слово «мелодра-

ма» стояло тогда и на афишах, в подзаголовке к этим картинам. Конечно, справочник не случайно «утаил» жанр картин. Дело в том, что с тех пор как картины были созданы, они стали заметными явлениями не только в биографии их создателей, но и в истории советского кино, отношение же к мелодраме как жанру с тех пор сильно изменилось. Мелодрама снова стала как бы относиться к явлениям второго сорта. Фильмы этого жанра стали выходить «под псевдонимом»: то музыкальной комедии, то киноповести, а иногда и трагедии — все стало котироваться выше мелодрамы. Слыть создателем исторической эпопеи было куда солиднее, чем постановщиком мелодрамы. Само слово «мелодрама» звучало чуть ли не синонимом неудачи, во всяком случае, эпитет «мелодраматический» стал в критических статьях обидным определением.

А между тем мелодрама вступила в оппозицию эпопее, когда она приобрела черты ложного киноклассицизма. Речь идет не только о таких эпопеях, как «Клятва» и «Падение Берлина», но и о появившихся затем фильмах так называемого историко-биографического жанра. Еще до того, как историко-революционный фильм успел обновиться («Коммунист», «Ленин в Польше», «Шестое июля»), удар по рационализму ложноклассической эпопеи нанес фильм Чухрая «Сорок первый». Драма простой, неграмотной красноармейки, поднятая до трагического пафоса, неистовая напряженность эмоций, апеллирующая к чувствам зрителя, определили демократизм «Сорок первого», его всеобщий успех. Этот фильм тогда не осознавался как мелодрама. Довлело традиционное представление об этом жанре. Кроме того, в «Сорок первом» потенциально заложены все признаки трагедии, выявившиеся настолько, насколько это позволял характер главной героини, партизанки Марютки, — характер вовсе не трагический, а, скорее, драматический и лирический (затем, в «Балладе о солдате», Чухрай подтвердит свое органическое понимание именно такого характера).

Фильм «Когда деревья были большими» обозначен в том же фильмографическом справочнике как киноповесть, а между тем перед нами типичная мелодрама, и не только по содержанию, но и по форме исполнения. Именно в этом жанре лучше всего можно было

рассказать историю, которая произошла с героем фильма — бывшим фронтовиком Кузьмой Иордановым (артист Ю. Никулин), спившимся, а затем удочерившим девушку-сироту и нашедшим в этом счастье. Мелодрамой является и фильм «Мачеха» (с Т. Дорониной в главной роли). В этих фильмах легко различима интонация романса, что, как мы уже заметили, не только не вредит высокому искусству, но, напротив, часто помогает ему выразить всеобщность чувств, которыми живут герои.

Ключ к объяснению успеха у миллионов зрителей картин И. Пырьева лежит в области мелодрамы. Здесь мы обнаружим особенности его творчества, его сильные и слабые стороны и, наконец, найдем объяснение, почему он в последние годы жизни вдруг обратился к Достоевскому.

По сути дела, музыкальные комедии Пырьева — это мелодрамы, восходящие к тому первоначальному своему виду, когда мелодрама потому так и называлась, что действие в ней сопровождалось музыкой. Форму мелодрамы (столкновение обнаженных страстей и переживаний, искренних, но не настолько глубоких, чтобы принять трагический оборот) Пырьев наполнил новым содержанием, почерпнув его из жизни наших современников. В жанре мелодрамы он касался не только нравственных проблем («Свинарка и пастух», «Кубанские казаки»), но и политических («Партийный билет»). В последнем он сочетал мотивы мелодрамы и детектива (разоблачение убийцы, скрывающегося под именем своей жертвы, — как мы уже заметили, мотив этот был весьма распространенным в кино 30-х годов). Если при этом вспомнить Пырьева как постановщика гротескового фильма «Государственный чиновник», то легче понять, почему он обращается к миру образов Достоевского и почему при этом после неудачи с экранизацией лирико-философской повести «Белые ночи» так уверенно входит в материал куда более трудного и многослойного романа «Братья Карамазовы». Пырьев хорошо почувствовал скрытые пружины этого эпического романа, в основе которого лежит жестокая мелодрама и разгадка тайны убийства. Иногда кажется, что Пырьев слишком откровенно идет на эти манки. Но это все-таки не так. Владея этими рычагами, он неизбежно

приводит в действие и более важные события. Он замечает не только обнаженные страсти (хотя увереннее всего чувствует себя именно здесь — когда герои ошеломляюще неожиданно врываются в судьбу друг друга, ставят друг друга перед необходимостью принимать решения, выворачивают себя друг перед другом), но и мотивы действия, лежащие в психике данной индивидуальности. Поэтому, например, Дмитрий Карамазов сильнее как личность не в моменты, когда буквально на наших глазах мечется и кричит, а когда в мучительных поисках истины беседует за столом с Алешей о конфликте в человеке божественного начала и порочности. В братьях Иване и Дмитрие мы чувствуем как бы разделенные части одного человека, связи которого тщетно пытается восстановить Алеша. Карамазов-отец и Смердяков — образы сильные, но именно сопоставление этих образов заставляет задуматься о художественном единстве картины, о ее стиле. Об этом нельзя не сказать, чтоб то, ради чего мы коснулись фильма, прозвучало убедительно. В первой и второй сериях Пырьев весьма далек от стиля Достоевского, потому что действие, поступки, среда разворачиваются перед нами так, словно бы режиссер смотрел на мир глазами не Достоевского, а, скорее, Островского. Реальность же Островского и реальность Достоевского — это разные реальности, и в изображении их требуется разный подход. Островский социальные проблемы решает через быт, который является для него средой и типическими обстоятельствами. У Достоевского быт не имеет самодовлеющего значения, ход сцепления объективных обстоятельств ведет у него к другой цели. Предмет писателя — внутренний мир человека, глубины его сознания. В изображении подсознания Достоевский не был мистиком, ибо дисгармонию человеческой души он изобразил как результат мучительного противоречия между смыслом жизни человека и социальным устройством мира, в котором человек живет. При этом Достоевский показал не только борьбу человека с обществом, но и внутреннюю мучительную борьбу человека с самим собой. Никто так сильно до него не ставил в литературе проблему совести, проблему ответственности. Гротеск, экспрессионистичность — черты стиля Достоевского. И вот только в третьей се-

рии фильма «Братья Карамазовы», а именно в сцене разговора Ивана с чертом, мы вдруг почувствовали стиль романа Достоевского; в экранизации его от этой сцены надо было идти не только дальше, вперед, но и назад, к первым эпизодам, то есть эту сцену сделать ключом к экранизации. Ибо, фигурально говоря, весь роман является разговором писателя с чертом, есть игра с чертом. Как видим, не только достоинства, но, может быть, еще в большей степени слабости фильма дают нам пищу для размышления: кинематографист как бы обнажил и оставил открытыми внутренние механизмы романа — мелодраму и детектив, — которые приобрели в фильме самодовлеющее значение. Мелодрама же и удерживает действие в сфере быта, в то время как Достоевский бежит сквозь него к обобщениям, совершая свои непреходящие открытия в сфере сознания.

Висконти считает свои фильмы мелодрамами, однако исследователь его творчества совершит ошибку, если слишком доверится режиссеру и с такой установкой приступит к анализу его картин: мелодрама в них только пружина, она только провоцирует действие, но не определяет его последствия. Именно такого рода ошибку совершает итальянский режиссер Марио Солдати в оценке советского фильма «Никто не хотел умирать»: рассматривая фильм как вестерн, он не замечает его социально-историческое значение, его глубокий драматизм¹. Советский критик И. Соловьева разобрала картину как сагу и оказалась ближе к истине². Но дело все в том, что важно увидеть обе стороны фильма, в котором элементы вестерна, как ферменты, дают выход материалу этой действительно эпической драмы, весьма своеобразной по ее национальному колориту.

Аналогичное разночтение случилось в связи с картиной Феллини «Сладкая жизнь». События скандальной хроники служат в ней канвой, на которой художник нарисовал картину апокалипсического размаха. Те,

¹ Критический разбор фильма М. Солдати произошел на Втором советско-итальянском симпозиуме (Москва, 1966 год).

² Люди, правда и история // Искусство кино. — 1966. — № 3. — С. 20 — 30.

кто смотрел на нее глазами главного персонажа, журналиста Марчелло, собиравшего материал для статьи, увидели лишь любопытные сцены разложения. Феллини же не любит разложения: подобно Гоголю, который, изобразив мертвые души крепостников, создал поэму о России, Феллини в сценах распада буржуазного мира вооружает нас убийственной иронией, и мы созерцаем события с высоты, находящейся за пределами изображаемого мира (чего как раз не хватает феллиниевскому же «Сатирикону» — следствие того, что в нем порок эстетизирован, мы словно сами оказываемся в пределах изображаемого мира, художник не внушает нам чувства нравственного превосходства над теми, кого он обличает).

Взаимодействие низких и возвышенных жанров объяснит нам многое в творческой эволюции Эйзенштейна от «Стачки» к «Ивану Грозному». Создавая «Стачку» и «Потемкина» в документальном стиле, Эйзенштейн принципиально отказывается от индивидуального героя и интриги. Но уже в «Мексике» он вводит любовную интригу (в новелле «Магей» возмущение пеона начинается с того момента, когда феодал насилует его невесту). В «Бежине луге» появляется элемент детектива — расследование убийства. Эти сильнодействующие драматические средства приобретают в «Иване Грозном» принципиальное значение. Здесь и любовный треугольник (Грозный — Анастасия — Курбский), и отравление (смерть Анастасии), и жестокая интрига Ефросиньи Старицкой, попадающей в собственную ловушку (клевет Старицкой убивает по ошибке ее же сына, оказавшегося в одеянии Грозного). То, что отвергал режиссер в эпоху «Потемкина», в «Грозном» становится основой драматургии. Вместе с тем Эйзенштейн говорил: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина». Если это так, мы можем сказать: высокий жанр трагедии вышел из другого высокого жанра — эпоса, пользуясь приемами низких жанров.

Как видим, судьбы мелодрамы и детектива оказались весьма сложными вследствие того, что они не только эволюционировали сами по себе, но и, проникая в структуры высоких жанров, вели там работу, скрытую и потому мало изученную.

■ Романс и роман

Теория строится не только из положительного опыта. Бывает, что предрассудки, заблуждения так сильно задевают тебя, что кажется, что ты внезапно натолкнулся на стену, ты как бы морально ушибся и невольно начинаешь думать о том, что же произошло: ударившись об неистину, ты легче осознаешь ее противоположность, то есть истину.

В 1980 году я «ударился» о рецензию на фильм, которая кончалась так: «Итак, вместо многоголосой песни о вступлении в жизнь — устаревший жестокий романс о несостоявшейся любви. Нужен ли этот мотив сегодня?»

Рецензия довольно известной критикессы в солидном журнале относилась к фильму И. Анненского «Бессонная ночь». Фильм тогда я еще не видел, но что-то задело меня в таком безапелляционном суждении. Вспомнил, как навалились на Анненского за другую картину — «Анна на шее», и не кто-нибудь навалился, а такие умы, как Ромм, Шкловский, Андроников, Паперный. Было это в 1955 году в Большом зале Дома кино. Устроили дискуссию о принципах экранизации Чехова на примере двух фильмов — «Попрыгунья» Самсонова и «Анна на шее» Анненского. В наш ригоричный век всякая дискуссия роковым образом превращается в нечто среднее между митингом и заседанием ревтрибунала. Кто не с нами — тот против нас. Дружно расхваливали «Попрыгунью» (по делу), а в образе врага оказался Анненский; попало и мне, потому что, делая вступительное слово к дискуссии, говорил об Анненском не жестко, один Каплер меня поддержал, он только что вышел на свободу и был чуток к незаслуженным обидам. Прошло много лет, не стало почти всех участников той далекой теперь дискуссии, а «Анна на шее» не сходит с экрана. Могут сказать: зрители ходят на Аллу Ларионову, Вертинского, Шашина-Никольского, Жарова, Владиславского. Разумеется. Но в самой по себе картине есть скрытые достоинства, и это — мелодрама, то, что казалось «грехом», изъязном, — как раз и дало долгую жизнь картине. Это же произошло и с более ранней картиной Анненского, с его дебютом — картиной 1936 года «Медведь»; карти-

не 65 лет, но редко выдается год, когда бы ее не показали по телевидению, и ее продолжают смотреть. А почему? Потому же, почему всегда будут смотреть «Мужчину и женщину» Клода Лелуша. В «Медведе» блестящий дуэт Андровской и Жарова тоже разыграл тему мужчины и женщины, разыграл в мелодраматически комедийном плане, что придало картине зрелищность.

Теперь позволю себе вернуться к упреку критикессы режиссеру, в картине которого, по ее мнению, вместо многоголосой песни о вступлении в жизнь — устаревший жестокий романс. Нужен ли этот мотив сегодня?

Вот мы стукнулись лбом о непроходимую глупость, а полезно: не желая того, критикесса подсказывает (если, конечно, ее мысль вывернуть наизнанку) нам, что жестокий романс — это несостоявшаяся любовь. А ведь это прекрасно, ибо дело не в том, что любовь не состоялась, а в том, что она была. И теперь, когда «критикесса» спрашивает, нужен ли нам, этот мотив сегодня, вопрос кажется риторическим. Нужен, нужен, отвечает ей режиссер П. Тодоровский фильмом «Городской романс», нужен — отвечает Михалков-Кончаловский фильмом «Романс о влюбленных», а Рязанов бьет, что говорится, прямо влет, назвав свой фильм по «Бесприданнице» Островского, «Жестокий романс», он же, Рязанов, приглашает на свою передачу Нани Брегвадзе (это случилось 22 марта, 1986 года), и нам был подарен романс как высокое явление искусства, впрочем, здесь справедливо было бы назвать и Елизавету Разину, которой наши устроители актерской жизни еще не успели должным образом распорядиться, хотя слышавшие ее за последние годы убеждаются в ее высоком артистизме. Разина живет романсом, как поэт живет стихами.

Романс всегда был связан со всеми слоями общества, он звучал и в светских салонах, и в кабацких застольях. Романсы писали на стихи Пушкина, Апухтина, Полонского, Фета, Ахматовой. Русский романс приводил в волнение Достоевского, Толстого, Чехова. Культуры смешивались, и сегодня певец Александр Малинин поет романсы Вертинского, приспособлявая их звучание к слуху и настроениям нынешнего общества.

В киномомане «Трилогия о Максиме» романс — живой нерв картины. Создатели ее, Козинцев и Трау-

берг, были искушенными людьми в области жанра и хорошо понимали подоплеку мелодрамы: если из нее «выпарить» содержание и оставить одно звучание, то это и будет жестокий романс. Заберите у Максима гитару и выключите фонограмму во всех местах, когда звучит «Крутится-вертится шар голубой», и герой сразу покажется ходульным, а картина схематичной.

■ Басня и сонет

Как мы уже заметили, раннему кино были доступны лишь «низкие» жанры — комическая, мелодрама, авантюрный фильм. Действие в них строилось на внешнем движении.

Кино формировалось как массовое искусство, искусство для низов. Драмы и комедии, романы с насыщенным психологизмом — все это было кино недоступно. Этот период в истории искусства хорошо показан в картине Александра Митты «Гори, гори, моя звезда» — тогда в кино и в театр ходили за разным.

В тот же период артист и режиссер Иван Перестиани становится знаменитым благодаря остроприключенческому фильму, советскому вестерну «Красные дьяволята», его же кинороман «Три жизни» остался невостребованным, зритель был для такого искусства — еще не подготовлен.

В дальнейшем взаимодействие низких и высоких жанров пошло по разным направлениям. Комедия и трагедия оказывались рядом в пределах искусства кино, иногда проникали друг в друга — уже в пределах одного произведения.

Казалось бы, что может быть противоположной сонета и басни?

Басня и сонет остаются всегда на расстоянии друг от друга; кажется, сам материал не позволяет им приблизиться, тем более слиться. Сонет строится из позитивного материала, который определяет его лирико-возвышенный строй. Басне нужен негативный материал жизни, отсюда восприятие ее в «низком», ироническом, чаще всего даже в сатирическом аспекте. А между тем при ближайшем рассмотрении в басне и сонете есть общее — в структуре и самой цели, ради

которой они пишутся. И басня, и сонет строятся так, что в них строфы развивают идею с неожиданным выходом сюжета в развязку-резюме подчеркнуто афористического содержания, где формируется идея произведения, а она есть подспудная мысль, имеющая всеобщее значение, независимо от того, из чего начала произрастать — из «недостойного» материала басни или, напротив, возвышенного материала сонета. Материал различается до того, как художник взял его в руки, формирует же он из него вещи в эстетическом отношении равноценные.

■ Китч и притча

Сколько раз приходилось слышать от режиссеров — ставлю притчу. Об этом в связи с «Восхождением» говорила Лариса Шепитько (уточняя жанр картины, она говорила о неопритче), притчей называл свою картину «451° по Фаренгейту» Франсуа Трюффо, «Город женщин» — Федерико Феллини. И никогда не слышал, чтобы режиссер сказал, что ставит китч. Дело в том, что притча относится к возвышенным жанрам, китч — к низким, притча как бы вершина искусства, китч многие исследователи считают неискусством или даже антиискусством.

В «Энциклопедическом кинословаре» читаем: «Китч, кич (нем. Kitsch — дешевка, безвкусица) — принцип формирования эстетич. объекта в сфере «массовой культуры», в т.ч. в кино. Слово «К», распространившееся вначале в культурном обиходе Германии в 19 в., стало впоследствии интернациональным термином, означающим целенаправленную обработку эстетического материала согласно потребностям массового вкуса и массовой моды. К.— это утрированная имитация форм, связанных в массовом сознании с престижными ценностями культуры, и, прежде всего, фабрикация примитивной, чувственно приятной внешней красоты, исходящей из образцов, которые узаконены в области высокого искусства или на уровне эстетич. потребления привилегированных слоев буржуазного общества. К. как принцип может воплощаться и в грубых, педалированных формах (во многих великосветских и экзотич.

киномелодрамах), и в формах умеренных, смягченных». В конце заметки о китче в качестве библиографической справки указана всего одна работа — Е. Карцева. Китч, или Торжество пошлости.— М.: Искусство, 1977. По существу заметка является выжимкой этой книги и столь же, в общем, справедлива, как и то, что писал о китче Абраам Мольт в специально посвященном этой теме исследовании «Художественная футурология. К роли китча и копии в социально-эстетическом развитии», где мы читаем: «Китч, антиискусство, искусство без трансцендентности, которое предлагается массам, по существу, осуществляет процесс структурного разложения оригинала, высвобождение его отдельных элементов, которые затем независимо друг от друга начинают циркулировать в определенном эстетическом микромире до тех пор, пока не попадут в руки другой школы деятелей искусства, которые вдохнут в них жизнь более дешевым способом и скомбинируют из них новые формы. По-другому, чем копия, китч разделяет произведение на фрагменты, вместо того чтобы размножить его в своей тоталитарности. Благодаря различной технике, которая становится все более утонченной (искусство варьирования, подменное искусство, базирующееся на внедрении компьютерной техники), китч представляет собой одну из важнейших общественных сил в эстетическом развитии микросферы: каждое оригинальное произведение предназначено для того, чтобы превратиться в китч»¹.

А. Мольт показывает, как происходит превращение искусства в «подменное» искусство: «Обычная система, которая воспринимает произведение искусства благоговейно и представляет его массовому обществу как образец, однако, изготавливая из него репродукции в качестве эрзаца, включает инфляционный процесс, который мало-помалу разрушает произведение и делает из него элемент китча (например, обои для ванных комнат с изображением Моны Лизы)»².

Очень важную мысль высказывает А. Мольт: китч — искусство, но подменное, китч — это явление, когда

¹ Перевод указанной работы А. Моля опубликован в качестве приложения к кн.: Боров В.Ю., Коваленко А.В. Культура и массовая коммуникация.— М.: Наука, 1986.— С. 259 — 297.

² Там же.— С. 277.

искусство превращается в неискусство. Но есть другая сторона вопроса, которой Моль не касается, он не заметил здесь обратной связи, возможного обратного хода. Думаю, что Моль, при его изощренном уме, мог бы прийти к такому заключению, если бы в своем исследовании обратился и к кино. Понятие «обратная съемка» осуществляется в кино не только в буквальном смысле этого технического приема, здесь обратный ход возможен по существу — мы этого касались в размышлении о способности низких жанров к превращениям и далее, когда речь шла о детективе и мелодраме как «провокаторах» высоких жанров. Но чтобы объективно судить об этом, надо отрешиться от предвзятого мнения, что в любом случае само по себе обращение к китчу есть проявление плохого вкуса.

«Асса» и «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» сделаны в жанре китча намеренно. Слово «безвкусица» здесь надо брать в кавычки, ибо здесь безвкусица — именно намерение, безвкусица — принцип, безвкусица — вкус. Да кто скажет, что Сергей Соловьев поставил эти шумные, пестрые, зрелищные картины, потому что потерял вкус, проявленный им ранее в изысканном стиле трилогии «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой». О том, что это не так, говорит следующий, весьма существенный, факт: в один и тот же день, вечер и по стечению обстоятельств в один и тот же час в Большом театре шел Пастернаковский вечер в постановке Соловьева, где царил дух великого поэта, в кинотеатре же «Россия» состоялась премьера «Черной розы», вступлением к которой был оглушительный фейерверк с шутихой — на подступах к кинотеатру, а уже перед самым показом картины на сцене состоялось маленькое цирковое представление, руководимое самим режиссером. То, что мы длительное время безглаголиво называли «массовой культурой», антикультурой, обернулось не чем иным, как другой культурой, и она проявилась в андеграунде. Картины Соловьева формируются из материала разложения общества, и они же выражают душевный протест, прежде всего протест молодежи против такого торжества пошлости. Это кажется, что Соловьев потакает нуворишам, кичменам, — он дразнит их, картины держатся на крыльях

рок-музыки Гребенщикова, именно в ней всегда сохраняется высокая нота, Гребенщиков Соловьеву столь же насытно необходим, как Прокофьев был необходим Эйзенштейну в «Александре Невском», а потом — в «Грозном».

Или Эльдар Рязанов. В его фильме «Небеса обетованные» люди живут на свалке, и она кажется метафорой современного общества. Свалка не антиэстетична именно потому, что она всего-навсего метафора. Перед нами притча о людях, выброшенных из общества, это люди не самые худшие, может быть, даже они самые лучшие, во всяком случае, они бескорыстны и незащищены. Создав здесь свое братство, со своим «президентом», они уже не хотят вернуться в нормальное общество. Кто-то из критиков упрекнул Рязанова во вторичности — показалось, что режиссер повторяет мотивы своих прежних картин, но дело здесь совсем в другом. У Рязанова, режиссера самобытного, имеющего свой взгляд на происходящее вокруг него, есть своя тема, он как бы постоянно варьирует ее, подступая к ней с разных сторон. Он берет постоянно одних и тех же актеров, актер у него своеобразный камертон, на Ахеджакову он настраивает действие и в «Гараже», и теперь — в «Небесах обетованных». В искусстве это не однообразие, а, скорее, однообразность. Комизм Рязанова возникает из-за несовпадения сущности человека и поступков, в конце концов это несовпадение намерений человека и среды. В «Карнавальная ночи» комизм возникает от постоянного несовпадения отрицательного героя с положительным обществом. В комедии «Берегись автомобиля» он (используем ленинское выражение) «пересматривает всю точку зрения на социализм» и показывает конфликт положительной личности с отрицательным обществом. В экранизациях и исторических картинах Рязанов не чувствует себя столь уверенным, как в произведениях о текущей жизни. Он чувствует ее кожей, несправедливость его ранит лично, он постоянно оказывается в каком-нибудь конфликте, как правило, он никогда не сталкивается с тем, кто слабее его, он сталкивается с сильными мира сего — в статьях, в выступлениях на телевидении, а главное — в картинах своих. Схватки дают ему силы, и он всегда на острие фронды. Его последняя картина

«Небеса обетованные» самая, думается, воинственная, он бросает в ней вызов системе. Премьера состоялась в Белом доме сразу после подавления августовского путча, и картине устроили овацию. Сцена, когда полковник, тоже бомж (Л. Броневой), организуя отражение атаки военных, поднимается на свой «москвичок», была воспринята как парафраз выступления Президента с танка у осажденного Белого дома. Момент этот был особенно впечатляющим, казалось, что жизнь цитирует искусство, которое, изображая свалку, вдруг расслышало чистый героический мотив творимой на наших глазах истории.

В другом случае действие выламывается из абсурдного в возвышенное благодаря ошеломляющему трагикомизму судьбы Кати Ивановой. В «мирное время» Катя была при партийном боссе, который передал ее вместе с должностью своему преемнику, в результате она от каждого понесла по ребеночку, независимость она приобрела здесь, в обществе изгоев. О. Волкова играет эту женщину со столь странной судьбой так пронзительно, что мы вправе причислить эту актерскую работу к классическим.

Третья попытка прорвать Евклидово пространство действия увенчалась победоносной развязкой, когда паровоз с обитателями свалки поднимается и летит в сопровождении стаи псов, еще недавно кормившихся отбросами, а теперь летящих, как ангелы. Такая условность не претит притче, которая, кстати сказать, не нуждается в предметности обстановки, в театре действие притчи можно разыграть в сукнах, в то время как китч загромождает себя предметами, сваленными часто бессмысленно. Притча нуждается не в характере, как китч, а — в типе, в крайнем случае, типаже. Притча — философская формула действия, китч воплощает ее изначальный, подчеркнуто примитивный, смысл. Притча и китч могут пользоваться услугами друг друга на почве абсурдизма, как это происходит, например, в фильме «Покаяние».

Задаю себе вопрос: откуда и куда летит паровоз в фильме «Небеса обетованные»? Он летит из китча в притчу.

■ Пространство трагедии, или Кое-что о «Бежином луге»

Мысль соединить слово «трагедия» со словом «пространство» подсказал мне Г.М. Козинцев своей книгой «Пространство трагедии». Книга является своеобразным дневником, который режиссер вел в процессе постановки «Короля Лира». «Лир» не стал столь совершенным, как его же «Гамлет». После шедевра художнику работает трудно, поскольку от него ждут того же, а он стремится измениться, ломает направление движения, как бы начиная сначала. В «Октябре» Эйзенштейн не считался с совершенными пропорциями «Потемкина»; так же поступил после «Земли» Довженко в картине «Иван». Куда пробивался Козинцев после «Гамлета» — помогает понять нам его дневник, но это заслуживает специального разговора, нас же в данном случае интересует переключка Козинцева с Питером Бруком, который книгу о своих постановках Шекспира назвал «Пустое пространство».

Брук поставил спектакль «Король Лир» до фильма Козинцева, режиссеры переписывались — обо всем этом читатель может узнать из книги Григория Михайловича. Нам важно подчеркнуть, как понимал Козинцев само определение английского режиссера — «пустое пространство» — и в чем предопределило оно козинцевское пространство трагедии.

Пустое не значит не занятое.

Пустое значит освобожденное. Освобожденное от чего?

«Брук,— пишет Козинцев,— вымарывал из своих постановок сентиментальность, как моряк клопов перед въездом в новую квартиру, где долго жили неопрятные люди»¹.

Переводя разговор в область жанра, можно считать, что «сентиментальность», которую вымарывал из своих постановок Брук,— это мелодраматизм, это быт.

В свое время многие из нас видели «Короля Лира», поставленного Питером Бруком в Королевском Шекспировском театре, во время гастролей труппы в СССР. Воспроизведем образ спектакля глазами Козинцева:

«Нагота ровно освещенной сцены, некрашенный холст, несколько кусков железа, кожа костюмов (воспоминание об истлевших овчинах, выкопанных археологами из древних захоронений) замыкали события трагедии в холодную пустоту, лишенную времени. Все часы мира как бы остановились, только один ржавый механизм повторений, иногда гудящий в вибрации железа (звук сцены бури), гнал людей по вечному пути несчастья.

В пустоте, где железо, истлевшая кожа, трупы,— Питер Брук хотел создать всю величину сценической пустыни, во весь размах столетий (тысячелетий?) образ дыбы жизни»².

У Козинцева «Гамлет» тоже начинался с идеи пустого пространства. Об этом говорит характерная запись в дневнике:

«Дружба связала меня с художником Вирсаладзе еще с «Гамлета». При мысли о том, что мы опять вместе трудимся, на душе становится легче.

— Главное, чтобы всего было мало,— сказал Солико Багратович при первой встрече.

Итак, пусть всего будет мало. Постараюсь понять, что значат такие слова?..»

И у Козинцева и у Брука пространство возникает как концепция трагического.

В статье Д. Лихачева «О русском» пространство возникает как концепция эпического:

«Для русских природа всегда была свободой, волей, приводем. Прислушайтесь к языку, погулять на воле,

¹ Козинцев Г. Пространство трагедии.— Л.: Искусство, 1973.— С. 23.

² Там же.— С. 22.

выйти на волю. Воля — это отсутствие забот о вчерашнем дне, это беспечность, блаженная погруженность в настоящее... Чем, например, отличается воля от свободы? Тем, что воля вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством. А понятие тоски, напротив, соединено с понятием тесноты; лишением человека пространства. Притеснять человека — это, прежде всего, лишать его пространства...

Воля вольная! Ощущали эту волю даже бурлаки, которые шли по бечеве, упряженные в лямку, как лошади, а иногда и вместе с лошадьми. Шли по бечеве, узкой и прибрежной тропе, а кругом была для них воля. Труд подневольный, а природа вольная. И природа нужна была человеку большая, открытая, с огромным кругозором. Поэтому так любимо в народной песне полюшко-поле. Воля — это большие пространства, по которым можно идти и идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния...»¹.

Лихачев приводит примеры подобного отношения к пространству в былинах, а также в древней русской литературе. «Всюду, — замечает исследователь, — события либо охватывают огромные пространства, как в «Слове о полку Игореве», либо происходят среди огромных пространств с откликами в далеких странах, как в «Житии Александра Невского». Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека»².

Хотя наблюдение сделано на примере древнерусской литературы, идея высказана универсальная. «Восторг перед просторами», который отмечает в древнерусской литературе Лихачев, свойственен грекам в «Илиаде», французам в «Песни о Роланде», индусам в «Рамаяне». И здесь пространство — утоление духовной жажды, оно синоним воли, и потому эстетическое и этическое тоже становятся синонимами. Здесь теория эпоса пересекается с теорией трагедии.

И эпос и трагедия одинаково нуждаются в пространстве, однако чувство восторга дарят они нам различно. В эпосе это чувство возникает в результате созерцания, в трагедии — в результате катарсиса.

¹ Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3 т. Т. 2. — Л., 1987. — С. 422.

² Там же.

Пространство эпического действия может стать пространством трагедии.

Вернемся в связи с этим к мысли Эйзенштейна: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина». Это не фигуральное выражение, а историко-культурный факт, еще не осмысленный вполне. Баснословная троянская война, заметил Белинский, дала содержание для «Илиады» и «Одиссеи», а эти поэмы дали содержание большей части трагедий Софокла и Эврипида. Греческая трагедия вызрела из греческого эпоса.

«Грозный» вышел из «Потемкина» — значит «Грозный» вызрел из «Потемкина». Это было возможно потому, что в «Потемкине», произведении эпическом, было заложено зерно трагедии, и это первый заметил В. Шкловский: «Моряки могут победить на палубе, но не могут победить в стране».

Снова разговор о пространстве: победители в малом пространстве несвободны в пространстве страны. Движение Эйзенштейна в пространстве трагедии встречало ожесточенное сопротивление. Поставить остросоциальный фильм в жанре трагедии ему мешают — сначала продюсеры Голливуда («Американская трагедия» по Драйзеру), потом наши собственные продюсеры («Бежин луг»).

«Бежин луг» не только не дали Эйзенштейну донять, — приказали смыть материал картины, только монтажные срезки удалось спасти жене режиссера, Пере Моисеевне Аташевой. Срезки она хранила под кроватью, в жестяной коробке, как сам Эйзенштейн прятал на даче в Немчиновке, в бидонах от молока, архив своего учителя и друга, «врага народа» Всеволода Мейерхольда. Мог ли такой человек поддержать сталинский миф об образцовом пионере Павлике Морозове, разоблачившем своего отца — подкулачника, и тем самым подлить масла в костер классовой борьбы, и без того бушующей в стране. Эйзенштейн ставил фильм о чем-то другом. Режиссер и автор сценария Александр Ржешевский начали с простого — изменили имя юного героя, в картине он не Павлик, а Степок, но суть дела, разумеется, не в этом. По канве социального мифа, молниеносно распространенного средствами массовой информации, Эйзенштейн поставил притчу о казни отцом сына, перекликающуюся с библейской

темой жертвоприношения. Сталин это понял и учинил над картиной расправу. Могут спросить — разве сам Эйзенштейн не осудил свою картину в печально известной статье «Об ошибках «Бежина луга»? Еще и еще раз перечитываю эту статью, и все больше убеждаюсь, что статья эта — самооговор, сделанный после жесточайшего аутодафе, за которым могло последовать худшее. Но Эйзенштейн не был бы Эйзенштейном, если бы в тяжелейшем состоянии, когда не только официальные лица, но и многие друзья кинематографисты в знак своей лояльности бросили в него камень, он, тем не менее, так вот просто поднял бы руки вверх на милость победителей; нет, он не теряет присутствия духа и обводит вокруг пальца общественное мнение, злорадствующее по поводу расправы с гением. Покаянная статья двусмысленна. Так бывает в живописи: снимают верхний слой, а под ним совсем иное, истинное содержание, ради которого и была картина написана.

Перечислим «пороки», которые сформулированы Эйзенштейном в адрес своей картины:

«По стилистическим своим устремлениям и складу, — «кается» режиссер, — у меня громадная тяга к общему, к обобщенному, к обобщению. Но есть ли эта обобщенность то общее, пониманию которого нас учит марксистское учение о реализме? Нет. Потому что обобщение в моей работе поглощает частность. Вместо того чтобы сквозить через конкретное частное, обобщение разбегается в оторванное абстрагирование».

Далее: «Уже самый эпизод, лежащий в основе его (фильма. — С.Ф.) драматургический эпизод, — никак не характерный. Убийство отцом-кулаком своего сына-пионера — эпизод возможный, встречающийся, но не типичный. Наоборот, — эпизод исключительный, единичный и нехарактерный. Между тем, находясь в центре сценария, он приобретает самостоятельное, самодовлеющее, обобщающее значение. Это смещение совершенно искажает действительную и реальную картину и обстановку классовой борьбы в деревне, заслоняя ее патологически раздутой картиной «казни» отцом сына, перекликающейся больше с темой «жертвоприношения» Авраамом Исаака, нежели с теми темами, которые должны волновать нашего зрителя в связи с последними боями за окончательное укрепление победившего колхозного строя».

Отметим существенный поворот этой же мысли: «Полем привлечения внимания становится психологическая проблема сыноубийства. И эта обобщенная проблема оттесняет на задний план основную задачу — показ борьбы кулачества против колхозного строя. Ситуация решается в психологической абстракции...»

Затем, пожалуй, самое существенное: «...за «человеческой» драмой сыноубийцы скрывается, исчезает классовая ненависть к кулаку...».

Итак, Эйзенштейн корит себя за стремление к обобщению, за то, что изобразил случай исключительный, за акцент на психологической стороне сыноубийства, за то, что в классовом конфликте рассмотрел человеческую драму, — словом, за то, что создал не агитфильм в духе 20-х годов, а притчу о жертвоприношении. Вспомним, именно на заре советского кино возникали фильмы с коллизией отец — сын. Близкие оказывались по разные стороны баррикад. Агитфильм не углублялся в человеческий (а тем более в общечеловеческий) смысл коллизии, он оперировал двумя красками — черное и белое; агитплакат ставил вопрос «С кем ты?» и требовал незамедлительного ответа, зато и жизнь агитфильма была короткой, — как правило, он не переживал события, мимолетным отражением которого был. Притча способна взять от ситуации не ее однодневный смысл, в историческом плане она объективна, она прорывается в будущее, к общечеловеческому смыслу, в сюжетно-философском плане она завязывает действие в тугой узел, в стилистическом — сгущает краски. В «покаянной» статье по поводу «Бежина луга» Эйзенштейн двусмыслен и насчет стилистики картины, в которой «... чрезмерно возрастает роль аксессуаров и вспомогательных средств. Отсюда гипертрофия выразительности окружения: логово вместо избы; искажающая ракурсность съемки, светодеформация. Декорация, кадр, свет играют за актера и вместо актера. То же в отношении облика действующего лица. Облик — это уже не живые лица, а маски, как предел обобщения «типичности» в отрыве от живого лица. В поведении — это крен в сторону статичности, где статично застывший облик подобен «маске жеста», как маска — предел обобщения частного мертвого лица».

Ругая содержание и стиль «Бежина луга» и пользуясь языком своих проработчиков, Эйзенштейн, по существу, изложил концепцию притчи, изложил негативно, но стоит негатив проявить, как перед нами из черноты возникнет положительное содержание статьи и самого замысла картины. Впрочем, только ли к «Бежину лугу» относится «чрезмерная роль аксессуара и вспомогательных средств», «гипертрофия выразительности окружения», «искажающая ракурсность съемки, светодеформация», «маски — как предел обобщения типичности», — не «Иван Грозный» ли за всем этим просматривается, «если вспомнить такие эпизоды, как «Пещное действо», «Пир опричников», «Иван у гроба Анастасии»...

Мы начинали разговор о кинотрагедии с намерением обратиться к анализу двух фильмов этого жанра — «Гамлета» и «Ивана Грозного». Но сколько уже написано о фильме «Гамлет» Козинцева, да и сам он немало написал о своих постановках Шекспира; не повторяясь, мы взяли у Козинцева как тему разговора — лишь формулу — «пространство трагедии». Еще больше — написано об «Иване Грозном», и опять-таки, в том числе самим Эйзенштейном. В ходе размышления интерес неожиданно переместился к «Бежину лугу» (не только в художественном творчестве, но и в научном исследовании тема с какого-то момента начинает диктовать автору, вести его). На пути от «Потемкина» к «Грозному» важнейшим моментом был «Бежин луг». Могли ли мы это осознать, если монблан предубеждений нагромоздился вокруг картины, и самое поразительное состоит в том, что десятки людей, которые о ней писали, как правило, не видели и не могли ее видеть. Приближенное реальное представление о картине мы получили благодаря работе С. Юткевича и Н. Клеймана, смонтировавших из сохранившихся кадров фото-фильм. Конечно, полного представления о фильме это не давало, по-прежнему в самых благожелательных исследованиях упор делался на разбор ошибок Эйзенштейна. Да и как могло быть иначе, если сам режиссер наводил на это своей статьей «Об ошибках «Бежина луга». В свое время, не имея возможности сказать о двойственности статьи, мы, члены редколлегии шеститомника Эйзенштейна, решили не печатать ее, за что

навлекли на себя немилость руководства. Теперь стало возможным выйти замыслу из подполья, и я сделал попытку расшифровать истинный смысл его статьи.

Что же из этого следует — фильм получает, таким образом, охранную грамоту и уже больше не подлежит критике? Разумеется, нет. Речь идет о другом: смысл произведения ускользает от нас, как только мы начинаем судить о нем не по тем законам, которые художник сам над собой поставил. Сколько раз мы цитировали эту, казалось бы, столь простую мысль Пушкина, но почему-то теоретически идея осознается легко и трудно реализуется на практике.

Не агитфильм о классовой борьбе поставил Эйзенштейн — он показал трагедию классовой борьбы. У Довженко в «Земле» и у Эйзенштейна в «Бежине луге» заявлена тема раскрестьянивания, которая, увы, не имела продолжения. Но и у них мы не прочтем это, если будем пересказывать лишь фабулу. В «Земле» Довженко центральный эпизод тоже построен на убийстве. Сын кулака Хома убивает тракториста Василя. Возьмите этот эпизод отдельно, и перед вами милицкий случай, который может разрешиться просто — арестом преступника. Довженко наказывает убийцу сумасшествием, — Хома мечется, не может найти себе на земле место, как не может успокоиться невеста Василя, она теперь никому не нужна, — обнаженная, она терзается в своей хате; полифонизм действия усиливается столкновением со священником: отец отказывается отпевать сына и бросает священнослужителю: «Бога нет, и вас тоже нет!» — и вот вся деревня сбегается хоронить Василя, над траурным шествием комсомольские песни сплетаются со старыми обрядовыми, потом — усыпанная плодами земля, об упругие арбузы дробятся струи дождя, молодые пары на ночной деревенской улице застыли в любовных объятиях, невесту Василя мы видим тоже здесь, но уже с другим. В чем смысл такого восприятия жизни? Драма увидена как бы издалека, с исторической дистанции: мир пройдет через страдания, через битвы, к человеку вернется эпическое достоинство, которое в искусстве называется катарсисом.

Или в «Бежине луге»: исчерпывается ли понятием «кулак» человек, убивающий своего сына и в полубезумии причитающий словами из евангельской притчи.

В картине не только старое защищает себя насильем, новое тоже прибегает к насилию (разгром церкви). Существенно, что и новое и старое поверяются отношением к религии. В первом варианте фильма (он был не принят, как и второй, уже упрощенный) отец, подняв над головой Евангелие, угрожал сыну карой за предательство: «Когда господь бог наш всевышний сотворил небо, воду и землю и вот таких людей, как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал: плодитесь и размножайтесь, но если когда родной сын предаст отца своего — убей его как собаку...» Насилие совершают и крестьяне: решив устроить в церкви клуб, они с треском срывают киот, снимают мишуру, выносят купель, вынимают иконы из окладов, бабы в алтаре, разбирая плащаницы, запевают «По долинам и по взгорьям...», мужики подхватывают, с грохотом рушится иконостас... Разгром показан как исторический факт, к тому же типичный; трактуя его с помощью песни, режиссер расслышал мотив гражданской войны, величайшей трагедии, свидетелем и участником кокорой он был. Вот такую глубину истории зачерпывает в этой сцене Эйзенштейн, и сегодня еще отчетливее мы ощущаем эти исторические перепады: тогда, в 30-е годы, мобилизовывали комсомольцев на разгром церквей; сегодня они призываются на охрану церквей как памятников культуры. И тот, кто громил церкви, и тот, кто сегодня (нередко в угоду моде) демонстрирует свою религиозность, — персонажи многоактной человеческой драмы, финал которой еще не разыгран. Только с точки зрения истории как трагедии может быть понят юный герой «Бежина луга». «Как мог Эйзенштейн сделать героем картины мальчика — доносителя на своего отца?» — спрашивают новые блюстители нравственности, которым кажется, что они ловят историю на ошибках. «А за что, — спросим мы их, — Сталин запретил картину, если она воспела уже с пеленок верно-подданного ему человечка?» Да не воспел ничего Эйзенштейн. Степок в такой же степени жертва, как и его отец. В библейской притче жертвой является не только Авраам, но и Исаак. Только трагедия может оцепить обе стороны конфликта. Она не спешит никому угодить и потому переживает эпоху, отражением которой явилась.

Трагическое явление со временем видоизменяется, да в такой степени, что, кажется, невозможно поставить рядом со Степком из притчи «Бежин луг» юного героя из современного трагифарса «Плюмбум, или Опасная игра». Плюмбум, оказавшись в плену социальных иллюзий, как заправский следователь, допрашивает собственного отца. И снова запутываются критерии: одни видят в мальчике пример для подражания, другие клеймят его. Не случайно, конечно, одна ситуация требовала трагической притчи, другая — трагифарса: юные герои разделены полосами отчуждения: 1937 год и Вторая мировая война. Трагифарс вытаскивает на поверхность все тайное, подспудное, неразрешимое, что эпоха скрывает в себе давно. Рожденные в разное время, персонажи теперь объясняют друг друга. И Степок и Плюмбум — существа, возникшие в результате процесса отчуждения человека от истории.

■ Пространство комедии, или Чаплинада

Сюжет этой книги то и дело ставит рядом разных мастеров. Так, по принципу «несходства сходного» (Шкловский) Эйзенштейна увидим рядом с Довженко и Пудовкиным, потом — с Тарковским; но не только в кинематографическом ряду окажется основоположник советского кино, будет повод вспомнить его и в связи с создателем «Евгения Онегина» Пушкиным; теперь же вслед за Эйзенштейном возникает у нас фигура Чаплина.

Эйзенштейн дал повод для рассмотрения трагического.

Чаплин — комического.

Нет, не произвольно поставил сейчас автор рядом эти два имени. В упомянутом уже отзыве 117 виднейших историков кино и киноведов 26 стран, установивших двенадцать «лучших фильмов всех времен», первое место занял фильм «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, второе — «Золотая лихорадка» Чарли Чаплина.

Эти страницы писались вскоре после того, как по решению ЮНЕСКО человечество отметило год Чаплина в связи со столетием со дня его рождения.

Лучший способ убить человека — «заюбилеить» его. Чрезмерное восхваление обязательно приводит к забвению.

Но Чаплина «заюбилеить» не удалось — из клоуна не сотворить идола. Чаплин остался свидетельством, что и в наш жестокий век гуманизм себя не исчерпал.

Думали, что Чаплин учит, как смешить, а оказалось, что он учит, как сохранить достоинство.

Чаплин насквозь антидогматичен. Мы были убеждены: два мира — две системы. У нас — у них. Стране «желтого дьявола» противопоставлялась «широка страна моя родная». Позже — тоже самое, но наоборот: у нас все плохо, у них все «о'кей». Что-то мы обязательно забываем. Помним, например, что в Америке нашел прибежище Солженицын, забыли, что Америка изгнала Чаплина. Сам Чаплин постоянно видел две Америки; при этом он видел и две России. Он дружил с Эйзенштейном и поддержал его «Ивана Грозного»; в трудную минуту поддержал Вертова; поддержал солидным взносом Михоэлса, когда тот в годы антифашистской войны прибыл для сбора средств в США. В то же время он отказался приехать к нам: его «Диктатор» был нацелен не только против Гитлера, — приезд к нам так или иначе был бы жестом в сторону Сталина.

Душевная свобода Чаплина была завидной. Объективность суждений — основа его независимости. По этому поводу можно сказать: он сам себя сделал. То, как он понимал историю и человека, определило метод его комического искусства. Мир он выворачивал наизнанку с целью увидеть его другую сторону.

Пародия была для него приемом, была для него жанром, была стилем, была методом его искусства. Творчество Чаплина пародией начинается и пародией кончается.

Клоунская маска Чарли повторяет маску его предшественника Макса Линдера, но он как бы передразнивает ее.

Линдер — аристократ, Чаплин — нищий бродяжка.

Чаплин носит костюм Линдера как бы уже изношенный, при этом все явно велико для маленького Чаплина. Даже усики Линдера ему велики и потому топорчатся щеточкой. И не цилиндр носит Чаплин, а котелок, и не фрак, а визитку, брюки с него постоянно

спадают, а ботинки загнуты кверху и велики, отчего он ходит уточкой, переваливаясь с ноги на ногу. Артисту пришлось походка извозчика, которого запомнил Чаплин в нищем квартале Лондона, где прошло его детство. Трость, которая была постоянно в руках Линдера, превратилась в обыкновенную палку с загнутой ручкой, ею удобно было орудовать. «Я никогда не смешу, — заметил Чаплин, — смешит моя палочка».

Маска Чаплина формировалась постепенно, от картины к картине, постепенно совершенствовались и приемы пародирования, менялись и объекты пародирования.

Были у Чаплина пародии, относящиеся к внутрикинематографической жизни.

Сюда относится история маски, возникшая как антитеза маски Линдера.

Сюда же относится и фильм «Кармен» — пародия на одноименный фильм Сесилия де Милля (с участием оперной дивы Джеральдины Ферар). В обоих случаях раскрывается смысл «искажения». Чаплин учился у своих предшественников и в то же время опережал их.

В кризисные, переломные моменты Чаплин с помощью пародии осмысливал и самого себя. Исследователи творчества Чаплина считают фильм «Его доисторическое прошлое» пародией на фильм Дэвида Уорка Гриффита «Происхождение человека», и это справедливо, но это была пародия и на самого себя. Чаплин видит себя во сне в доисторическую эпоху: пролог и эпилог даны в жесткой реалистической манере, основное же действие, происходящее во сне героя, поставлено в духе фарсов Мак Сеннетта, в студии которого Чаплин усвоил приемы комедии потасовок; теперь, уходя от Сеннетта и начиная новый этап творчества, Чаплин как бы сводил счеты и с собственным доисторическим прошлым.

Пародирование произведений кино было для Чаплина средством, но не целью, цель — сама действительность, в ее пороки метил он стрелы, которые от картины к картине становились все язвительнее. Комизм Чаплина менялся от эксцентрического бурлеска до разящей гротескной сатиры, и эти перемены были связаны с выбором объекта критики.

Чарли всегда в движении, всегда меняет свое положение в пространстве, и всегда что-то мешает ему, всегда он на что-то наталкивается. Сначала это были предметы (лестница, которую надо преодолеть; эскалатор, на котором он, конечно, устремляется в обратную сторону; вертящаяся входная дверь, которая его закручивает на месте); потом неприятные люди (как правило, их играли огромного роста толстяки по контрасту с маленьким героем, отчего победа его над ними всегда доставляла зрителю неописуемый восторг); потом уже не просто неприятные люди, — те же гиганты становятся полицейскими (мотив погони, когда Чарли спасается от свирепого блюстителя порядка, возникает чуть ли не в каждой картине Чаплина); потом буржуазный образ жизни Америки; потом он бросает вызов фашизму как системе и сам играет Гитлера.

Вырабатывая новые приемы, Чаплин не расставался со старыми, то есть, обращаясь к серьезным жанрам, он пользуется приемами жанров развлекательных. В картине «Король в Нью-Йорке», моментами напоминающей раннюю комическую, есть сцена, где идет уморительная потасовка с помощью кремовых тортов.

Сохраняются жест и мимика: легкое движение палочкой, поднятие бровей, грустное подергивание усов, вежливое приподнимание котелка.

В поступках Чарли навсегда сохранилось детское восприятие мира, например: когда он убегает от преследований, на поворотах он тормозит вприпрыжку на одной ноге. Наивность, инфантилизм проявляется и в использовании предмета не по назначению: герой вскрывает будильник как консервную банку («Лавка ростовщика»); сваренные в кипятке ботинки ест как вкусное мясо, а гвозди аппетитно обсасывает как куриные косточки («Золотая лихорадка»); гаечным ключом завинчивает на даме пуговицы («Новые времена»); играет глобусом, превращающимся в надувной шар («Великий диктатор»).

В ситуации он видит два значения, а потому, разрабатывая ее, пытается вызвать два взрыва смеха. Смысл этого приема он видит в экономии действия: если одно действие может вызвать два отдельных взрыва смеха, то оно гораздо ценнее, чем два отдельных действия, ведущих к тому же результату. Разъясняя

подобный прием, Чаплин в статье «Над чем смеется публика» пишет: «В фильме «Искатель приключений»... я сижу на балконе и вместе с молоденькой девушкой ем мороженое. Этажом ниже сидит дама, полная, респектабельная, хорошо одетая. И вот, когда я ем мороженое, целая ложка его падает мне на брюки, скользит по ним и скатывается прямо на шею даме. Первый взрыв смеха вызывается моей собственной неловкостью; второй, и гораздо более сильный, является результатом того, что мороженое падает на шею даме, которая вскакивает и начинает громко вопить. Одно-единственное действие поставило в смешное положение двух лиц и вызвало два «взрыва смеха»¹.

В образе героя всегда тоже присутствуют два значения: тот, кого изображает Чаплин, и сам Чаплин. Когда герой несет в себе положительное начало, эти два плана как бы сливаются в своих очертаниях, между ними почти нет зазора — комический герой становится alter ego (вторым «я») артиста. По-другому воспринимаются картины «Великий диктатор» и «Месье Верду», где герой и автор — антагонисты; дело только в том, что Чаплин остается Чаплином и в этих картинах, и в них он сохраняет принцип образа в образе, то есть мы видим явление уже не в чистом виде, а пародийно переосмысленным. «Великий диктатор» — фильм о Гитлере, но Чаплин называет героя не Адольф Гитлер, а Аденоид Хинкель; в этом духе подправил действительные имена в своем «Артуро Уи» и Брехт, во многом близкий к методу Чаплина. У каждого по-своему применяется принцип отчуждения; Чаплину он дает возможность в необходимый момент легализовать скрытый план образа.

Чаплин не был то трагиком, то комиком, он был трагиком и комиком одновременно.

Фарс он понимал как трагедию, которая происходит в неподходящий момент. Он брал серьезные сюжеты и извлекал из них комические моменты.

Жанр его картин — трагифарс.

Природа этого жанра и художественное мышление режиссера совпадают, и не случайно, когда не в почете у нас оказалась условность кинофарса, — картины Чаплина перестали появляться на экране.

¹ Чарльз Спенсер Чаплин. — С. 166.

Если в середине 30-х годов у нас с огромным успехом шли картины «Огни большого города» и «Новые времена», то затем натуралистическое мышление, ставившее господствующим в эстетике, уже не принимало столь парадоксального отношения комического и трагического. Комедия стала существовать отдельно (причем главным образом лирическая комедия); что касается сатиры и трагедии, то они и вовсе перестали существовать. Чаплина не показывали под разными предлогами. На «Огни большого города» и «Новые времена» кончилась лицензия, за новые картины запрашивали слишком большую цену. Так ли это было, не так ли, — во всяком случае, в прокате у нас Чаплин не появлялся несколько десятилетий. Когда же наконец некоторые старые немые короткометражки появились на телевидении, многие пожимали плечами, и было отчего: невесть кем отобранные, печатанные-перепечатанные экземпляры, отчего в темном кадре и герой подчас трудно был различим, к тому же проекция немой картины на звуковом аппарате убыстряла скорость движения, отчего ловкий Чарли оказывался просто светлым. А ведь для миллионов зрителей это было первым знакомством с Чаплином, оно зародило предубеждение, и, может быть, поэтому купленные вскоре, наконец, такие шедевры, как «Король в Нью-Йорке», «Огни рампы», «Цирк», «Золотая лихорадка», успеха не имели и очень скоро сошли с экрана.

Обычно при неудачах винят критику и теорию, но именно в киноведении с осмыслением Чаплина у нас обстоит более чем благополучно. Не только статьи, но и книги о великом кинорежиссере выходили у нас систематически; напомним Чаплиновские сборники: один вышел под редакцией В. Шкловского, другой — под редакцией С. Эйзенштейна и С. Юткевича; книги И. Соколова, Г. Авенариуса, А. Кукаркина, Ж. Садуля и, наконец, переведенную с английского книгу самого Чаплина «Моя биография».

Как видим, на русском языке о Чаплине вышло книг больше, чем о каком-либо другом зарубежном или советском кинорежиссере. Так что мы можем сказать, что теория обошла практику, в данном случае практику проката. И все-таки теория не может заменить практику, как чтение сценариев не может заменить про-

смотра фильма. В сборнике «Фильмы Чаплина. Сценарии и записи по фильмам» (1972), составленном А. Кукаркиным, мы могли наконец прочесть литературную запись по фильму «Великий диктатор», опубликованную в переводе с английского, и сценарий «Месье Верду», что теперь уже не считалось крамолой. И опять-таки: это не может дать знание Чаплина, — Чаплина надо видеть. Напомню, как кончает свою книгу о Чаплине Луи Деллюк: «Извините, что я рассказывал вам смех Чаплина. Я больше не буду».

Смех Чаплина, его комизм — явление общечеловеческой культуры. Исследователи справедливо ставили Чарли рядом с Дон Кихотом, так же как в свое время Сервантеса поставили рядом с его предшественником Рабле. Универсальный смех над отжившим миром сближает их, у каждого смех проявляется как духовное зрение. у каждого смех двусложен, но если гротесковое единство у Рабле и Сервантеса проявляется в не-расторжимой паре (Пантагрюэль — Панург у Рабле, Дон Кихот — Санчо Панса у Сервантеса), то у Чаплина эти противоположности персонифицируются в одном лице. Трагифарс у Чаплина — это и есть образ в образе, каждый из которых есть пародия на свою противоположность. Именно в этом суть метода Чаплина. В его методе смешить действует некий механизм, который при ближайшем рассмотрении есть пародия.

Пародия — иносказание. Когда это игнорируется, мы попадаем впросак. В 1947 году редактор «Нового мира» получил выговор за публикацию сценария «Месье Верду». У сценария был подзаголовок: «Комедия убийств». Идеологи не заметили, что Чаплин «валял комедию», и обвинили его вместе с редактором в пропаганде жестокости. В 1989 году — и телезрители были свидетелями — такой же казус произошел на официальном концерте по случаю 73-й годовщины Октября. Блестящий пародист В. Винокур проваливается, натыкнувшись на непонимание аудиторией иносказания.

Печальный случай с неправильной оценкой «Месье Верду», может быть, и не произошел бы, если бы тогда не по сценарию судили о фильме, а увидели сам фильм.

В самом деле, в чем все-таки смысл картины, как в ней работает смех?

Анри Верду, маленький клерк, в период экономического кризиса пополняет армию безработных, но он должен обеспечить больную жену и ради этого становится подобием Синей Бороды: он женится, чтоб получить наследство, очередную жену он убивает. Верду убивает все время разными ухищренными способами, а мы ему почему-то сочувствуем — сочувствуем смехом, который он постоянно вызывает у нас. Происходит это потому, что мы не видим ни одной убитой и, собственно говоря, каждое убийство, происходящее за кадром, — пародия на убийство. Трагикомедия всегда пародия, но она этим не ограничивается. Пародия — средство, цель фильма другая, серьезная и оригинальная.

Почему все-таки именно на «Месье Верду» мы каждый раз спотыкаемся? «Великий диктатор» в этом смысле проще для нашего традиционного представления о Чаплине. В «Диктаторе» Чаплин играет еще в своей маске. Парадокс состоит в том, что двойниками здесь оказались фашистский заправила и бедный еврей-парикмахер; окружающие их путают, но мы в каждом случае знаем, кто есть кто, то есть в каждом случае имеем повод сочувствовать или ненавидеть; при этом в каждом случае мы смеемся, — смех имеет градации, поскольку есть ирония любви и есть ирония издевки. Положительное начало здесь очевидно тем более, что в финале автор выходит из образа и говорит свою пламенную (шестиминутную!) речь против фашизма, в защиту демократии. Речь эта не была случайным эпизодом для Чаплина. Накануне премьеры «Новых времен» он сказал: «Если бы я попытался рассказать публике, что нужно предпринять в связи со всем происходящим, — сомневаюсь, сумел бы я это сделать в развлекательной форме при помощи фильма. Я должен был это сказать серьезно, с ораторской трибуны»¹. Так Чаплин включается в сегодняшнюю дискуссию о возрастающей роли публицистики в переломные, кризисные моменты общественного развития. В финале «Великого диктатора» он выходит на трибуну в буквальном смысле этого слова, и это никогда не связывалось

¹ Цит. по: Кукаркин А. Чарли Чаплин. — М.: Искусство, 1960. — С. 191.

с нарушением структуры образа героя, всегда двупланового. В финале «Месье Верду», по существу, происходит аналогичное, — вспомним филиппики, которые произносит герой на суде, а затем в интервью с репортером. Убийства «в наш век преступлений» Верду называет «деловым предприятием, бизнесом»; крылатым стало его выражение: «Одно убийство делает человека злодеем, миллионы убийств делают из него героя». Вопрос, имеет ли право Верду делать такого рода обвинения, если сам он убивал, — вопрос некорректный, ибо лишь обличает вопрошающего в непонимании структуры образа. Смею утверждать, что Верду никого не убивал. В самом деле: никто же не будет утверждать, что в «Золотой лихорадке» Чарли действительно съел свой ботинок. И он положителен не потому, что заботится о жене, что гусеницу поднимает с дорожки, чтоб ее не растоптали, и что кошечке приносит с работы еду; его алиби в другом — в смехе: он смеется, издевается над убийствами, которые... не совершал. Перед нами аллегория, мистификация уже с первого эпизода, который надо воспринимать как визитную карточку картины; действие начинается на кладбище — мы видим могильную плиту с надписью: «Анри Верду 1880 — 1937»; одновременно мы слышим голос умершего: «Добрый вечер! Мое настоящее имя — Анри Верду. Я тридцать лет был клерком в банке, пока кризис не сделал меня безработным. Тогда я нашел себе другое занятие — начал уничтожать особ противоположного пола. Но те, кто думает, что карьера Синей Бороды выгодна, могут убедиться в обратном, посмотрев этот фильм».

Последующие затем убийства так же условны, как репортаж с того света.

Репортаж откровенно пародиен.

Каждый фильм Чаплина — пародия на какое-то общественное явление.

Пародия на бокс — «Чемпион».

Пародия на войну — «На плечо».

Пародия на алчность — «Золотая лихорадка».

Пародия на изнуряющее конвейерное производство — «Новые времена».

Пародия на тоталитарный режим — «Великий диктатор».

Пародия на убийство как бизнес — «Месье Верду».

В последней Чаплин отказался от маски не потому, что отказался от своего принципа. Условная маска мима мешала ему пользоваться словом, Чарли и так ради нее слишком долго оставался немым; теперь, когда маски не стало, образ Верду вводил в заблуждение. Его стали принимать за реалистический образ и прямолинейно судить о его поступках.

А между тем месье Верду — гротескный образ.

Верду не убийца, он пародировал убийства, и режиссер Чарльз Спенсер Чаплин как художник добивается здесь блестящих результатов: в каждом случае мы сочувствуем не жертве, а убийце. Каждое убийство вызывает у нас не страх, а, гомерический хохот вследствие пародийности. Каждое убийство — это эксцентрический аттракцион. Причем каждый раз мы видим только подготовку преступления, и каждый раз Верду едва сам не попадает в расставленные им сети. Мы рады, когда он выпутывается, само чувство это помогает разуму понять, кто же он все-таки — жертва или преступник в этом безумном, безумном, безумном мире. Конкретная реальность этого мира воспроизводится хроникой: мы видим драматические сцены кризиса, самоубийства на бирже, манифестации безработных, видим ораторствующих Гитлера и Муссолини. Верду исторически достоверен не тогда, когда смешит, а когда, выйдя из образа, от лица автора обличает пороки общества. Удивительно все-таки это превращение: человек, который все время нас смешил, идет на гильотину в спокойном величии героя исторической трагедии. В этом и назначение трагикомедии: начав со смешного, она выходит к цели через противоположность.

16 апреля 1989 года Чаплину исполнилось сто лет.

Я не могу назвать в мире художника, который был бы так близок нам сейчас, поскольку, пережив трагедию сталинского тоталитаризма, каждую попытку породить его мы воспринимаем как трагифарс.

Не пора ли на телевидении показать всего Чаплина, — его наследие видится сегодня как многосерийный телевизионный фильм с одним героем.

Трагикомедия

Лишь однажды Чаплин поставил не комедию. Фильм назывался «Парижанка». В этом тонком психологическом повествовании маске Чаплина не нашлось места, и он играет эпизодическую роль носильщика, в котором зрители не узнавали великого комика. Чарли остается самим собой лишь в пространстве комедии, а вернее, трагикомедии. Как мы убедились, Чаплин эволюционировал от жанра комической до фарса.

Вернусь к размышлению, почему все-таки у нас Чаплин не прижился. Думается, что здесь были не только политические мотивы. Мы прошли через период психологического неприятия трагикомедии. Смысл этого можно проиллюстрировать на таком примере. В один и тот же, 1968 год вышли две картины: трагикомедия «Листопад» Отара Иоселиани и кинороман «Твой современник» Юлия Райзмана. В это время искусство и литература усиленно разрабатывали производственный конфликт: производственные ситуации оказались типическими обстоятельствами, в которых герой боролся с рутинными традициями, заложенными в базе самой жизни. В фильме «Премия» (сценарий А. Гельмана, режиссер С. Микаэлян) тема достигает кульминации, и это была прогрессивная линия в кино, она раньше философов и политологов сказала о кризисе, возникшем в результате антагонизма между производительными силами (человек) и производственными отношениями (государство). По существу, такого рода конфликт был в основе и «Листопада» и «Твоего современника». Но «Листопад» проходил труднее, а между тем при ближайшем рассмотрении ситуация, мотивы и цель действия в них совпадают. И начальник стройки Губанов и молодой технолог винзавода Нико наталкиваются на одну и ту же систему, вступают с ней в открытую борьбу с малой надеждой на успех, но иначе каждый из них поступить не мог.

Дело только в том, что в критический момент одна и та же нравственная натура проявляется у них differently. В публицистическом романе «Твой современник» мотивы поступков Губанова объясняются с ясностью декларации. В трагикомическом фильме «Листопад» человеческий потенциал молодого героя скрыт не

только от нас, — он сам еще не знает себя, его мужество скрыто в слабом на вид человеке, смешном, и потому проявляется неожиданно.

Как Дон Кихот, Нико не знает страха, потому что не думает об опасности.

По глубокой сути своей Нико — герой трагикомический. По законам этого жанра надо судить и его поступки, и манеру, в которой грузинский режиссер Отар Иоселиани поставил эту картину. Но как раз вокруг трагикомедии чаще всего и возникали споры, причем превратные суждения здесь не единичный случай, нам часто кажется, что художник издевается над тем, что нам дорого, между тем дело здесь совсем в другом: в произведениях этого жанра идеал художника не обнажен, положительное скрыто в смешном. Трагикомедия мало изучена в киноведении — в практике нашего кино этот жанр не занимал заметного места; наибольшие удачи в этой области знает у нас именно грузинское кино.

Что же такое трагикомедия, как изображается в ней человек?

Связь трагического и смешного в искусстве осуществляется в соответствии с реальными отношениями между людьми в самой жизни, где возвышенное, трагическое и комическое могут существовать рядом и не изолированно друг от друга. В драматургии никто так, пожалуй, не был чуток к этому, как Шекспир, — рядом с трагическим героем у него всегда появляются смешные фигуры. Трагик давал зрителю возможность отдохнуть, регулировал его ощущение сценического действия; и это была не просто уловка опытного драматурга (это у ремесленника мы обнаруживаем здесь только здравый расчет на успех у зрителя, жаждущего развлечения), но хорошее знание человеческой натуры и понимание законов жизни, всегда многосложной, всегда по самой сути своей и глубоко трагической и разнообразно смешной. В таких случаях смешное возникает не для отдыха, не как перерыв в развитии серьезного действия, а как звено в цепи жизненных событий, как способ неожиданного перехода в другие, более глубокие пласты жизни, обнаруживаемые в разнообразных проявлениях человеческих характеров. Однако появление смешного рядом с трагическим у

великого драматурга не есть еще само по себе трагикомедия. Так же в шолоховском «Тихом Доне»: в этом романе-трагедии немало сцен чисто комического свойства, однако, они не меняют сути самого повествования — они лишь окрашивают основной ход действия, подчиненного раскрытию трагической судьбы Григория Мелехова.

В трагикомедии трагическое и смешное не просто оказываются рядом (в таких случаях превалирует что-либо одно, либо смешное, либо трагическое, в зависимости от того, что же все-таки перед нами — комедия или трагедия), а вступают в более сложное диалектическое взаимодействие.

В трагикомедии трагическое и смешное переходят друг в друга, меняются местами и, более, того, осуществляются друг через друга.

Трагикомедия сталкивает трагическое и смешное не только как противоположности, она обнаруживает единство этих противоположностей. Это единство заключается в том, что и смешное и трагическое возникают в результате нарушения первичной связи формы и содержания, в результате нарушения логики поступков, в результате сдвига связи между мотивами действия и целью. При этом отличие трагикомедии, скажем, от трагедии, где появляются комические фигуры и комические сцены как отступление от основного действия или от комедии, где в отдельные моменты действие может приобретать весьма серьезный и даже трагический оборот, в том состоит, что сдвиг здесь может происходить в обе стороны; трагическое и смешное равноценны, единство их противоположности наглядно — действие заставляет героя делать сакральный шаг от великого к смешному и от смешного к великому, чем обнаруживается существо его характера.

В трагикомедии диалектика смешного и серьезного, их взаимозависимость, их переходы друг в друга осуществляются через пародию. Пародия — механизм трагикомедии. Смешное не пассивно рядом с серьезным, оно его пародирует. Серьезное возникает как пародия на смешное.

Вспомним великий трагикомический роман «Дон Кихот» Сервантеса: Дон Кихот, как и Чарли, имеет два измерения, отношения между которыми выясняются

посредством пародии. Принципиально так строится и трагикомедия «Палач» испанского режиссера Л. Берланги.

Фильм «Палач» Берланги как явление жанра заслуживает специального анализа; мы же только отметим, что опыт этого режиссера уходит корнями в испанскую литературу, которая знала не только трагикомический роман, но и трагикомическую драму. На переломе между средневековым периодом и испанским Ренессансом появилась пьеса Фернандо де Роха-са «Селестина», которую сам Сервантес назвал «божественной книгой» в одном из вступительных стихотворений к своему роману о рыцаре из Ламанчи. Трагикомедия «Селестина» и сегодня переводится на многие языки мира (в том числе и на русский), в странах же с испанским языком она то и дело возвращается в репертуар, — в 1967 году, будучи на Кубе, автор этой книги видел пьесу в современной трактовке на сцене молодежного театра Гаванского университета. В это же время кубинский режиссер Сезар Ардавин экранизирует «Селестину» — фильм участвовал в конкурсе Московского фестиваля 1969 года.

В практике нашего отечественного кино жанр трагикомедии не имел развитой традиции. Если русская драматургия достигла высочайших вершин и в области трагедии («Борис Годунов») и в области комедии («Горе от ума», «Ревизор»), то к трагикомедии она долго — почти до Сухова-Кобылина — оставалась равнодушной.

На рубеже XVIII — XIX веков, то есть на переломном этапе, когда формировались традиции, и трагедия и комедия охотнее связывали себя с опытом поэзии, чем друг с другом. Об этом наглядно говорят вышедшие одновременно две книги в большой серии «Библиотеки поэта» — «Стихотворная трагедия...»¹ и «Стихотворная комедия...»².

Развитость того или иного жанра вовсе не является достоинством или недостатком, это, скорее, известная особенность, которую мы не можем игнорировать,

¹ Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX в. — М.; Л.: Сов. писатель, 1964.

² Там же.

изучая национальные традиции. Например, одним из жанров, на котором формировалось американское кино, является вестерн. Советское кино вестерн пародировало («Приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова; «Зеленый фургон» Г. Габая; «Белое солнце пустыни» В. Мотыля).

«Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова кубинский кинорежиссер Т. Алеа ставит как драму, а «Дон Кихота» Сервантеса Григорий Козинцев ставит, не подчеркивая его трагикомизма. Последний случай особенно показателен. Если кто-нибудь и должен был ставить у нас «Дон Кихота», то, конечно же, Козинцев, натуре которого эксцентрическая комедия (вспомним его фзксовское прошлое) так же близка, как и кинотрагедия (вспомним успех его «Гамлета», после которого он поставил «Короля Лира»); если кто-нибудь из наших актеров и должен был играть Дон Кихота, то, конечно же, Николай Черкасов, который мог так же талантливо смешить публику (Пат на эстраде, Лошак в кинокомедии «Горячие денечки»), как и внушать ей трагическое переживание (Иван Грозный в эйзенштейновском фильме). Почему же в характере Дон Кихота мы не почувствовали двух измерений — комического и трагического, — которые придают неповторимую жизненность этому трагикомическому образу? Думаю, что здесь следует говорить именно о традициях нашего искусства, проявившихся в данной трактовке «Дон Кихота»; кстати, русского, серьезного, в большой степени гротескового Дон Кихота хорошо приняли испанцы, хотя они привыкли к тому, что серьезность свою этот герой обнаруживает, смешая нас.

Конечно, в картине не могло не сказаться время, когда она создавалась: она вышла в 1957 году, а значит, задумывалась и ставилась до «оттепели», когда фантазия была еще скована. И все-таки не только в этом дело. Присмотримся к уже новейшей, нынешней экранизации романа Сервантеса — я имею в виду пятисерийный телевизионный фильм Реваза Чхеидзе. Грузинский режиссер ставит своего «Дон Кихота» совместно с испанцами, стало быть, получает возможность снять натуру там, где действительно странствовал рыцарь Печального Образа; к тому же на роли главных героев актеры выбраны были так точно Кахи Кавсад-

зе — Дон Кихот, Мамука Какилашвили — Санчо Панса), что, когда они оказались в гриме и костюмах, ду­малось — не с них ли списывал своих героев Серван­тес? А вот когда герои стали двигаться и говорить, что-то начинало улетучиваться из художественного пространства, заданного романом. А между тем Чхе­идзе очень уверенно входил в картину, — за его спи­ной был «Отец солдата» и опыт грузинского кино, немало преуспевшего именно в области трагикомедии. Возникло подозрение насчет возможности адекватного бытования на экране романа Сервантеса. Сам по себе вопрос этот может показаться дерзким. Чтоб только обо­сновать саму постановку вопроса, следовало бы взять в поле зрения все случаи экранизации «Дон Кихота», в том числе и зарубежные; необходимо здесь присмот­реться и к театру (Дон Кихот жил и в опере, и в бале­те), да и к другим видам искусства надо обратиться, например к графике и скульптуре, где возникал (и неоднократно) наш герой. К этому вопросу мы еще вернемся в главе о мультипликации (именно в этом виде искусства может быть, на наш взгляд, воссоздан образ Дон Кихота адекватно своему литературному первоисточнику), а пока продолжим выяснение сути и границ трагикомедии как жанра.

■ Трагикомедия по-грузински. Пирсманашвили

Артист Серго Закариадзе столь прославился в роли отца солдата, что в Грузии ему поставили памятник, — это был памятник солдату в образе, каким его исполнил артист. Мне известны всего лишь два слу­чая, когда литературному герою ставился памятник: это Дон Кихот и Василий Теркин.

Сергей Александрович Закариадзе был артистом театра и кино, — на экране мы видели его раньше в романтической роли Бараташвили (фильм «Георгий Саакадзе»), а потом в лирико-комедийной роли старо­го почтальона («День последний, день первый»). Истинный масштаб его дарования раскрылся в тра­гикомической роли крестьянина Махарашвили — ге­роя фильма «Отец солдата». В поисках своего сына — фронтовика он попадает в действующую армию, ви-

дит войну собственными глазами. Пережив смерть сына, он сам оказывается лицом к лицу с солдатом в гитлеровской форме и убивает его. Вкусив до конца горечь войны, он философски осмысляет высокую цену жизни. Грим — оттопыренные уши и лоб, закрытый челкой, — до поры до времени скрывает от нас ум и значительность этого крестьянина, словно сошедшего с полотен Пироманашвили. Гротески этого замечательного примитивиста и трагикомедии «Отец солдата», «Листопад», «Свадьба» воспринимаются как явления одного порядка. Пути национальной живописи и кино пересеклись — об этом говорит и биографический фильм о Нико Пироманашвили, в котором Георгий Шенгелая воспроизвел переменчивую судьбу художника.

Возвышенное потому так часто рядится в смешное, что смешное оберегает его, дает возможность остаться самим собой.

Герой трагикомедии боится риторики как огня. Он не хочет, чтоб научно трактовали его поступки, даже если они безукоризненны. Добродетель не хочет, чтобы ей платили за то, что она добродетель. Больше всего на свете она боится ложного пафоса и сентиментальности — защитой от них ей служит ирония.

В истории есть периоды, когда такой подход к оценке личности приобретает особое значение.

В свое время по этому поводу Монтень писал: «Почему же, оценивая человека, судите вы о нем, облаченном во все покровы? Он показывает нам только то, что ни в какой мере не является его сущностью, и скрывает от нас все, на основании чего только и можно судить о его достоинствах.

Вы ведь хотите знать цену шпаги, а не ножен; увидев ее обнаженной, вы, может быть, не дадите за нее и медного гроша... Цоколь еще не статуя. Измеряйте человека без ходулей. Пусть он отложит в сторону свои богатства и знания и предстанет перед вами в одной рубашке».

На рубеже 50 — 60-х годов в кино произошло разоблачение героя — он сошел с ходулей, на которых шагал в предшествующие годы, и оказался перед нами в одной рубашке; более того, было ревизовано само понятие «герой», искусство привлекли аутсайдеры —

персонажи, своей социальной пассивностью сопротивляющиеся догматам общества.

Герои трилогии Отара Иоселиани «Листопад», «Жил певчий дрозд», «Пастораль» — аутсайдеры.

Герои Эльдара Шенгелая — чудаки. Они могут дерзать («Чудаки»), а могут пассивно втянуться в захвативший их поток жизни («Необыкновенная выставка», «Голубые горы, или Неправдоподобная история»). Но разве те и другие не добиваются признания у нас, зрителей, разве не добиваются они нашей любви? Демократизм трагикомедии и состоит в том, что она внимательна к человеку в тот момент, когда он больше всего в этом нуждается; она берет жизнь в ее успехах и неудачах, сверкающую на своих изломах; оптимизм ее неистребим, ибо она может смеяться и сквозь слезы.

Грузинское кино именно в трагикомедии раскрыло черты национального характера, более того, сквозь призму трагикомедии грузинские мастера увидели и близкие для себя особенности других народов: недаром в этом жанре так легко привились на национальной грузинской почве и французский роман «Мой дядя Бенжамен» (в фильме Г. Данелия «Не горюй!»), и рассказ итальянского писателя Пиранделло (в фильме «Кувшин»), и рассказ русского писателя Зощенко (в фильме «Серенада»). Снова мы убеждаемся, что народное, национальное состоит не только в изображении своего быта и нравов, — национальный характер проявляется и в суждениях о мире, в его видении.

Именно в периоды подъема грузинского кино героическое и смешное не чурались друг друга. Напомним, что М. Чиаурели ставил не только «Арсена», но и «Хабарду»; что С. Долидзе проявил себя не только эпическим художником («Последние крестоносцы» и «Дарико»), но и имел отношение как сценарист к сатирическому гротеску «Моя бабушка» (режиссер К. Микаберидзе). Как раз потом, когда в известный период героическое стало существовать отдельно, оно оказалось во многих картинах выпранным и ходульным; с другой стороны, без значительного содержания комедийность вырождалась в плоский бытовизм.

В современном грузинском кино героическое и комедийное не только опять сблизились, но и взаимопроникли друг в друга, и это, как мы видели, было

обусловлено развитием не только социального, но и эстетического мышления. Ситуация изменилась, когда начала сказываться инерция и поверхностно думающие кинематографисты стали эксплуатировать приемы трагикомедии уже как моду.

Так бывает в искусстве, развивающемся циклично. Едва новое успевает поразить нас своей оригинальностью, как тут же его начинает подстерегать опасность подражания. Вспомним итальянский неореализм. Выход героя из павильона в реальную жизнь был открытием, как и изображение быта простых людей. А потом приемы стали расхожими, да в такой степени, что лохмотья безработных теперь казались специально изготовленными в костюмерной киностудии. Стилизация «под трагикомедию» в грузинском кино стала очевидной, когда комическое теперь уже всего лишь подстраховывало трагическое, не давая ему разрешиться до полного самовыражения; силу стала утрачивать и сама категория комического, оказываясь лишь как бы подсобным средством. А между тем в жизни обострялись исторические борения — не с неба ведь упала в одночасье тбилисская трагедия печального апреля 1989 года. После этого события мы больше стали ценить произведения, прислушивавшиеся к истории как к трагедии. Я имею в виду «Путешествие молодого композитора» Георгия Шенгелая, «Пловца» Ираклия Квирикадзе, «Грузинскую хронику XIX века» Александра Рехвиашвили и, наконец, «Покаяние», которым Тенгиз Абуладзе так резко обратил грузинскую трагикомедию в трагифарс.

Трагикомедия по-русски. Петров-Водкин

Трагикомедия как плащ из двойной ткани, в котором подкладка может стать лицом, лицо — подкладкой.

Трагикомедия развивается в обе стороны. Воспринимая историческое явление в момент его изменения, она может взять и его прошлое и его будущее одновременно. В ней трагическое и комическое не сосуществуют, а переходят друг в друга. Она может показать момент утраты трагического пафоса, когда возвышенное в прошлом явление предстает перед нами уже как

фарс; трагикомедия же может кратчайшим путем — через смешное — выйти в область героического.

Ярким примером здесь являются два фильма, которыми заявил себя Глеб Панфилов, — «В огне брода нет» и «Начало».

Фильм «В огне брода нет» поставлен по рассказу Е. Габриловича 30-х годов «Случай на фронте». Смешная санитарка Татьяна Теткина как бы случайно оказывается героиней: в тылу появляются белые, и она попадает в плен. И тема искусства тоже появляется как бы случайно: начало фильма пререзается кадрами с рисунками (в стиле наивистов) из военного быта, мы не знаем, чьи это рисунки. Потом мы узнаем, что их рисовала Теткина, стеснялась их, еще не понимая, что она художник. Исторической личностью и художницей она становится в наших глазах одновременно — в финальной ситуации картины. Белый полковник, который ее допрашивает, жаждет ее отречения. Теткиной хочется жить, она могла бы спастись, чтоб заниматься искусством, но она отказывается от милости, потому что мысль о том, что в огне брода нет, она осознала как всеобщий закон, эта мысль разбудила в ней художника. Характер, который мы все время воспринимали на грани комедии, вдруг оказывается в финале в трагической ситуации: остаться жить — значит отказаться от самой себя. Конечно, такая ситуация показалась бы совершенно неожиданной и не вытекающей из всего предыдущего, если бы Теткину играла не Инна Чурикова, актриса, способная воплотить гротеск, то есть сблизить совершенно противоположные планы, в данном случае — комедийный и драматический, лирический и трагедийный. Уже внешность актрисы — заостренные крупные черты и глаза, готовые мгновенно ответить каждому проявлению человеческой боли, — несет в себе определенное содержание. (И если необходимо сопоставление для определения такого типа киноактера — при всем различии меры таланта и национального своеобразия, — то мы укажем на Чаплина, Мазину, Хохлову, Гарина.) Образ Теткиной всегда как бы повернут, каждый момент он находится не в одной плоскости, мы всегда видим, где начинается его другая грань.

Такова структура картины вообще. И если грузинскую трагикомедию мы выясняли в сопоставлении ее

с картинами Пиросманашвили, то тематика и стиль фильма «В огне бродя нет» находятся в образной системе картин русского художника Петрова-Водкина.

Его картина «После боя» имеет два плана: первый — реальный (мы видим за столом троих бойцов, перед ними котелок, но они не едят, они о чем-то думают); на втором плане изображено то, что они вспоминают, — смерть командира во время штыковой атаки. Планы резко отличаются по цвету: первый, реальный, — желто-коричневый, второй, воображаемый, — синевато-лиловый. При этом второй по отношению к первому, вертикальному, дан под сильным наклоном. Настоящее и прошлое, реальность и воображение встречаются под наклоном, и это придает значительность происходящему: мы ощущаем «планетарность» земли, хотя видим сравнительно небольшой ее участок.

Исследователь творчества Петрова-Водкина В.И. Костин писал по этому поводу: «...субъективный метод «наклонной», или так называемой «сферической», перспективы несет в себе нарушение нашего обычного восприятия, ибо наклонность вертикалей, шаровидность земли в жизни мы можем зрительно ощутить, обозревая лишь очень большие пространства. Однако если иметь в виду образную сущность произведений искусства, нельзя не увидеть в этом нарушении стремление передать в малом отрезке ощущение огромного мира. Безусловно, к наклонным вертикалям в произведениях Петрова-Водкина, чтобы почувствовать их художественную закономерность, надо привыкнуть, так же как к построению пространства в древнерусской живописи, японских гравюрах, мексиканских фресках»¹.

Стиль фильма «В огне бродя нет» также определяется тем, что создатели его стремятся случай, происшедший в пространстве санитарного поезда, раскрыть как событие революции. Композиция фильма характеризуется столкновением противоположных начал: если фактура лица почти фотографически проработана ровным светом — дан пестрый контрастный фон; очень узкий коридор снимается широкоугольной оптикой; широкий пейзаж — длиннофокусной оптикой, с ее

¹ Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. — М.: Сов. художник, 1966. — С. 92.

малым охватом пространства, и т. п. Этот принцип движения вглубь через столкновение противоположных начал наиболее очевидно выражен в образе Тани Теткиной. Уже в сценарии авторы указывали, что ее некрасивое лицо освещено изнутри странным, мятеным, неукротимым светом. Потом критики, даже хорошо понявшие картину, перенесли эту некрасивость на актрису, но некрасивая она должны были бы писать в кавычках, ибо в Чуриковой всего лишь нарушены пропорции, к которым мы привыкли. К образу Теткиной надо было привыкать, как привыкали к картинам Петрова-Водкина. Картина тех же авторов «Начало» уже не была столь неожиданной, хотя в принципе в ней с той же целью воплощена та же «сферическая», «наклонная» композиция. Разница же только в том, что двуплановый трагикомический образ теперь как бы разъединяется, чтобы существовать в двух характерах: в обыденном, современном образе Паши Строгановой и в трагическом — Жанны д'Арк, взятом из далекой истории Франции. Такое авторское своеволие не позволило достичь в новой картине той же цельности, но зато они добились другого: они показали как сложна природа трагикомедии, показали выходы из нее в обе стороны в современность и в историю, в комедию и трагедию (сам Панфилов после «Начала» готовился поставить историческую трагедию «Жанна Д'Арк» с И. Чуриковой в главной роли).

Нигде, как в трагикомедии, мы не видим столь обнаженно процесса превращения энергии одного жанра в другой. Нигде низкий и возвышенный жанры так не уравниваются как в трагикомедии, и именно потому, что они здесь не просто взаимодействуют, а переходят друг в друга, благодаря чему каждый становится своей противоположностью. Трагикомедия игнорирует наличие «этажей» человеческой жизни — наличие «низа» и «верха», ибо «низ» в ней может оказаться «верхом», а «верх» — «низом». Любопытно признание Г. Панфилова по поводу фильма «Начало»: «Нам хотелось прикоснуться к вещам, подчас трудно контролируемым, которые таятся за пределами логики, в недрах чувств, в недрах человеческой души».

Раздел III.

РАЗДЕЛЕНИЕ КИНОИСКУССТВА НА ВИДЫ

СТРУКТУРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Разделение киноискусства на виды еще более условно, нежели разделение кино на жанры. В статье «Запечатленное время», на которую мы уже обращали внимание читателей, Тарковский в короткометражке «Прибытие поезда» (назовем теперь ее полным названием — «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота») увидел не начало документального кино, а начало искусства кино. Вертов был до Эйзенштейна и стал равным ему по значению в искусстве кино. Также можно соотносить в американском кино Флаэрти и Гриффита, а в английском — Гирсона и Корду. Многие режиссеры игрового кино ставят в важные для своей жизни моменты документальные картины, у нас — Довженко, Герасимов, Юткевич, Калатозов, Чухрай, Ордынский, Ромм, Климов, Говорухин, Наумов. В документальном кино режиссер кино игрового сохраняет свой стиль, свою индивидуальность. Это тоже еще мало изучено, а между тем здесь коренится важнейшее свойство искусства кино, да и не только кино. «Что же общего между вымыслами фантазии и строго историческим изображением того, что было на самом деле? — спрашивает Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». — Как что? Художественность изложения! Недаром же историков называют художниками. Кажется, что бы делать искусству (в смысле искусства) там, где писатель связан источниками, фактами и должен только о том стараться, чтобы воспроизвести эти факты как можно вернее? Но в том-то и дело, что верное воспроизведение фактов невозможно при помощи одной эрудиции, а нужна еще фантазия. Исторические факты, содержащиеся в источниках,

не более как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание!»¹

Увы, в киноведческом сознании сложилась определенная иерархия видов, которую можно было бы представить в виде пирамиды, на вершине которой гордо обозначено игровое кино, документальное же вместе с научно-популярным и мультипликационным (или анимационным, как теперь принято его называть) составляют ее основание. По видам учат, по видам строятся студии, Союз кинематографистов тоже формирует свои секции по видам, что подходит больше профсоюзу, но не союзу творческому, в котором приличествовало бы объединяться по направлениям. Андрей Тарковский, Юрий Норштейн, Артур Пелесян, Феликс Соболев могли бы составить одно направление, хотя один принадлежит игровому кино, другой — документальному, третий — анимационному, четвертый — научно-популярному. Но так же как и в литературе о ликвидации направлений и группировок было торжественно (как достижение: мол, ликвидируются разброд и шатания) заявлено на 1-м съезде писателей в 1934 году, годом позже, в 1935-м, на Всесоюзном совещании консолидация на основе единого метода произошла и в кинематографии. Режиссеры отрекались от личных пристрастий как от заблуждений, как альтернатива «направленчеству» объявлялся «стиль социалистического реализма»; в докладе Эйзенштейна было сказано о наступлении «периода классицизма в нашей кинематографии»². Мы до сих пор говорили только о положительных сторонах этого совещания (поддержавшего «Чапаева», а с ним «большой стиль» в кино), закрывая глаза на внутренние борения в нем, на то, как унижали в ходе совещания новаторов и как сами они унижались отречением от своих принципов, явно предчувствуя наступление большого террора (который в искусстве в 30-е годы придет под флагом борьбы с формализмом, в 40-е — с космополитизмом). Явное намерение монополизации идей проявилось на совещании и в ограничении его пространством игро-

¹ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В.Г. Избр. соч. — М.: ГИХЛ. — С. 589.

² За большое киноискусство. — М.: Кинофотоиздат, 1935. — С. 49.

вого кино; представители других видов искусства не выступали; Вертов и Шуб в этот период уже в расчет не брались. Иерархия видов ограничивала плацдарм поисков и в теории, и практике, без внимания оставались моменты, когда документальное кино и анимационное опережали игровое. Так продолжалось и в наши годы. Латышское кино не получало высокого рейтинга, пока по привычке мы судили о нем по игровым картинам. Наше отношение к кино этой республики изменили Герц Франк, Ивар Селецкис, Юрий Подниекс, их документальные ленты «Высший суд», «Улица Поперечная», «Легко ли быть молодым» имели столь большой резонанс, что Рига становилась Меккой мирового документального кино; в этой атмосфере возник там и «Арсенал» — смотр авангардистов кино всех видов и жанров. Или армянское кино: его в равной степени высоко представляют режиссер игрового кино Генрих Малян («Мы и наши горы», «Треугольник», «Наапет») и режиссер кино документального Артавазд Пелешян, осуществивший провозглашенный им принцип «дистанционного монтажа» в таких картинах, как «Мы» и «Наш век».

Почему же то и дело возникает вопрос: нужно ли документальное кино? Сегодня вопрос звучит риторически — ответ подразумевается сам по себе: зрители не смотрят, а если зрители не смотрят — значит, фильм не окупается. Рыночное мышление порождает предрассудок: нравственно то, что выгодно. Именно это имел в виду психолог Эрих Фромм: человек рынка не умеет любить. Мы как-то сразу разлюбили документальное кино и готовы, спасая его, продать с молотка телевидению, которое имеет возможность документальный фильм доставить зрителю прямо на дом, так сказать, бесплатным приложением к развлекательной программе. Но здесь напрашивается немало возражений.

Всегда ли, спросим мы, документальный фильм себя не окупает, то есть не имеет успеха в прокате? Разве не знаем мы примеры, когда на документальный фильм выстраиваются очереди, словно показывают будоражащий кровь триллер? Разве не так именно миллионы зрителей смотрели «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Власть соловецкую» Марины Голдовской, «Так жить нельзя» Станислава Говорухи-

на? Конечно, такой успех — исключительное явление. И мы вовсе не закрываем глаза на то, что большинство документальных фильмов не окупают себя, но это не значит, что они не нужны. Документальное кино работает на зрителя не только прямым путем, но и косвенным, поскольку работает на искусство в целом. В этом смысле тезис «искусство для искусства» не должен нас шокировать. Вспомним такое явление, как «документальный взрыв», который произошел на рубеже 60-х годов. «Документальный взрыв» имел свои причины и имел следствия, касающиеся всего кино, да и не только кино, но и всей, может быть, художественной культуры — театра и литературы, живописи и даже музыки.

«Документальный взрыв» был следствием информационного взрыва, в свою очередь он стал причиной так называемого пластического взрыва в киноискусстве. Его детонацией разрушило в игровом кино линейный сюжет. Связь прошлого с настоящим стала осуществляться приемами ретроспекций, с одной стороны, с другой — применением в игровой картине хроники. В действии стали меняться местами причины и следствия, и это опять-таки оказалось свойством нового мышления, сформулированного академиком П. Анохиным применительно к науке как закон «обратной связи» и «опережающего отражения». Возвращение затем к линейному сюжету в принципе ничего не изменило, кино не вернулось к традиционному действию, процесс оказался необратимым. Это было и в западном кино, и в советском. В картине «Амаркорд» Феллини — линейный сюжет, но сюда вошел опыт и «Сладкой жизни», и «Восьми с половиной», в которых память героя в решающих моментах действия внезапно режет современную реальность, пытаясь восстановить связи с утраченным временем. То же самое мы видим у Тарковского: после «Андрея Рублева» и «Зеркала», где узловые сцены построены на ретроспекциях, он строит действие на линейном сюжете и в «Сталкере», и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении». У Тарковского (мы еще этого специально коснемся в главе о стиле) ретроспекции и хроника выполняют одну и ту же эстетическую функцию. Скрытую работу, которую документальное кино ведет в системе экранного искусства, трудно переоценить. Удалить докумен-

тальное кино из этой системы — все равно что из человеческого организма удалить селезенку; этот непарный орган не просто резервуар, так сказать, «депо» крови, он участвует в кровотоке, без него невозможен обмен веществ. Уберете хронику из финала таких картин, как «Человек из мрамора» А. Вайды или «Защитник Седов» Е. Цимбала (сценарий М. Зверевой), и картины сразу лишатся исторического смысла, станут частным случаем. Или «Белорусский вокзал» А. Смирнова (сценарий В. Трунина): героям-однопольчанам снится один и тот же сон — хроника возвращения с войны; это снится и девочке. Хроника соединяет прошлое с будущим, боль войны вошла в память, в генофонд нации. Хроникой не только осуществляется связь времен, она осуществляет «обмен веществ» в художественном организме фильма, эстетически уравнивает игру и неигру. Это возможно только потому, что в самой хронике присутствует игра. Факт, снятый на пленку, становится образом. Реальное событие, документально снятое, может быть эпосом («Обыкновенный фашизм»), трагедией («Высший суд»), притчей («Адонис XIV»).

Рассекретим структуру «Обыкновенного фашизма».

В первоначальном замысле соавторов по сценарию М. Туровской и Ю. Ханютина было намерение использовать в фильме игровые куски (фрагменты из гитлеровского игрового кинематографа), однако Ромм отказался от этого, благодаря чему достигается необыкновенная цельность стиля. Используя скрытые жанровые возможности документа, Ромм на отрицательном, «низком» материале фашизма создал возвышенный эпический фильм, едва ли не сагу.

На первый взгляд в фильме присутствует противоречие между формой и содержанием: не обладая эпическим достоинством, предмет не может быть облачен в эпическую форму. Вспомним: в свое время Геббельс дал задание своим кинематографистам создать свой, так сказать, нацистский «Броненосец «Потемкин». Как известно из дальнейшего развития немецкого кино, такой фильм на свет божий не появился. Что же — в Германии тогда не было талантливых режиссеров? Они были, но, как заметил Гете, «талант расточается даром, если сюжет не годится»¹.

¹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. — 1934. — С. 186.

Фашизм «не годится» для эпоса. И Чаплин («Диктатор»), и Брехт («Карьера Артуро Уи»), обращаясь к этой теме, создают сатирические произведения с элементами трагикомедии, жанр их картин — трагифарс.

В чем же тогда секрет «Обыкновенного фашизма»? Дело в том, что в этой картине все время говорится о Гитлере, о злодеяниях фашистов, но, в конце концов, оказывается, что тема картины, ее предмет не фашизм, а те, кто был унижен фашизмом, и те, кто победил его.

В картине как бы два пласта, два течения.

История Гитлера, история фашизма — это только первый, верхний пласт картины. Кажется странным, что все, что здесь показано — или почти все, — снято было самими нацистскими кинооператорами. Разумеется, фашистская хроника стремилась запечатлеть парадную сторону фашизма, его силу, его связь с массами, респектабельность и превосходство арийской расы.

Ромм снимает с событий покровы, мы видим изнанку фашизма, его истинное непатетическое содержание. Снятый гитлеровскими операторами материал он заставляет работать против себя. В предмете, уже давно снятом на пленку другими, он теперь обнаруживает нечто противоположное тому, что представлялось в нем на первый взгляд. Здесь осуществляется принцип родоначальницы монтажного фильма Эсфири Шуб, которая свою революционную картину «Падение династии Романовых» создала из «контрреволюционного материала» — под такой этикеткой в архиве хранились домашние съемки Николая II. Шуб перемонтировала материал; в кадре она открыла то, что не знал оператор, который снимал этот кадр.

Создание монтажного фильма основано на открытии в уже известном материале его противоположного смысла. По существу, принцип этот по-своему использует Герц Франк, только. — в картинах «Без легенд», «Жили-были семь Симеонов» — он не перемонтирует первоначальный материал, а доснимает героев, когда они раскрываются с совершенно противоположной стороны; по-новому видятся и обстоятельства жизни, которые круто меняют их судьбу.

В «Обыкновенном фашизме» на экране действуют исторические деятели, они участвуют в сюжете, развязка которого им не известна, а нам — зрителям —

известна. Это та главная основа, на которой строится монтажный фильм и которая придает ему значение исторического фильма.

Но не только опыт монтажного фильма использует М. Ромм, в его картине очевидны приемы Вертова. Двух миллионов метров нацистской хроники, которые были исходным материалом, было очень много и вместе с тем очень мало для картины. Человек как частное лицо совершенно не интересовал гитлеровских хроникеров. Вообще люди в нацистской хронике делятся на толпу и вождей. Толпа в десять тысяч человек — это предмет для съемки. В особенности если она кричит и приветственно машет руками. Отдельный человек не предмет для съемки — этот закон выдержан с железной точностью.

Но именно благодаря этому удалось найти метод построения картины.

Дополнительный материал оператор фильма «Обыкновенный фашизм» Герман Лавров снял как раз методом Вертова. Надо было доснять то, что было до фашизма, то, что было потом, и то, что было во время фашизма, но ему не принадлежало.

Что же снято? Простые люди, дети, женщины, мужчины. Снималась уличная толпа, в которой оператора интересовал отдельный человек. Сцены сняты в Москве, в Варшаве, в Берлине, в Париже. Еще важнее подчеркнуть, как были сняты эти сцены. Лавров снимал их скрытой камерой. В кадре не было заранее подготовленных точек, проверенных, регламентированных, утвержденных. Жизнь в них показана не отрепетированной. Здесь и вступил в силу метод Вертова, снимавшего жизнь врасплох. В этой исторической ленте, в которой было рассказано о гибели миллионов людей, ему важно именно, казалось бы, незначительное, частное в жизни человека. Метод съемки, к которому прибегают режиссер и оператор, противоположен методу съемки нацистских хроникеров.

Фильм «Обыкновенный фашизм» делится на главы. В каждой из них рассказана какая-нибудь история, изложение которой имеет начало и конец. Глава оканчивается самостоятельным эпизодом, который формально не зависит от предыдущего и не подчиняет себе последующий.

Членение произведения на самостоятельные эпизоды — принцип эпического жанра.

Впоследствии Ромм скажет, что построил «Обыкновенный фашизм» по эйзенштейновскому принципу «монтажа аттракционов». Это не было преднамеренной задачей, к такой концепции фильма он пришел практически, когда овладевал потоком материала, который нахлынул на него. «Я стал собирать материал по следующему принципу, — объяснял режиссер, — в одну коробку всего Гитлера, в другую — всего Геринга, в третью — восторженные вопли толпы, в шестую — солдатский быт (это как раз снималось), в седьмую — группы и т. д. Я разбил весь материал на 120 предположительно возможных тем — военных и мирных, времен гитлеризма и предшествующих времен. По этим рубрикам мы собирали группы материала и затем соединяли в своего рода локальные эпизоды, как бы кирпичи или блоки, из которых строится здание... Потом я стал отсеивать эти кирпичи или блоки, располагал то в одном, то в другом порядке, выбрасывая лишние, — и так совершенно эмпирическим путем сложил грубый скелет фильма. Тогда стало ясно, чего мне не хватает. Начались уже целенаправленные поиски отдельных кадров, кусочков»¹.

Как видим, материал сам себя организует, сам собирается в узлы эпизодов и с той же объективной необходимостью один эпизод сменяется следующим. В фильме звучит голос автора, он присутствует в картине, он с нами общается, но он нигде не говорит, почему именно за этим событием на экране следует именно это, и он нас нигде не предупреждает, как сменится событие по времени и месту действия. Это происходит потому, что события связаны своими внутренними связями, автор стремится предоставить им возможность самим переходить друг в друга, менять друг друга, и не затрудняет себя объяснением причин этих смен. Разумеется, это вовсе не означает безучастности автора. И дело не только в том, что Ромм комментирует, окрашивает материал. Сам объективный ход событий в картине есть его взгляд на них, его открытие связей между явлениями, его проникновение в

истину человеческих переживаний, свидетелями которых мы стали. История как бы говорит голосом художника, а он — голосом истории. Здесь-то и происходит слияние эпического, объективного, и личного, субъективного, то есть лирического.

Документальный фильм «Обыкновенный фашизм» стал важным художественным явлением и имел такой же успех, как «Девять дней одного года» самого Ромма, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», фильм дает представление о традициях, о значении для новых поисков предшествующего опыта». Приемы старых мастеров — Вертова, Шуб, Эйзенштейна — Ромм использовал отнюдь не механически, да это было бы и невозможно вследствие различия принципов документализма каждого из них Шуб перемонтировала ранее снятую хронику, Вертов сам снимал, Эйзенштейн реконструировал ушедшую действительность. Документализм Вертова и Шуб хроникальный, документализм Эйзенштейна — игровой, то есть документализм его не в содержании, а в стиле (вот в чем смысл сказанного им: выглядит как хроника, действует как драма).

Фильм «Обыкновенный фашизм» имел важное значение в творческой перестройке Ромма, был свидетельством выхода художника из затянувшегося кризиса (первым шагом в этом направлении были «Девять дней одного года»). Именно документальный фильм позволял ему коснуться нерва истории, не отягощенного мифами. Здесь была, безусловно, переоценка кино 30-х годов, в том числе и собственной дилогии о Ленине. В самом деле, разве только Германии касался «Обыкновенный фашизм», фильм был направлен против любой тоталитарной системы, его так читали не только знатоки искусства, но и миллионы зрителей, это оценили идеологи, и не случайно фильм более четверти века запрещался к показу на телевидении. В дальнейшем Ромм намерен был продолжить ту же тему, но уже, так сказать, не о них, а о нас. На «Мосфильме» уже работала группа, на двери постановщика появилась табличка: «Китайская трагедия». Подчеркнем в этом замысле два момента, связанных между собой. Снова делается документальная картина, то есть в самой фактуре проблема исто-

ризма выступает здесь на первый план, отсюда и жанр вещи — трагедия. Сегодня вожди, которым вчера поклонялись, мстительно уничтожаются в жанре китча, и это стало уже расхожим приемом. А между тем, поскольку историю невозможно переиграть, полезнее ее не разоблачать, а познавать, ибо случившееся имеет объективные причины. Здесь гнев не должен обгонять анализ, здесь уместнее — я имею в виду жанр — не инвектива, а трагедия, слепой гнев к прошлому приведет лишь к повторению его, но уже с другим знаком.

Богатую пищу для размышлений на эту тему дает публицистический фильм Станислава Говорухина «Так жить нельзя». И опять-таки: документальный фильм режиссера имеет не меньший резонанс, нежели его же остросюжетный милицейский фильм (да еще с Высоцким в главной роли) «Место встречи изменить нельзя». Поразил отзыв народного депутата СССР Николая Травкина: просмотр фильма ускорил формирование Демократической партии России, в которой он был избран председателем. Такое заявление, может показаться известным преувеличением роли искусства. Но разве мы не знаем подобного примера из истории кино? В 1933 году картина «Броненосец «Потемкин» столь сильно повлияла на моряков голландского крейсера «Семь провинций», входившего в состав колониального флота, что они не только отказываются подавлять мятеж в индонезийском порту Сурабайя, но и сами поднимают восстание. Если бы голландские моряки прочитали статью о восстании потемкинцев или, скажем, им прочитали лекцию об этом, вряд ли бы они реагировали так на то же самое событие. Фильм на них подействовал так; только искусство может так вовлечь в свой сюжет и сделать зрителей участниками происходящего.

Мы должны говорить не только о содержании фильма «Так жить нельзя», но и о его форме. Перед нами не документ, а искусство, сделанное посредством документа. Структура фильма близка построению «Обыкновенного фашизма» Ромма, снова мы видим действие по принципу монтажа аттракционов, пронизанных авторской речью, являющейся одновременно и исповедью, и проповедью.

Есть понятия «антиматериал», «антивещество». Поставим в этом ряду определение «антидокумент». Теперь спросим себя: почему Ромм, создавая «Обыкновенный фашизм», воспротивился первоначальному намерению ввести в картину игровые моменты? Иными словами, почему игровая картина охотно впускает в себя хронику, а хроника не рискует это же делать по отношению к игре?

Сначала ответ мне дал фильм «Первый снег»; в этой игровой картине актеры играли известных молодых поэтов, в том числе Павла Когана. На финальных стоп-кадрах говорилось зрителю: «Запомни их». И под каждым возникала надпись: «Коган», «Кульчицкий» и т. д. Стоп-кадр превращал игру в фотографию. А если под ней еще подпись реально живущего лица, то это уже документ. Но поскольку перед нами не фотография Когана, Кульчицкого и т. д., а актеры в роли Когана, Кульчицкого, то хотят авторы или не хотят, они как бы прибегают к подлогу, к фальсификации. А фотографии не терпят инсценировки, ибо фотография есть факт; здесь же факт мнимый, не действительный, потому что нам говорят — «Запомните — это Коган, Кульчицкий», а это актеры, игравшие Когана, Кульчицкого. И в этом суть антидокумента.

Теперь коснемся этой проблемы, обратившись к поэзии: в небольшой поэме Давида Самойлова «Снегопад» в игру вымышленного сюжета вплавлены имена конкретных поэтов как факт времени. Здесь документ входит в сочинение, в игру, не нарушая правил искусства, тем более что это происходит в лирическом отступлении, где «я» автора — тоже исторический факт,

а в данном случае — герой. И не только лирический, но и драматический, потому что автор тоже воевал и только волею случая не оказался в ряду тех, которых упоминает в печальном списке погибших на войне товарищей.

Противоречивое суждение в связи с данной проблемой вызывает «Алмазный мой венец» В. Катаева. После кино и поэзии обратимся теперь к произведению прозы, подчеркнем — современной прозы; форму этого произведения, неожиданную для автора, он обрел еще в «Траве забвения», «Святом колоде» и «Кубике».

Субъективная проза для классика была столь непривычной, что, как помнится, автор одной из статей сборника «Жить страстями эпохи» (издательство «Молодая гвардия») гневно обрушился на Катаева за отступление от традиций его знаменитой повести «Время, вперед!». Конечно, молодогвардеец не прав, не заметив, что форма повести «Время, вперед!» отвечала определенному умонастроению времени, когда пафос первой пятилетки и идея соцсоревнования могли поглотить человека (и напрасно сейчас над этим посмеиваются чрезмерно суровые критики исторического процесса — умнее истории никому быть не дано), и что современный взгляд на жизнь и сами ее события не могут быть рассказаны языком классического романа.

«Трава забвения» и другие произведения Катаева последних лет оказываются на грани прозы и поэзии, документальных мемуаров и лирического дневника. Естественно, что здесь происходит переплетение игры и документов времени. Но принцип смешения здесь автор нарушает, когда то и дело реально существовавшим людям дает вымышленные имена, а произведения при этом цитируются реальные и хорошо мне знакомые; тогда получается, что, например, «Мастер и Маргарита», «Дьяволиада» написаны уже не Булгаковым, а неким «Синеглазым», а «Черный человек» — не Есениным, а «Королевичем». Происходит абсолютно то же самое, что в фильме «Первый снег», и снова мы возвращаемся к размышлениям о том, почему так легко мы хронику вводим в ткань игровой картины, а игру в хронику мы вводим с риском дедокументализации.

А теперь уже не к искусству обратимся, а к самой жизни. Приведу случай, когда, выдавая за документ то,

что документом не является, мы оказываемся за чертой нравственности. Это произошло в войну, а точнее, в январе 1943 года. Наша 351 стрелковая дивизия заранее заняла позиции в предгорьях Кавказа, и когда другие, уже вымотанные в боях части сдали последний на плоскости город, Алагир, противник наткнулся на наши полки, заранее окопавшиеся на подступах к Военно-Осетинской дороге, ведущей на Мамисонский перевал. Удержать перевал — значит, удержать Закавказье, а там — нефть. Задачу мы выполнили, и, конечно, с немалыми потерями; но настал час, и мы сами двинулись в наступление, и вот уже город Алагир снова наш. Короткая передышка, приказ наступать дальше, но неожиданно к нам прибыла группа фронтовых кинооператоров. Так я впервые увидел близко человека с киноаппаратом. Операторы, получив задание снять бой за Алагир, прибыли, когда город был уже в наших руках. Исторический момент был упущен, и, наверное, как я теперь понимаю, по головке за это бы не погладили. И вот принимается решение: основная часть дивизии ринулась дальше, здесь же временно задержалась пара батальонов неполного состава, и вот бойцы демонстрируют штурм Алагира, в котором противника уже не было. Мы, конечно, не понимали природы кино вообще и документального кино в частности. Снова была стрельба, взрывы, пригнувшись, перебежали наши цепи. Я тогда не знал слова «инсценировка», но было стыдно, и, прежде всего, перед убитыми, которые недавно участвовали в настоящем штурме и которых еще не успели убрать с поля боя, стыдно перед ранеными, которых еще не рассовали по санбатам и госпиталям. Нет, тут не все было неправдой, многие из нас, участвующих сейчас в мнимой атаке, несколько часов назад наступали на Алагир под действительным огнем противника, и, стало быть, рисковали жизнью, но сейчас наше поведение было фальшивым: нас фотографировали, а мы показывали героизм, ничем не рискуя.

Разумеется, у меня нет намерения бросить тень на своих однополчан, тем более что я сам участвовал в той мнимой атаке, нет у меня желания унижить и фронтовых кинооператоров, они были такими же бойцами, как и мы. Пуля не разбирала, у кого в руках автомат, у кого

камера: из работавших на фронте кинооператоров каждый пятый остался на поле брани. И все-таки тот случай считаю типичным. Типичное — это не обязательно то, что повторяется, типичное может случиться один раз. Вспоминая данный случай именно сегодня, я задумываюсь и об искусстве, и о жизни. Тот алагирский случай позволяет углубить суждение о соотношении игры и документа: там, под Алагиром, мы позировали истории, выдавая игру за документ. Да и о более глубоких мотивах жизни заставляет тот случай задуматься: с помощью искусства, в том числе хроники, на протяжении десятилетий создавался ложный фасад жизни, сегодня, в эпоху гласности, мы сдираем его, чтобы добраться до костяка; это очень больно, но необходимо.

А ведь всегда можно не врать. В случае с Алагиром можно было и так поступить: опоздал на съемку — так и скажи с экрана, мол, мы опоздали на съемку, видите — бой уже закончен, вот убитые, они несколько часов назад шли в атаку, вот раненный в этом бою, пусть он скажет несколько слов, пока его перевязывают. В искусстве пейзаж после битвы может впечатлять даже сильнее самой битвы, тем более что снять бой, находясь внутри него, непросто. Главное — не врать.

Таким образом, проблема дедокументализации захватывает самые различные сферы нашего бытия: от искусства до политики. Мы часто бываем виновниками дедокументализации поневоле, иногда вследствие «эмоциональной неграмотности» (выражение Горького).

Был поселок Лопасня, в нем жил Чехов. Для увековечения имени писателя поселок Лопасню переименовали в город Чехов. Теперь слово «Лопасня» стерто с географических карт, вычеркнуто из справочников, вместо него — Чехов. Но тут возникает такого рода парадокс. Чехов ведь не жил в Чехове, в Лопасне он жил. В дневниках и письмах писателя не Чехов упоминается, а Лопасня, с Лопасней связаны множество семейных документов и имена его родителей, братьев, сестер. Лика Мизинова тоже фигурирует в письмах, дневниках писателя в связи с Лопасней. Переименовав Лопасню в Чехов, мы не увековечили имя писателя, напротив, мы выкорчевали корни на том куске земли, которая была его малой родиной.

Или Толстой. Он умер на станции Астапово, и это неизвестное до того место стало тотчас знаменитым, в последние часы жизни о его состоянии из Астапова шли телеграммы во все концы земли. Астапово было у всех на устах. Как только — опять-таки с самыми хорошими намерениями — Остапово переименовали в Лев Толстой, мы напрочь вырубili тот момент из нашей истории, потому что Толстой умер не на станции Лев Толстой, а на станции Астапово. Когда это название стирали с географических карт, мы как бы вторично хоронили Толстого.

Сегодня мы еще не можем отдать себе отчет во всех последствиях переименования города Сталинграда в Волгоград. Переименование города было связано с вполне понятным желанием — немедленно вычеркнуть из истории ныне развенчанного тирана. Быстро отвечая на острую потребность общественного мнения, мы не подумали о том, а как быть со Сталинградской битвой — ее не назовешь Волгоградской. Так возник своеобразный кентавр: город — Волгоград, а битва за него — Сталинградская. После Сталинградской битвы, которая стала вехой в истории человечества, Сталинград стал ассоциироваться не столько с именем демона истории, сколько с десятками тысяч людей, которые там погибли, десятками тысяч оставшихся живыми; город им принадлежит, и его невозможно переименовать, как невозможно изменить название повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Уверен, так думают и французы в отношении площади «Сталинград» в Париже.

**О ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОСТИ
МУЛЬТИПЛИКАЦИИ К СЮРРЕАЛИЗМУ**

Здесь пойдет речь о Юрии Норштейне, который и навел нас на мысль о связи мультипликации с приемами сюрреализма. И если тут были вначале сомнения, то они рассеялись, как только я увидел картины другого мультипликатора — чеха Яна Шванкмайера. Опять-таки сказанное не означает, что Норштейн и Шванкмайер совпадают по методу. Шванкмайер — чистый сюрреалист, Норштейн предрасположен к этому. В тяготении к сюрреализму раскрывается смысл мультипликации, сама природа ее. Никакой вид кино не был так угнетен канонами соцреализма, как мультипликация. И если подражание физической реальности лишь ограничивало возможности игрового и документального кино, то само по себе стремление изобразить жизнь в формах самой жизни было для мультипликации равносильно самоубийству. Игровое и документальное кино, так или иначе, преобразуют физическую реальность, мультипликация состоит в ликвидации физической реальности. Живая материя имеет свою внутреннюю конструкцию, невидимую для глаза, чтоб ее различить, надо предмет «раздеть», в таком случае предмет доводится до пиктографического знака. Пиктограмма есть тайна предмета, его внутренняя форма, его душа. Не случайно мультипликация называется еще и анимацией. Анимация — значит одушевление. В мультипликации в равной степени одушевляется человек и лист дерева. То и другое имеет в жизни прототип, то есть, то и другое списано с натуры. Вот как, по словам Норштейна, был найден и претворен прототип Волчка в «Сказке сказок».

«Что-то находишь неожиданно. Хотя неожиданность здесь тоже условная — все время об этом думаешь, все время движешься в этом направлении. Вот глаза Волчка. Они не были нами придуманы. Я как-то зашел к одной своей знакомой, а у нее на стене фотография висит — из французского, что ли, журнала. Изрядно помятая. Оказывается, ее нашел сын этой знакомой. Но как нашел! Увидел на земле скомканный лист бумаги, а оттуда, из этого скомканного листа, смотрят глаза. Два глаза. И он, как человек чуткий, развернул этот лист. Оказалось, что там фотография котенка — мокрого, с привязанным к шее булыжником... Только что вытащили его из воды, и фотограф снял. Котенок буквально секунду назад был уже в потустороннем мире. Он сидит на разъезжающихся лапах, и один глаз у него горит дьявольским, бешеным огнем, а второй — потухший, он уже где-то там... Совершенно мертвый... Как тут не вспомнить глаза булгаковского Воланда! И вот мы глаза этого котенка перерисовали для глаз Волчка. Там, где Волчок стоит в дверях дома. Где качает колыбельку, и наклонил голову набок. В других местах глаза у него «игровые», то есть являются одной из частей общего действия. А в этих скрещиваниях они нужны как смотрящие с той стороны экрана, поверх всякой игры. Мы оставили их в наиболее острых, болевых точках, где нужно напряжение горящего взора, где мы не нуждаемся в игровой логике, где силовые поля кинокадра устремляются к ним, где они проявляют инстинкт кинокадра, не поддающийся рациональному разъятию»¹.

Подчеркнем три момента в этом высказывании, которое может стать ключом к определению эстетического пространства, занятого в кино картинами Норштейна.

Первое: проблема прототипа. Когда мы говорим об уничтожении в мультипликации физической реально-

¹ Норштейн Ю. Движение // Искусство кино. — 1989. — № 4. — С. 110 — 111. Статья является записью продолжения беседы Н. Васильковой с режиссером (первая часть беседы опубликована ранее. — «ИК», 1988, № 10), в статье, кроме того, используются стенограммы разговора с режиссером из сборника «Беседы на втором этаже» (ВНИИ киноискусства. — М.: 1989. — С. 177 — 196).

сти, не следует это понимать прямолинейно. В отношении материала действительности приходится избегать двух крайностей, чтобы таким образом проскакивать между своеобразными Сциллой и Харибдой. С одной стороны, всегда существует опасность копиизма, крайним выражением которого был метод «эклера»: озвучивает актер — допустим, Б. Чирков — роль, а мы не только слышим его, но и видим, поскольку прототип, пусть силуэтно, копируется, в результате на экране тело есть, души нет. С другой стороны, можно предмет раздеть до такой степени, когда образ рвет пуповину с прототипом; условность пиктограммы становится здесь самодовлеющей, праздною игрой ума. У Норштейна образ, при всей своей условности, помнит прототип, и это мы только что видели на примере «Сказки сказок». Режиссер нуждается в прототипе и при изображении природы. Не только человек и животное у него живые существа, туман у него тоже живое существо. В картине «Ежик в тумане» ежик и туман — одна материя. Ежик — тип, туман — обстоятельство. Образ не врисовывается в фон, они взаимодействуют на равных. В таком взаимодействии среды и персонажа обнаруживаются философский и чисто эстетический принципы, связанные между собой в творчестве Норштейна. В философском плане картины его тяготеют к антропологической трактовке связи природы и человека. Увы, в наших философских словарях обязательно встретим упрек антропологизму за пристрастие к биологизму и недооценку социальной сущности человека. Здесь всегда торчат уши детерминированности вульгарной социологии, повинной в немалых потерях в искусстве. Вспомним: Довженко крепко доставалось за биологизм, между тем он первый в нашем кино обратился к конфликту человека и природы. Пейзаж у него не окно в природу, природа — местоительство человека. В принципе этого же достигает в мультипликации Норштейн. Инстинкт кинокадра, о котором он говорит, состоит в том, что кадр заряжен скрытой энергией до того, как в нем появляется персонаж. Так, картину «Ежик в тумане» начали снимать до того, как была окончательно придумана пластика главного героя. Туман (природа) — начало Ежика, Ежик — вершина природы (тумана). Их единство предопределено философской уста-

новкой, к которой мы относимся высокомерно, как, впрочем, будем откровенны, несколько свысока относимся и к самой мультипликации, а между тем именно ее приемами можно так убедительно показать вот эти переливы природы в персонаж и персонажа в природу; этот опыт может обогатить другие виды экранного искусства, оперирующие уже не рисунком (или куклой), а актером (игровое кино), фактом (документальное кино), идеей (научное кино).

Второе: проблема героя. Кризис игрового кино произошел вследствие деления героя на положительного и отрицательного. При таком подходе оказалось, что отрицательное — смешно, положительное — серьезно.

Положительных героев играли красивые актеры, отрицательных — актеры с изъянами в фигуре или лице (если их нет, они достигаются с помощью грима). Герой не мог иметь слабости и пороки. Преодоление этого предрассудка в игровом кино произошло болезненно: красивые актеры уходили в тираж, все чаще стали играть «некрасивые». Беру это слово в кавычки, поскольку речь идет о таких, например, актерах, как И. Чурикова, Р. Быков, М. Булгакова, которых начинавшие блюстители эстетических канонов запрещали снимать в главных ролях. А между тем, когда искусство перестало прибегать к прямому выражению пафоса, именно эти актеры оказались фотогеничными. Мультипликация, оперирующая не живым актером, а рисунком или куклой, не менее трудно преодолевала сложившийся из эстетических предрассудков барьер, пока же он не был преодолен, невостребованным оставался и талант «игровика» Параджанова, и талант мультипликатора Норштейна. Они работали и раньше, но заговорили о первом только после картины «Тени забытых предков», о втором — после картины «Лиса и заяц». Это не значит, что они пришли из плохого кино в хорошее, они пришли из классического кино в момент, когда оно оказалось в кризисе, чтобы проявить себя в новом, неклассическом кино. У игрового и мультипликационного кино препятствие было общим, цели же — разные. Игровое кино, обжегшись на положительном герое и больше не доверяя ему, бросилось в объятия антигероя, изображение изъянов жизни, и

только их, окрасило экран «чернухой», кино стало избегать высоких слов; здесь-то игровое кино и разошлось с мультипликацией, для которой возвышенное, нереальное не стало синонимом фальши. Главный герой «Сказки сказок», Волчок, вызывает восторг не только у нас, зрителей, с этим чувством, работая над фильмом, жил сам режиссер. «Мне на «Сказке сказок» было весело, — заметил он, — у меня душа пела, я просто летал». Чувство легкости здесь не беспечно, не бесконфликтно, легкость не оттого, что жизнь легка, а оттого, что узнаем тайны бытия. К герою нас располагают мотивы его поступков и образ действия. Ю. Норштейн восхищается такими строками из «Евгения Онегина»:

На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и падает; веселый,
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег.

«То, что Пушкин тут величайший кинематографист, — комментирует режиссер, — в этом нет сомнения. Но тут он еще и более великий мультипликатор. Конечно, Пушкин во всем велик. Мультипликаторы должны учиться у него. Потому что его стихотворные строки так пластичны, так цветново, монтажно, музыкально совершенны... Дивное диво этот кусок! Как хорошо поставлены слова — «на красных лапках» — первое, что бросается в глаза на белом снегу. Это же настоящий шедевр такого импрессионистического, свежего ощущения зимы! Или же слово «бережно»... Слово такой протяженности, что просто видишь, как гусь ставит лапку и как потом скользит... И шлепается почти как ребенок! И мгновенность перехода в совершенно другой ритм. А дальше общий план».

В этом комментарии — ключ к пониманию картин самого Норштейна, да и вообще мультипликации как искусства.

Преодолевая материю, мультипликация силу тяжести заменяет радостью движения.

Свою статью-трактат Норштейн называет именно так — движение.

Движение доставляет нам радость, и в том случае, когда самому режиссеру работать над образом было радостью (Волчок), и в том, когда он испытывал дискомфорт от процесса вживания в образ (Акакий Акакиевич). Впрочем, дискомфорт — это даже не то слово. Буквально несчастье за несчастьем сыпались на режиссера во время работы над «Шинелью». Послушаем его: «Мультиплицировать — слово, понимаете, какое-то противное. Что не требуется в мультипликации? Ну, скажем, не нужно «Войну и мир» делать. А «Мастера и Маргариту» можно. Другое дело, что за это страшно браться, — с дьяволом шутки плохи. Уж если с «Шинелью» мне досталось так... На «Шинели» умер отец оператора Жуковского, умер отец моей жены, у моей мамы инсульт был — просто шло подряд, и я все думал, что же я допустил такого по отношению к Гоголю, я с ним не в вульгарных отношениях, а в очень почтительных. Я говорю совершенно серьезно. Это начинает становиться твоей второй натурой, это начинает *бить*. Я иногда на себе чувствую: вот сейчас я уже открепостился от этого — я начинаю в себе чувствовать Акакия Акакиевича. Я начинал ходить по улице, держа руки, как он... я сторонился... Это чувство очень страшное. Я говорю сейчас совершенно без шуток, тут нет никакого шаманства. Я смотрел и думал: это я, это про меня».

Материал для образа художник добывает из самого себя. Отдача себя образу есть сострадание, оно вызывает необходимость творить: художник не может раскрепоститься от гнета образа, пока не воплотит его. Здесь всегда необходим последний толчок: фотография мокрого котенка с камнем на шее проявила образ Волчка, физическое ощущение несчастного Башмачкина возникает от гоголевской фразы: «Исчезло, скрылось существо никем не защищенное»¹. А между тем «существу», Акакию Акакиевичу Башмачкину, было пятьдесят лет. Пятидесятилетний ребенок — вот смысл образа, его содержание, его форма. Надо отдать должное фэкам — Козинцеву и Траубергу, экранизируя «Шинель», они прозорливо выбирают актера Костричкина на роль Башмачкина, уже ближе к нашему време-

¹ Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Повести.— М.: Худож. лит., 1979.— С. 328.

ни Алексей Баталов так же точно назначает на роль гоголевского неудачника, назначает, так сказать, без примерки Ролана Быкова. Подчеркнем: трактовка образа в том и другом случае правильна. Теперь видно: правильна-то она правильна, да только правильность эта была на уровне школьного учебника, вызывающего жалость к униженному чиновным Петербургом маленькому человеку. Обесцвечивалась, словно испаряясь, сюрреальная графика внутренней структуры повести, словно не было в ней такого, например, пассажа: «При слове «новую» (речь идет о необходимости шить новую шинель — С.Ф.) у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло перед ним путаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажным лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки»¹. Есть литературные образы, в которых скрыто бессознательное влечение к мультипликации. Таков Башмачкин. Таков Дон Кихот. Прекрасные актеры исполняли эту роль: у Козинцева — Николай Черкасов, а недавно у Чхеидзе — Каси Кавсадзе; увы, в том и другом случае за кадром остается тайна романа, скрытая в пиктограмме образа и недоступная для воплощения живым актером. В мультфильме Норштейна жизнь человеческого духа материализуется в переменах выражения лица; это невозможно играть, здесь сама внешность лица — материя текучая, она неуловимо меняется в мимике. Так ведут себя люди, когда не подозревают, что за ними наблюдают; кажется, что Башмачкина снимают скрытой камерой. Сцена переписывания бумаг — звездный момент картины. Перо, обмакиваемое в чернильницу и приготовившееся нанести первую букву, наклон головы набок, как знак изготровки всего тела к этому акту творчества; какой запас терпения и какое в то же время нетерпение испытывает герой, я не видел за работой Норштейна, но думаю, что это он себя показал, иначе бы он не сказал: это я, это про меня. «Единственное, что он в жизни знает, — размышляет художник о своем герое, — его дело, его творческое призвание. Да, творческое! Если сравнивать с призва-

нием Микеланджело, расписывающего потолок Сикстинской капеллы, так для Акакия Акакиевича каллиграфия то же самое. Он посвятил ей всю свою жизнь, все свои способности. Он делает свое дело вдохновенно, и в буквах ему, как пишет Гоголь, действительно видится «свой разнообразный и приятный мир». Да полно, не дурачат ли нас, если доходит до того, что презренного жизнью Акакия Акакиевича Башмачкина сравнивают с Микеланджело, а его тщательно выведенные литеры — с росписью Сикстинской капеллы? Нет, не дурачат, здесь раскрывается тайна великого произведения Гоголя, убежденного, что каждый человек от рождения гениален, надобны только условия, чтобы он развился так. У Норштейна и Ежик, и Волчок, и Башмачкин гениальны. Он верит в это и заставляет верить нас, скептиков, презревших саму мысль об идеальном герое. Сказка сохраняет идею, которую большое общество скомпрометировало.

Третье: сказка. Итак, Норштейн не обходится без сказки. У него сказка не только «Лиса и заяц», «Цапля и журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок» — «Шинель» у него тоже сказка. Тяготеет к сказке и Ян Шванкмайер, мы имеем основание так говорить не только потому, что режиссер поставил «Алису» (по классической сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»). Во всех его картинах с людьми и вещами происходят превращения, о которых можно сказать — не реальные, превращения эти — сюрреальные. В иллюзорную среду у него грубо вторгаются реальные предметы. В фильме «Иоганн Себастьян Бах: фантазия соль минор» под органную музыку дается скюита изображений: в комнате с зарешеченными окнами и глухими дверьми стены постепенно (в ритме музыки) разрываются дырами и (в момент кульминации) происходит прорыв в улицу, представляющую, увы, каменный мешок. В картине «Квартира» тот же мотив: герой, ища выхода из замкнутого пространства, топором рубит дверь, но за ней оказывается... каменная стена. В картине «Алиса» юная героиня то живое существо, то кукла в коробке, коробка — ящик письменного стола, он оказывается в другом ящике, тот в третьем и т. д. Тема «нет выхода» — сквозная, она так или иначе варьируется в картинах Шванкмайера. В них вещи не имеют посто-

янного значения, они перерождаются: поверхность стола прорывается, как бумага, яйцо, брошенное в стену, не разбивается, а пробивает ее, из ртов двух собеседников вылетают не слова, а вещи, которые этими невысказанными словами обозначаются. Не только стена преодолевается у Шванкмайера, у него преодолевается всякий предмет, чтоб ощутить его форму. Не о таком ли искусстве писал Петров-Водкин: «Форма повторяла свои очертания и плотность, она настолько расширилась своими порами, что, нащупывая ее, проходил нащупывающий сквозь форму...»¹.

Это не было проблемой того или иного художника, того или иного искусства, это было свойством художественного мышления.

«Двадцатый век,— пишет там же художник Петров-Водкин,— наступил непросто. Ведь из четырех цифр сорвались с места три: одна из девяток перескочила к единице, два нуля многообещающе расчистили дорогу идущему электромагнитному веку с летательными машинами, стальными рыбами и прекрасными, как чертово наваждение, дредноутами.

Главным признаком новой эры намечилось движение, овладение пространством. Непоседничество, подобно древней переселенческой тяге, охватило вступающих в новый век... Моя живопись болталась пестом с края ступы... Томился я, терял самообладание, с отчаянием спрашивал себя: сдаться или нет, утерплю или не вытерплю зазыв в символизм, в декадентство, в ласкающую жуть неопределенностей?..

Надо было бежать, хотя бы временно наглотаться другой действительности»².

Конец века в не меньшей мере оказался «ласкающей жуть неопределенностью». И если — словно под рукой мультипликатора — только три из четырех цифр сменились в начале века (1899 — 1900), то теперь ожидается решительная, полная замена цифр, которая вот-вот обозначит скачок в другой век: 1999 — 2000. И уже не электромагнитный век поражает воображение летательными машинами, стальными рыбами и прекрас-

¹ Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия.— М.: Искусство, 1982.— С. 369.

² Там же.— С. 369.

ными, как чертово наваждение, дредноутами, ужасы второй мировой войны, Бабий яр, Хиросима, а затем Чернобыль, как трагический знак краха тоталитаризма в последнем его обличье — казарменном коммунизме, — вот что так или иначе пронизывает сегодня искусство, «зазывает в декадентство», снова искусство бьется «пестом о края ступы».

И опять возникает вопрос: сдаться или нет?

В самом этом вопросе звучит намерение обновить искусство, сохраняя его гуманитарные принципы.

Авангард, предотвращая гибель искусства, сами формы распада претворил в формы искусства, в стиль. Конечно, не случайно интерес к искусству начала XX века обострился именно сегодня, когда мы оказались в аналогичной исторической ситуации. Мы видим, как искусство тяготеет к постмодернизму, и ни в чем это так не заметно, как в природе мультипликации. Сам расцвет мультипликации объясняется близостью ее к сюрреализму. Проявляется это по-разному у Норштейна и Шванкмайера.

Шванкмайер — сюрреалист по методу. Он выступает в открытой оппозиции к классической мультипликации Тринки, Земана, Пояра, в то же время, как и они, он питается национальными традициями. В искусстве и литературе Чехословакии начала века сюрреализм был столь же укоренен как во Франции или как экспрессионизм в Германии. В современном кино Чехословакии сюрреализм дал вспышку не только в чешской мультипликации (Ян Шванкмайер), но и в словацком игровом кино (Юрай Якобиско). У Норштейна мультипликация — стиль, не больше, но и не меньше. Норштейн не рвет с классикой, он выходит из нее. Это касается кино — его картины помнят «Почту» Цехановского, а затем более близкие по времени фильмы Хитрука и Алимова, Качанова, Хржановского, с Хржановским на фильме по рисункам Пушкина Норштейн начинал, здесь его истоки как мультипликатора; это касается почвы — он работает в пространстве русской сказки. Гоголя он поставил тоже как сказку. И если у Шванкмайера гротеск — это сплав черного юмора и абсурда (памфлет «Конец сталинизма в Чехии», исполненный как социальный заказ для Первого свободного Карловарского фестиваля 1990, несколько не был нео-

жиданным для манеры художника), то Норштейну такое прямое обращение к политической проблеме противопоставлено. Не поэтому ли он избегает открытых форм фольклора и его подчеркнутой тенденциозности? Когда его фильм «Лиса и заяц» в процессе постановки был включен в задуманный итальянцами цикл фильмов по сказкам народов Европы, это было лестно, но надо было идти на компромисс, надо было идти до конца за сказкой, истина же, как он это понимал, рождается от «пересечения» с ней. Он берет от сказки не сказ, а притчу, и тут-то выясняется, что значит раздеть предмет: раздеть — а значит освободиться от занимательности, как от экзотики, игра — как доказательство идеи — противопоставлена искусству мультипликации; Норштейн не попадает на крючок игровой логики, мультипликация — искусство антиигровое и антидокументальное. Ее интересует предмет не в своем подобии, а в своей сущности. Мультипликация — это современная живопись, выскочившая за пределы пространства и существующая одновременно во времени. В мультипликации как бы смоделирован процесс современного мышления, в котором важное место занимает бессознательное. Мультипликация сегодня своеобразный полигон других видов кино, да и не только. Здесь автор отсылает читателя к картине Андрея Хржановского с симптоматичным названием «Школа изящных искусств». Сам Норштейн оказывается не только в центре внимания знатоков мультипликации (его фильм «Сказка сказок» назван лучшим мультипликационным фильмом всех времен) — в филиале Третьяковки (у Крымского моста) устраивается ретроспектива его картин и одновременно выставляются эскизы художника-постановщика Франческо Ярбусовой и живописные работы разных лет самого режиссера, а если к этому добавить, что в процессе ретроспективы выступала драматург Людмила Петрушевская, соавтор режиссера по сценариям его картин, то увидим в этом пример того, как мультипликационное мышление оказывается школой искусств.

Речь пойдет о научно-популярном кино. Его предмет и метод исследованы уже в сотнях статей, на эту тему защищены не только кандидатские диссертации (Б. Альтшулер, В. Барановский, В. Трояновский, Я. Ярополов), но и докторская (И. Васильков). А. Згуриди написал историю отечественного научно-популярного кино, в области которой он прославился как режиссер, в четырехтомной «Истории советского кино» этому виду посвящены специальные главы, написанные М. Нечаевой; в книгах «Эстетика экрана и взаимодействие искусств» В. Ждана и «Очерки теории кино» С. Гинзбурга в системе видов кино рассматривается и природа научно-популярного фильма. И все-таки уже сама по себе существующая иерархия видов кино говорит об известном небрежении в отношении к так называемым неигровым видам кино — документальному, мультипликационному, научно-популярному. Сам термин «неигровое кино» первоначально возник как стремление преодолеть несправедливое отношение к документальному кино, поскольку документальному противопоставлялось художественное. В свое время спор Эйзенштейна и Вертова на эту тему завершился компромиссной формулой Эйзенштейна: «По ту сторону игровой и неигровой». Таким образом было установлено, что художественное кино может создаваться с помощью актера, а может — с помощью документа и что эти явления в искусстве кино равноценны. К неигровому причислили затем мультипликацию и научное кино, но как мы уже успели заметить, мультипликация вряд ли может быть втиснута в рамки неигрового — рисунок и кукла в такой же степени (если не в большей), как актер, могут быть средством художественной игры: считать неигровым искусством «Завтрак на траве» Рейна Раамата, «Брэк!» Гарри Бар-

дина, «Сказку сказок» Юрия Норштейна, «Квартиру» чеха Яна Шванкмайера, конечно, несправедливо, игра в них присутствует не только в смысле занимательности сюжета, в них само искусство выступает как игра. Конечно, этого не скажешь в отношении научно-популярного кино; здесь игровое начало не может иметь такое же значение, как в других видах, тем не менее установка «неигровое» не должна уязвлять эстетическое самолюбие этого вида кино. Увы, с этим встречаемся мы на каждом шагу. Да, научный фильм принято — и справедливо — делить на учебный, исследовательский и научно-популярный. И если учебный и исследовательский имеют прикладное значение, то справедливо ли считать, что научно-популярный состоит «в показе и объяснении уже исследованных наукой закономерностей»; стало быть, «творчество популяризаторов вторично»¹. Подчеркнем, что мы процитировали сейчас не случайную статью дилетанта, а исследование ученого, который, кстати, свою мысль подкрепляет таким высказыванием академика Ребиндера: «Я бы сравнил ученых и популяризаторов науки с двумя разными видами промышленности: с добывающей и перерабатывающей. Ученые добывают научные сведения, делают открытия, изобретения, внедряют их в жизнь, в производство. Популяризаторы науки перерабатывают эту научную информацию, делают ее удобоваримой для массового читателя и зрителя, готовят из «сырья» продукцию для потребителей разного возраста, разных вкусов, разных специальностей...

Перерабатывающая промышленность, конечно» зависит от добывающей, но это отнюдь не умаляет ее значения и ее самостоятельности. Ведь станки и вся технология на перерабатывающем предприятии иные, чем на добывающем...»².

Увы, и невооруженным глазом видно, что цитируется академик по недоразумению, он не сторонник «вторичности» популяризации (читай: научно-популярного кино), а утверждает как раз обратное. Образно рассматривая науку и популяризацию как две отрасли промышленности — добывающую и перерабатывающую, он подчеркивает самостоятельность второй — станки и вся технология у нее иные.

¹ Гинзбург С. Очерки теории кино. — М.: Искусство, 1974. — С. 231.

² Кино и наука. — М.: Искусство, 1970. — С. 19.

Но что из этого следует?

Толстой говорил: важно не только знать, что земля круглая, еще интереснее то, как удалось узнать это.

Ученые добывают сведения, что земля круглая, создатель научно-популярного фильма рассказывает, как ученый это открыл.

Кинематографист не является вторичным по отношению к ученому. Он может оказаться вторичным, когда фильм плох, но ведь речь идет не об удачах или неудачах, а о принципе. Принцип же состоит в том, что, рассказывая, как ученый узнал, что земля круглая, автор научно-популярного фильма пользуется своим сюжетом, благодаря чему сам ученый, о котором рассказывается, может узнать о себе то, чего не знал раньше. Повторяю: ему не расскажут, что он открыл, ему расскажут, как он открыл, но в таком случае возникает не только дело ученого, но сам образ его. Однако, употребив в данном случае понятие «образ», не переводим ли мы научно-популярный фильм в систему игрового кино? Нет. При всей подвижности границ видов кино есть предел, позволяющий каждому сохранить свой принцип. Есть порог, за который научно-популярное кино, использующее элемент игры, не переступает, — это порог эстетический и одновременно нравственный.

Приведем несколько примеров.

В фильме «Доктор Калюжный» герой, врач, возвращает зрение слепому. Если бы, предположим, ставился об этом научно-популярный фильм, за кадром оказались бы отношения Калюжного со своим бывшим учителем, которого теперь пришлось оперировать, излишней стала бы и история отношений с женщиной, которая в молодые годы отвергла Калюжного как неудачника, а теперь, признав его, привезла к нему в глушь, где он работал, свою слепую сестру.

И в повести Короленко «Слепой музыкант», и в фильме «Солнце светит всем» слепота — проблема не медицинская, а философско-нравственная; рассказывая о слепом, художник, разумеется, вникает в суть самого заболевания, но предмета не подменяет. Физическая болезнь не предмет искусства, душевная травма — вот его предмет.

В научно-популярном фильме «Что такое теория относительности?», который по сценарию И. Нусинова и С. Лунгина поставил режиссер С. Райтбурт, пер-

сонажи ведут спор на заданную названием тему. Это происходит в купе поезда; диалог ведут мужчины и женщина. Хотя в облике героев выступают актеры (А. Демидова, А. Грибов и Г. Вицин), тема картины не «мужчины и женщина», тема картины — «теория относительности». А зачем актеры? Для занимательности: она возникает в той мере, в той степени необходимости, в какой присутствует в запомнившейся нам с детства «Занимательной физике» Перельмана.

Николай Эрк, режиссер знаменитой «Путевки в жизнь», дебютировал еще в немом кино научно-просветительным фильмом «Как надо и как не надо». Фильм ставился по заказу Кожсиндиката и должен был пропагандировать прогрессивные методы выделки кожи. На экране были показаны приемы снятия шкуры. Но и снятая по всем правилам шкура тем не менее может оказаться браком, если скотина была плохо ухожена. Не уклоняясь от заданной темы, режиссер (он же автор сценария) использует приемы эксцентрической комедии. В картине играют актеры, животные разговаривают с ними человеческим языком; по ходу действия корова Милка подает в суд на свою хозяйку за плохое обращение с ней. Фильм не сохранился, и мы следы о нем находим по прессе тех лет; видимо, он имел и общественный резонанс, и кинематографический, коль о нем помещены были рецензии, с одной стороны, в «Правде», с другой — в «Советском экране» и «Кино».

Также по заказу (на сей раз Государственного банка) был поставлен фильм «Закройщик из Торжка», было оговорено, что это будет просветительский агитфильм, пропагандирующий подписку на государственный заем. Сюжет был незамысловат, он был построен на истории облигации, которая бесконечно переходила из рук в руки как разменная купюра, между тем именно она выигрывает сто тысяч, и тогда те, кто по разным обстоятельствам упускал ее, начинают за ней охотиться. В. Туркин написал для «Межрабпом-Руси» столь занимательный сценарий, что его согласился ставить Я. Протазанов, в свою очередь он привлек для постановки оператора П. Ермолова и художника В. Егорова, в картине воспроизведены бытовые сцены и типы эпохи нэпа, непритязательную историю разыгрывали столь искрометные актеры, как И. Ильинский, О. Жизнева, В. Марецкая, А. Кторов, И. Толчанов, С. Бирман,

Л. Дейкун, Е. Милютин, что рекламно-просветительный фильм по ходу постановки превратился в фильм комедийный, много лет не сходящий с экрана. Здесь, в отличие от «Теории относительности», актеры играли роли, играли жизнеотношения, и все-таки и здесь предмет не был подменен, в игровой комической упаковке преподносилась заданная проблема, назидательности которой авторы не скрывали, а значит, обязательство свое перед, как бы мы теперь сказали, спонсором выполнили.

Такого рода заказы были в те годы обычным явлением. Существовала специальная студия «Культикино», по заказу различных организаций в ней делались картины, распространяющие медицинские знания («Лечение туберкулеза», «Аборт»), цикл фильмов для сельских тружеников («Плуг», «Сеялка», «Жатка», «Молотилка»), фильмы чисто просветительного характера («Вода в природе», «Русская наука за 200 лет»), наконец, различные учреждения заказывали фильмы о своей деятельности («Мосторг», «Центросоюз», «Кожтрест», «Хлебопродукт»); продукция студии, просуществовавшей всего около трех лет, имеет чисто исторический интерес, и мы вряд ли бы сейчас ее касались, если бы там же Дзига Вертов не поставил «Шагай, Совет!» и «Шестую часть мира», первый фильм — по заказу Моссовета, второй — Госторга. Большинство выпусков «Киноправд» Вертов также поставил на студии «Культикино».

Классическим примером научно-популярного фильма является «Механика головного мозга» В. Пудовкина. Режиссер рассматривал этот фильм как важный момент в становлении его как художника. В статье «Как я стал режиссером» Пудовкин пишет:

«В 1925 году я получил первую самостоятельную постановку. Это был фильм «Механика головного мозга», излагавший в популярной форме сущность учения и опытов И.П. Павлова... Киноаппарат со своим всюду проникающим глазом, возможности монтажа, позволяющие склейкой кусков вскрывать связь между отдельными явлениями действительности казались мне не только средством для описания уже проделанных экспериментов, но сами показывали возможности для новых, самостоятельных опытов. Мне было ясно, что точность фиксации движений позволяет исследовать их гораздо глубже, чем простое наблюдение глазом.

Я предложил профессору Фурсикову¹, бывшему моим консультантом, использовать в качестве точного безусловного рефлекса у человека сокращение зрачка, фиксируемое киноаппаратом, и он согласился.

Закончив картину, я понял, что возможности кинематографа для меня только начинают открываться. Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают»².

Свое понимание научно-популярного кино Пудовкин после окончания «Механики головного мозга» изложил в ряде статей и интервью. Полагаю, что он первый разделил этот вид кино на два типа, о которых шла речь выше. Он видел, что научная картина может быть протоколом процесса эксперимента, а может стать нечто большим, стать фактом кинематографического искусства. Но даже в том случае, когда она просто фиксирует опыт ученого, она не вторична, ибо сам акт съемки отдельных фаз опыта, а затем монтаж их есть не что иное, как управление вниманием зрителя. Пудовкин считал, что режиссер съемкой как бы углубляет эксперимент, в процессе постановки «Механики» не только ученый консультировал его, но и он, режиссер, консультировал ученого — так, он предложил ему снимать камерой зрачок глаза для выяснения сути рефлекса.

Фильм «Механика головного мозга» первоначально назывался «Поведение человека». Работая над картиной, Пудовкин задумался об открывшихся вдруг перед ним возможностях зафиксировать киноаппаратом, с одной стороны, поведение толпы, с другой — с помощью длительного наблюдения «поведение» ребенка с момента рождения до шестимесячного возраста.

Так вот в чем смысл сказанных Пудовкиным слов: встреча с наукой укрепила его веру в искусство. В процессе постановки научной ленты и осмысления ее режиссер впервые задумался о психологии поведения массы, а также о принципе, который потом сформулирует как «время крупным планом»³, или «цайт-лупа». Тогда

¹ Фурсиков Дмитрий Степанович (1893—1929) — известный советский физиолог. В 1925 году — директор Института высшей нервной деятельности (Институт мозга).

² Пудовкин В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1975. — С. 35.

³ Там же. — С. 151—154.

же он сделал для себя далеко идущие выводы о взаимодействии научного и художественного мышления, отдавая себе отчет об их различии и сходстве. «В противовес фабуле художественной фильмы в научной фильме объединяет весь материал общая идея, поданная художественно оформленными фактами и монтажом»¹, — пишет он в анкете о научном фильме. Это было в 1927 году, то есть уже после фильма «Мать», только поставив художественный фильм, Пудовкин окончательно формулирует — и так точно — противостояние и взаимопритяжение научного и художественного кино. В научном фильме материал объединяет общая идея. Она может быть подана «художественно оформленными фактами и монтажом», то есть она воздействует на нас эстетически. И это очень точно. Идея в научном смысле и идея в художественном своем значении не совпадают. В научном кино идея остается сама по себе, она может быть только оформлена художественно. В искусстве идея не оформляется художественно, сама идея — категория художественная. Отсюда различие в воздействии на нас художественного и научного фильма. Различие и сходство здесь состоят в различии эстетического и художественного. Художественное воздействие всегда и эстетическое, эстетическое — не обязательно и художественное. В научно-популярном кино могут быть элементы игры, для художественного — игра принцип; значит, дело не в количестве игры, дело в различии предмета, сути. Предмет, суть научного кино — идея, художественного — образ. Здесь и водораздел науки и искусства, поскольку же это не водораздел только, не только раздел, но и одновременно граница, соединение, то мы этим обозначаем подвижную территорию научно-популярного фильма.

Механика головного мозга оказалась центральной темой в научно-популярном кино.

Мы вправе считать ее главной и в картине Франсуа Трюффо «Дикий ребенок». Вероятно, будет оспорено само намерение отнести фильм к научно-популярному кино, поскольку в нем есть сюжет, есть роли, которые играют актеры. Забегая вперед, скажу: от таких претензий непросто отмахнуться, ибо фильм сделан на границе игрового и научно-популярного кино.

¹ Пудовкин В. Собр. соч. Т. 2. — С. 47.

Однако посмотрим, как фильм строится.

Трюффо поведаль нам случай, действительно происшедший в конце XIX века во Франции. В лесу был найден мальчик, совершенно одичавший, да до такой степени, что он стал четвероногим, добывая пищу, он нападал как зверь и защищал себя тоже как зверь. У мальчика обнаружен шрам на шее, и доктор Итар, приютивший его, предположил, что от мальчика хотели освободиться, пытались зарезать, но, оставшись в лесу, он случайно выжил и в конце концов одичал. О том, как он снова стал человеком, и рассказывает фильм. В такой истории не может не возникнуть соблазна обострить действие, попытаться разыскать злодеев, которым мальчик чем-то помешал в жизни, но пойти по такому пути — значит скользнуть в крепкие объятия авантюрной истории в духе Монте-Кристо, который, как нам рассказал Дюма, тоже немало лет прожил под чужим именем. Можно было развить сюжет в сторону мелодрамы: врач Итар и его домоуправительница, помогающая ему в опытах, люди одинокие, бескорыстное участие в судьбе мальчика могло сблизить их и в человеческом плане. Трюффо аскетически лишает себя возможности увлечься авантюрой или же мелодрамой. В основу фильма был положен научный доклад доктора Жана Итара, в которой были изложены приемы обучения маленького дикаря. Франсуа Трюффо и постоянно работающий с ним сценарист Жан Грюо, не изменяя фактической стороне дела, превратили научный доклад в дневник, который изо дня в день ведет Итар, трактат приобрел характер действия. И опять-таки не действия, привычного для игрового фильма, отчего режиссер испытал трудности с приглашением актера и в конце концов сам выступил в роли доктора. Визитная карточка жанра картины — схема на стене в кабинете врача: мы видим в разрезе голову, сплетение линий кровеносных сосудов, нервных волокон. Механика головного мозга. Интерес картины сосредоточивается на мотивах поступков мальчика: жест, прикосновение к предметам, забытый смысл которых снова открывается ему, умение пользоваться одеждой, наконец, возвращение человеческой речи. Высшим моментом возвращения мальчика к себе как личности врач считал пробуждение в нем человеческого достоинства. Итар решается на жестокий эксперимент: он подвергает мальчика незаслуженному наказан-

нию, тот в отчаянии от несправедливости в гневе бросается на своего спасителя и кусает его: врач счастлив. «Ты прав, — говорит он, — что взбунтовался». Они обнимаются и, счастливые, плачут. Впервые врач вышел за пределы ампула исследователя. Трюффо здесь как актер играл человека, а как режиссер обнаружил свою тему, развивая мотивы прежних своих картин. На это обратил внимание критик В. Божович, напомнив нам слова самого Трюффо, сказанные по этому поводу: «В «400 ударах» я показал ребенка, который вырос, лишенный любви и нежности; в «451» по Фаренгейту» речь идет о взрослом человеке, которого лишили книг, то есть культуры. Виктор из Аверона лишен еще и речи, возможности общаться с себе подобными»¹.

Механика головного мозга — тема картин Ф. Соболева. «Семь шагов за горизонт» (сценарий Б. Загданского), «Язык животных», «Думают ли животные» (оба сценария Ю. Аликова) — фильмы эти составили направление, а Киевская студия научно-популярных фильмов, где были поставлены эти картины, оказалась в 60–70-е годы лидером в этом виде кино.

Десятилетие спустя заявила себя своеобразной трилогией Елена Саканян («Центрнаучфильм») — фильмами «Регуляция пола. Поиск и находки», «Мутанты», «Генетика и мы». Само по себе творчество Саканян немало скажет нам об отношениях науки и искусства, поскольку она, сценарист и режиссер, является и ученым, стало быть, свой предмет знает не понаслышке. Сплав «формулы и образа» с исключительной силой проявляется в ее картине «Генетика и мы». Как и в «Диком ребенке» Трюффо, сюжет здесь может стать исходным моментом и для игрового фильма, и для научного, все зависит от того, как им распорядиться. А сюжет таков. За помощью к врачу обращается молодая женщина, у которой ребенок страдает болезнью Дауна, она ждет второго ребенка и надеется, что он родится здоровым. Риск большой, тщательные исследования показали, что второй ребенок родится нормальным. Счастливая развязка позволила бы в случае построения фильма как игрового драматизировать материал, фиксировать наше внимание на ужасном виде больных детей, усугубляющих переживания и без того чув-

¹ L'Avant-Scene Cinema. — 1970. — № 107. — oct. — P. 8.

ствующих свою вину родителей. Но не на этом сосредоточивает свое внимание режиссер; уродливые дети показаны, как правило, отраженно — колеса коляски, а не сам ребенок, неспособный самостоятельно передвигаться; вместо фигур детей — куклы, в которые они играют на приеме у врача-генетика; снимается не реальная женщина, а актриса. Здесь дело не только в такте рассказчика, но и в предмете рассказа. Не образ драмы, а научная формула ее — вот искомая цель. Выясняется: когда-то в роду матери произошла мутация — одна из хромосом двадцать первой пары прикрепилась к хромосомам другой пары, и поэтому ее сын появился на свет с остро выраженным синдромом Дауна. В картине это частное исследование происходит на фоне Международного конгресса генетиков, собравшихся в Москве в 1978 году; авторы фильма, принимая участие в судьбе своей героини, обращаются за помощью к ведущим ученым мира; в поисках решения вопроса мы вместе с учеными проникаем в тайны генной инженерии — науки, еще недавно преследуемой у нас. Отвечая на анкету «Кино завтрашнего дня. Каким я его вижу», Е. Саканян пишет: «...область моих интересов находится где-то между биологией — наукой о жизни и искусством», и там же: «...научный кинематограф должен быть по своей сути философским»¹.

Увы, если в области биологии научное кино стало философским, то в области социологии утверждать это было бы поспешно. Здесь образовались своеобразные ножницы, и это видно на примере творчества Феликса Соболева, о котором уже шла речь. Мы говорили о шедеврах, которые создал Соболев на тему механики головного мозга. Обращаясь к теме, которую условно можно было бы назвать механикой общества, он создает картины «Религия и XX век» и «Правда о большой лжи», но ни проблемы религии — в первой из них, ни проблемы противостояния буржуазной и коммунистической идеологий — во второй не решены на уровне современных знаний. Фильмы о биологии пережили свое время, о социологии — остались в прошлом. Значит, к проблемам этим научное кино должно еще вернуться, успешное решение задачи невозможно без учета, по крайней мере, двух обстоятельств.

Нельзя, во-первых, не учитывать опыта, который накопило мировое кино, например опыт Роберто Росселлини. Известно, что в последний период жизни он ушел из кино на телевидение. Почему он так поступил? Телевидение легче осуществляет задачу распространения научных идей. Фильмы Росселлини «Маркс» и «Иисус Христос» — произведения научного кино; режиссер, поставив их, искал возможность соединить, казалось бы, несоединимое. Разве не этим же был озабочен и наш Павел Флоренский, он искал пути синтеза математики и философии, церковности и светской культуры, и не за счет компромиссов, считал он, необходимо это сделать, а честно восприняв все положительное учение церкви и научно-философское мировоззрение вместе с искусством.

Достаточен ли философский багаж нашего научного кино для решения подобных задач? Метафизическая идея «кто — кого» вчера решалась у нас в пользу Маркса, сегодня — в пользу Христа. Но, восславляя сегодня то, что вчера топтали, и оплевывая то, что боготворили, мы разрушаем нравственную основу общества. Оцепенев, оно перестает двигаться, организм же без движения разлагается. Проблема конвергенции (сближения) стучится в двери научного кино как выразителя общественного сознания; эту идею каждый в своей области выдвинули и обосновали П. Флоренский, А. Чаянов, А. Сахаров (в последнем случае имею в виду сахаровский проект Конституции Союза Советских Республик Европы и Азии, по праву считающийся духовным завещанием великого физика и общественного деятеля).

Но вот, допустим, во-вторых, мы ставим фильм о Флоренском, о Чаянове или о Сахарове с целью осмыслить выстраданные ими, столь актуальные сегодня идеи. Фильм такой неизбежно станет не только историей идей, но и людей, а значит, хроникой борений общества, в которые эти люди были вовлечены. Научный фильм невольно проявит здесь еще одну ипостась кентавра: не подменяя предмет, он будет восприниматься уже как документальный фильм. Разве не так произошло с «Обыкновенным фашизмом» Михаила Ромма? Ромм задумал фильм как анатомию фашизма, делясь замыслом, он говорил о «физиологии», «структуре», то есть художник говорил языком ученого, да и в материал он вторгался, препарируя его словно патологоанатом (мы

уже знаем о такой последовательности подхода к предмету по Леонардо — сначала скальпель, потом — кисть). Так на студии художественных фильмов («Мосфильм») ставился научный фильм, ставший шедевром документального кино. Нечто сходное произошло впоследствии и с фильмом о самом режиссере — «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера». Мы (сценарист — автор этих строк, режиссер А. Цинеман, оператор О. Згуриди) создавали эту картину на студии «Центрнаучфильм» как искусствоведческий фильм. Но всюду он проходил по разряду документальных фильмов — и у нас, и за рубежом. Нам даже показалось, что фильм этим как бы поднимается в ранге, то есть здесь проявляется издавна существующее предубеждение: документальное кино в иерархии видов на ступеньку выше научного — еще чуть-чуть, и! оно, документальное, уже будет рядом с игровым, поскольку тоже теперь считается хотя и неигровым, но, тем не менее, художественным.

Вот какие загадки задает нам этот самый кентавр, по мифологии полуконь-получеловек, — он, кентавр, олицетворяет собой сближение, даже более того — слияние искусства и науки.

Здесь пора сделать небольшое отступление по поводу самого термина «кентавр» применительно к научному кино. Термин возник у автора еще в набросках к этой главе, а потом, когда перед непосредственным изложением материала составлялась, как обычно, библиография по проблеме, встретилась статья Данила Данина «Сколько искусства науке надо?»¹. Вот уж поистине: новое — это хорошо забытое старое. Значит, почти четверть века тому научное кино было определено как кентавр. Сначала я расстроился, но потом рассудил по-другому: я мало занимался научно-популярным кино, но если в определении его так совпал с одним из лучших знатоков — значит, попал в точку и можно смело публиковать работу, и именно под таким названием. Еще один автор утвердил меня в избранной идее, и не только утвердил, но и помог внезапно углубить ход самого исследования. Я имею в виду Осипа Мандельштама, его работу «Разговор о Данте», которая тоже есть кентавр, поскольку является в такой же степени литературоведением, сколь и поэзией.

«Данте,— пишет Мандельштам,— произвел главную разведку для нового европейского искусства, главным образом для математики и для музыки»¹. И еще: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант». Так, мимоходом, Мандельштам дарит науке формулу, достойную докторской диссертация. И это наводит еще на одну мысль: в науке два человека могут прийти к одной и той же формуле, искусство — субъективно, а значит, единично. Если бы Данте не написал «Божественную комедию», она бы уже никогда не была исполнена; если бы Менделеев не создал свою периодическую систему элементов, это сделал бы другой гениальный ученый. В этом различие между формулой и образом. Различие их плодотворно для взаимодействия: кентавр — существо органическое, несмотря на противоположность своих составляющих.

Их взаимодействие не только в слитности; но и когда они существуют одновременно, они помогают друг другу, друг друга готовят. Касаясь этого вопроса уже в связи с общекультурным процессом, Эйзенштейн писал: «...некоторые теории и точки зрения, которые в определенную историческую эпоху являются выражением научного и теоретического познания, в следующую эпоху как научные снимаются, но вместе с тем продолжают существовать как возможные и допустимые, однако не по линии научной, а по линии художественной и образной.

Если мы возьмем мифологию, то мы знаем, что на определенном этапе мифология является, собственно говоря, комплексом науки о явлениях, изложенных преимущественно образным и поэтическим языком. Все те мифологические фигуры, которые мы рассматриваем в лучшем случае как аллегорический материал, на каком-то этапе являются образными сводками познания мира. Затем наука движется дальше от образных изложений к понятийным, а арсенал прежних персонализированных мифологических существ-обозначений продолжает существовать как ряд сценических образов, ряд литературных метафор, лирических инсказаний и т. д. Затем они в этом качестве изнашивают-

¹ Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Слово и культура.— М.: Сов. писатель, 1987.— С. 157.

ся и сдаются в архив. (Возьмем хотя бы современную поэзию в сличении с поэзией XVIII века.)»¹.

Гигантскую проблему затрагивает Эйзенштейн, который и сам был в равной степени и художником и ученым. Вспомним, в частности, его намерение экранизировать «Капитал» Маркса: как впоследствии Франсуа Трюффо, он еще в 20-е годы намерен был по научному трактату поставить художественный фильм. Конечно, это был бы фильм-кентавр в том смысле, в каком шла об этом речь выше².

Или Тарковский. Дважды он экранизировал произведения научной фантастики: «Солярис» был им поставлен по одноименному роману Станислава Лема, «Сталкер» — по роману братьев Стругацких «Пикник на обочине», но, когда эти фильмы называли научно-фантастическими, режиссер морщился, словно у него начиналась зубная боль. Сопоставляя эти фильмы с литературными источниками, критика делала чрезмерный акцент на текстовом различии, особенно в «Сталкере». А между тем в отчуждении от литературных источников было не столько авторского самолюбия, сколько необходимости эстетического порядка. Режиссер осуществлял научную фантастику, перефразируя Эйзенштейна, не на ее научном, а на ее художественном уровне, в процессе экранизации научный материал он «изнашивал» и «сдавал в архив», чтобы развивать идеи не по линии научной, а по линии художественной и образной. Именно в этом было дело, а не в игнорировании научной подоплеки фантастики. «Иваново детство» и «Жертвоприношение» столь же фантастичны, как «Солярис» и «Сталкер», те и другие сделаны в ключе поэтического кино. Хорошо, может спросить читатель, но какое это имеет отношение к научному кино? Теория кино не абстрактная субстанция — выработал априорно концепцию и поверяй по ней, как по логарифмической линейке, то тот вид кино, то этот. В науке, как и в искусстве, предмет исследования влияет на метод исследования этого предмета. Осмысленное теорией на рубеже науки и искусства, научно-популярное кино в свою очередь наталкивает нас на идеи общей теории искусства, его метода.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2.— С. 106.

² Подробно об этом см. в книге автора: *Большевские рассказы, или Занимательное киноведение*.— М.: Киноцентр, 1990.— С. 20—24.

Раздел IV. СТИЛЬ

СТИЛЬ КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Эстетика выработала некие универсальные подходы к изучению стиля. Однако мы совершили бы ошибку, если бы, касаясь в данном случае кино, прямо перенесли сюда суждения, сложившиеся, например, в теории литературы или, скажем, архитектуры.

Мы не разгадаем назначение стиля, его обязательность, его органичность без учета неповторимой специфики именно данного искусства, имеющего свой предмет и пользующегося своим материалом.

В стиле идея как бы материализуется. Нигде это так не очевидно, как в архитектуре; здесь стиль наглядно выражен в материале, стиль можно здесь, как говорится, потрогать, измерить. Наука о стиле в архитектуре — точная наука. Стиль египетской архитектуры — геометрия.

Стиль литературы проявляется в языке, образ здесь материализуется в слове.

В кино первоэлементом стиля является кадр. Но если бы мы имели дело только с кадром, это было бы не новое самостоятельное искусство, а движущаяся фотография, композицию и стиль которой мы бы изучали по законам живописи.

Специфика кино состоит не в структуре кадра, а в движении кадра в кадр, то есть в монтаже. Здесь кино начинает обладать свойством, каким не обладают никакие другие искусства — ни пространственные, ни временные. Но, став искусством времени в формах пространства, искусство кино не «захватывает» их свойства, не «смешивает», — синтез здесь имеет совершенно другой смысл и объединяет в себе не сходства, а различия пространственно-временных искусств;

имея свой предмет и свой материал, кино оказывается в собственных границах, его способ рассказа-показа не подвластен не только искусствам, существовавшим до него (литература, театр, живопись, музыка, архитектура), но и после него возникшим (телевидение).

И все-таки изучать стиль кино лишь в сфере монтажа и кадра-плана также односторонне и потому в конце концов непродуктивно, как если бы мы ограничили себя в изучении стиля литературы лишь сферой языка (то есть ограничились бы лингвистическим подходом к теме) или же архитектуры — сферой геометрии.

Материализуясь в форме, стиль к форме не сводится.

В кино длина плана, ритм смены планов меняют значение фильма, характеризуя его принадлежность к той или иной школе, эпохе, идеологии.

Из одних и тех же элементов Гриффит и Эйзенштейн сложили разные кинематографические системы. Каждый был эпическим художником, но эпос у каждого имел свои запасные выходы. У Гриффита — в мелодраму, у Эйзенштейна — в трагедию.

«Мой «Грозный» вышел из «Потемкина», — заметил Эйзенштейн.

Расшифруем это крылатое выражение.

В «Потемкине» в центре драмы оказалась масса. Обаяние картины состоит в том, что масса ведет себя по законам психологии отдельного человека, то есть масса приобретает значение личности. «Потемкин» разрешился «Грозным», когда война так обнажила трагический ход русской истории.

«Потемкин» — произведение немого кино. «Грозный» — звукового.

«Грозный» и «Потемкин» — разные эпохи в кино, а ведь между ними пролегло всего два десятилетия. Другие искусства к этому моменту уже имели вековые традиции, кино же еще было «великим немым», оно как искусство успело пройти только первую фазу; экрану еще предстояло в эти два десятилетия овладеть говорящим словом, а затем цветом и изменить формат, вследствие чего изменилась сама природа его драматургии. Стиль монтажно-поэтического кино 20-х годов, столь полно выраженный в «Броненосце «Потемкин», резко меняется в 30-е годы в «Чапаеве», с его прозаической

интонацией и разработанной драматургией характера; ощущая исторические перемены, эпос изменил свой стиль, кино стало драматическим, и это видно по тому, как решительно Васильевы перерабатывали очерковую, даже дневниковую по своей сути повесть Фурманова, которую положили в основу своего фильма.

Сегодня эта же повесть была бы экранизирована по-другому: современный фильм может сохранить стиль дневника, а рассказчик может стать и действующим лицом и повествователем — последнее происходит под влиянием телевидения.

В стремительном изменении природы экрана киноведы видят причины быстрого старения фильмов. Конечно, это не относится к шедеврам. Шедевры не стареют. Каждое новое поколение как бы обновляет их в своем восприятии. Продолжая доставлять нам эстетическое наслаждение, такие произведения, как немые «Потемкин» или «Золотая лихорадка», звуковые «Чапаев» или «Под крышами Парижа», уже неповторимы и вместе с тем продолжают воздействовать на современный кинематографический процесс. «Немое» и «звуковое» оказались разными моментами единого процесса. Только теперь видна близость этих художественных стихий, ставших формирующими началами стиля современного звукозрительного кино.

Стилъ — проблема историческая, чем и объясняется трудность постановки этой проблемы в кино. Литературоведение опирается на знание древнерусской литературы, литературы XVIII, а также XIX веков. Начала и концы кино пока еще сходятся в пределах жизни одного поколения людей. Кино как искусство в целом современно, и если мы говорим об этапах, то необходимо подчеркнуть, что это не столько этапы истории, сколько моменты формирования самого феномена кино как искусства. Без учета этого обстоятельства проблема стиля в кино может оказаться несостоятельной, особенно когда мы говорим о современном стиле. В кино явления не успели разделиться эпохами. Обращаясь к истокам, мы, по существу, обращаемся не к истории, а к реальности вчерашнего дня, без которого неясен сегодняшний.

Изучение стиля необходимо для понимания, почему происходят перемены в искусстве и в чем истинный смысл этих перемен.

Стиль не только совокупность приемов, органично выражающих замысел. Стиль, несет в себе идею художественности, стиль — критерий художественности. «Стачка» казалась сначала нехудожественным произведением, на самом же деле с этой картины начинался новый стиль в кино.

Разумеется, изучение стиля плодотворно, если ведется системно, то есть на разных уровнях.

И на уровне отдельного произведения.

И на уровне биографии художника, обладающего индивидуальным стилем.

И на уровне художественных направлений. Историческая идея в определенные моменты развития общества может дать стимулы к объединению усилий художников, сохраняющих свою личную манеру и в то же время выражающих некий общий принцип эстетического отношения к действительности, — в таком случае стиль приобретает расширительное значение и становится направлением. Так возникло советское «монтажно-поэтическое кино», «немецкий экспрессионизм», «итальянский неореализм», «польская школа», английское «свободное кино», документальная «нью-йоркская школа», «фантастический реализм» латиноамериканского кино. Каждое из этих направлений возникло на разной исторической почве, существовало в совершенно определенных хронологических рамках и связано с конкретным моментом истории, с мирозерцанием этого момента. Стиль на этом уровне обнаруживает свою связь с методом, и это, может быть, самое существенное для системного изучения проблемы.

История французского кино, как и его современное состояние, не может быть осмыслено без анализа таких возникших на разных этапах направлений, как «авангард» двадцатых годов, «народный фронт» — тридцатых, «новая волна» — пятидесятых. Перед нами пример разрыва традиций, «рассечения» стиля, обусловленного особенностями общественного развития, не обеспечившего преемственности в художественном процессе.

224 Что касается советского кино, то мы можем говорить о деформациях кинематографического процесса — они произошли в тридцатые годы в связи с зап-

решением «Бежина луга», в сороковые — «Ивана Грозного» (вторая серия), в шестидесятые — «Андрея Рублева». Конечно, дело не только в этих трех картинах, мы в дальнейшем назовем и другие произведения, которые каждый раз могли бы составить фронт, который достигло бы кино, развиваясь оно в своем естественном устремлении. Когда время сопротивляется стилю, в нем самом обнаруживается эклектика, которую оно навязывает искусству.

Киноведение в изучении проблемы стиля еще не накопило достаточного опыта. Положение здесь не идет ни в какое сравнение с тем, как обстоит дело в других областях искусствознания, и в особенности в литературоведении. О значении, которое придают литераторы данной проблеме, говорят такие исследования, как третий том «Теории литературы» (1965), специально посвященный проблемам стиля, созданный авторским коллективом Института мировой литературы имени А.М. Горького. Институт издал также коллективные монографии: «Проблемы типологии русского реализма» (1969), «Типология стиливого развития XIX века» (1977), «Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии» (1978). Отметим и такие индивидуальные исследования, как «Проблема авторства и теория стилей» В. Виноградова (1961), а также «Проблема литературного стиля» Г. Пospelова (1970), «Творческая индивидуальность писателями развитие литературы» М. Храпченко (1975). Один из важнейших аспектов этих исследований — индивидуальный стиль писателя; на эту тему вышли еще ранее и специальные книги — «О стиле Льва Толстого» П. Громова (1977) и «Стиль сказов Бажова» Р. Гельгардта (1958); в этой связи можно было бы вспомнить и вышедшую еще в 1941 году книгу В. Виноградова «Стиль Пушкина». В нашу задачу не входит дать исчерпывающую биографическую справку по теме; названы книги, которые у автора на памяти и о которых, как киновед, он говорит с нескрываемой завистью. В самом деле, где книги о многообразии стилей кино, о стиле и «методе, о типологии стиливого развития советского киноискусства; где, наконец, книги или хотя бы статьи «Стиль Эйзенштейна», «Стиль Довженко», «Стиль Тарковского», «Стиль Шукшина»? Практика жаждет подобных исследований, и

молодостью киноведческой науки вряд ли можно оправдать неразработанность этих проблем. Как бы мы ни были внимательны к трудам наших собратьев по смежным искусствам, куда в широком смысле этого слова относятся и литература — мы снова возвращаемся к этой мысли, — пользоваться их исследованиями можно до определенного предела, ибо индивидуальный стиль имеет не только тот или иной талантливый кинематографист, само кино имеет свою «индивидуальность», свой «талант» и потому проявление стиля в нем специфично.

И все-таки мы были бы несправедливы, если бы сказали, что киноведение вообще равнодушно к этой проблеме. О стиле — особенно в трудах основоположников советского кино — высказано немало идей, имеющих и сегодня огромное значение; дело только в том, что, говоря о стиле, они, как правило, называли это по-другому.

Монтажная концепция А. Кулешова есть концепция стиля отечественного кино, пережившего исторические перемены под воздействием революции.

Исследования Э. Шуб и Д. Вертовым хроники выйдут далеко за пределы данного предмета, их идеи сегодня стали обоснованием «документального стиля» в кино.

Статьи С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко об эпическом фильме дают нам представление о новом стиле игрового кино, а поскольку каждый из них к тому же разъяснял свой собственный подход к этой проблеме, мы находим у них поразительный по своей конкретности материал для изучения индивидуально-стиля каждого из этих неповторимых мастеров.

Материалы Всесоюзного творческого совещания кинематографистов (январь 1935, года) составили книгу¹, которая помогает понять нам, как художественный поиск тех переломных лет проявляется в стилевых образованиях современного кино.

Значительным вкладом в изучение стиля следует по праву считать книгу А. Мачерета «Художественные течения в советском кино» (1963); некоторые идеи этой работы автор развил затем в книге «Художественность фильма» (1975). Данной проблеме посвящена и глава

¹ За большое советское киноискусство. — М., 1935.

«К проблеме стиля» в теоретическом исследовании Л. Козлова «Изображение и образ» (1980).

Изучающий вопросы стиля в кино не пройдет и мимо дискуссии на эту тему, развернутой на страницах журнала «Искусство кино» в 1978 – 1979 годах. В статьях проявилось преимущество периодического издания, способного вовлекать в киноведческий обиход произведения новейшие, не отягощенные предрассудками устойчивых суждений. В дискуссии очевиден столь ценный в наше время научно-практический подход к предмету. В то же время статьи в совокупности помогают, наконец, понять, почему именно коллективным трудам так часто недостает (как это ни парадоксально) системности. Ни один из авторов, так сказать, не отвечает целиком за проблему и потому не стремится, естественно, определить само понятие стиля в кино. Иногда даже кажется, что некоторые статьи написаны не на тему, но, даже оказываясь на периферии ее, они очерчивают границы темы, ее сопредельные проблемы, особенно такие, как, с одной стороны, жанр, с другой — метод. Даже не досказав, авторы дают пищу для размышлений, а иногда и для споров, но в этом и заключается задача научной дискуссии.

В произведении искусства всегда живет личность самого художника. Уже по тону рассказа мы легко отличим Толстого от Достоевского, Чехова от Бунина. В живописи импрессионизм как школа, течение имеет общие черты, но кисть художника оставляет свой неповторимый след, и мы по нему легко отличаем Ренуара от Дега, Мане от Писсарро.

В предуведомлении к десятому тому («Дневник писателя») посмертного «Полного собрания сочинений» Достоевского говорится, что, хотя под рукописями нескольких статей и нет подписи автора, тем не менее редактор не сомневаясь включает их в состав сочинений Ф.М. Достоевского, потому что «выраженные в статьях взгляды и приемы так и выдают в них Федора Михайловича».

В единстве взглядов и приемов художника обнаруживается его стиль.

Сами же по себе приемы ничего не значат и ни о чем не говорят. Ремесленник легко набивает руку на приемах, но форма для него лишь мода, — немного должно пройти времени, чтоб убедиться, что содержание его ложно, а форма всего лишь подделка.

Но и взгляды художника без анализа характера исполнения (то есть приемов) ничего не скажут нам о его вкладе в искусство. Талант неповторим; если даже пользуется уже известными приемами, они у него оригинальны и в таком случае: он их как бы изобретает заново, придает им новый смысл и значение. Откровение в творчестве неповторимо: как бы ни был богат опыт художника, каждый раз, начиная, он с трепетом оказывается перед белым листом бумага или чистой поверхностью холста. Поглощенный моментом творчества, он не связывает это с тем, что создал прежде, тем более не думает о том, что

создаст через десять или двадцать лет. Но при всех изменениях сюжетов, жанра, исторического материала и человеческих типов, к которым он обратится, произведения его окажутся, в конце концов, в одной эстетической системе, выражающей его индивидуальность.

Индивидуальный стиль и есть талант, отличающийся «лица необщим выраженьем». Талант — природное явление и в равной степени общественное, талант — концентрация совести, он бескорыстно отзывчив и реагирует на общественные проблемы как на свои личные.

Только самобытный художник может подняться до выражения всеобщности. В этом состоит диалектика искусства, и не случайно теоретики такое значение придадут индивидуальному стилю.

Для практики кино эта проблема имеет особое значение, поскольку стандартизация приемов, периодически возникающая в искусстве, имеет особую почву именно в кино, которое на базе промышленного производства создает произведения для массового распространения. Изучение стиля в кино (а методология его вырабатывается в изучении индивидуального стиля) имеет трудности, которых не знают другие искусства.

В отличие от литературы, живописи, музыки, где в каждом случае перед нами личность одного художника, в кино — труд коллективный, фильм создается съемочной группой, куда входят люди самых разных и на первый взгляд несоединимых профессий: литератор, режиссер, оператор, актер, композитор, художник, архитектор; не только каждый из них, но даже работники, казалось бы, чисто технических профессий — специалисты по звуку или свету — могут в процессе творчества оказать решающее воздействие на художественный результат.

Объединяющим началом в творческом процессе создания фильма является кинорежиссер. Он придает множеству компонентов фильма единство, органику, его творчество — ключ к пониманию стиля фильма.

Значит ли это, что актер, оператор и тем более сценарист не обладают своей собственной манерой исполнения, достойной изучения? Нет, конечно.

В каких бы картинах ни играл Жан Габен, какие бы роли ни исполнял — положительных или отрицательных людей, молодых (в начале пути) или стариков (как это пришлось на склоне лет) — всегда в образе

остается в качестве неизменной величины его личность. Это можно сказать и о таких актерах, как Марлон Брандо, Збигнев Цибульский, Жан Мария Волонте, а в нашем отечественном кино — Иннокентий Смоктуновский, Олег Даль, Михаил Ульянов, Олег Янковский, Анатолий Солоницын, Станислав Любшин. Каждый из них не только исполнитель той или иной роли, а художник, имеющий свою тему и свой способ ее трактовки; в их исполнительстве есть авторское начало, их роли из совершенно различных картин могут стать главами цельной творческой биографии, где уместен разговор об индивидуальной манере, то есть о стиле исполнения именно данного актера. Однако в каждом случае художническая натура актера проявляется в пространстве роли — то, каким окажется пространство фильма, зависит не от него.

Теперь об операторе, который имеет решающее значение в пластическом выражении замысла с первого до последнего кадра фильма. Эдуард Тиссэ, Анатолий Головня, Даниил Демуцкий, Андрей Москвин были не просто помощниками Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева и Трауберга; они были соавторами этих выдающихся режиссеров неповторимое видение каждого из них проявилось соответственно и в «Стачке», и в «Конце Санкт-Петербурга», и в «Арсенале», и в «Новом Вавилоне», свидетельствующих о многообразии советской операторской школы уже в ее истоках. До определенного момента режиссер и оператор являются как бы одним и тем же лицом, пока на стадии монтажа (когда замысел фильма приобретает окончательное и определенное в своей целостности художественное выражение) труд оператора как бы отчуждается, интегрируется в работе режиссера-постановщика, и это неизбежно, бунт против этого чреват последствиями. Тут-то и выясняется, что режиссер и оператор — разные профессии, диалектическая конфликтность между которыми проявляется особенно наглядно в тех случаях, когда режиссер и оператор оказываются одним лицом уже в прямом смысле этого слова. Сергей Урушевский вписал блистательную страницу в историю операторского искусства; его творчество достигло расцвета и завершилось уже на наших глазах переходом в режиссуру; перипетии в его судьбе помогают нам дойти до сути затронутого вопроса. Если в картине «Летят

журавли» он воплотил замысел драматурга В. Розова и режиссера М. Калатозова как свой собственный, то в «Неотправленном письме» и в картине «Я — Куба» он властно, неудержимо перехватывает инициативу и вырывается за пределы, положенные оператору. Нам тогда казалось, что сделай Урусевский еще один шаг в этом направлении, и он неизбежно окажется... в режиссуре. Так и произошло — он ставит затем «Бег иноходца» и «Пой песню, поэт», где выступает и как режиссер и как оператор, и именно здесь, когда он в одном лице совмещает две профессии, их конфликтность обнаруживается особенно наглядно: оператор Урусевский теснил Урусевского-режиссера. Может быть, здесь разгадка его страстного увлечения в эти годы третьей профессией — живописью, где в структуре неподвижного кадра-полотна режиссура покорно умирает в операторе, а оператор оказывается режиссером, формирующим фильм в единственном кадре — композиции картины. То, что при жизни казалось случайным увлечением, отдыхом от работы, или, как теперь принято говорить, хобби, выясняется как необходимость, и в этом мы убедились, когда, уже на посмертной выставке, увидели экспозицию его живописных работ: спор, сжигающий Урусевского, разрешался в спокойном величии его портретов, натюрмортов и пейзажей.

А сценарист? Как в его работе проявляется характер коллективного творчества, в какой мере его индивидуальность выражается в стиле фильма?

Когда-то сценарий умещался в краткой заметке на манжете (о чем в наши дни перекочевало из прошлого немало кинематографических анекдотов); впоследствии сценарий стал, с одной стороны, областью литературы, с другой — идейно-художественной основой экранного искусства. Эта двойственность киносценария и является источником многолетних дискуссий на тему «сценарий и фильм».

По одним утверждениям, сценарий — основа фильма, по другим, сценарий — полуфабрикат.

«Основа» почему-то кажется более комплиментарным, нежели «полуфабрикат».

Но если вдуматься, то это одно и то же, причем каждое из определений уязвимо и еще неизвестно, какое из них уязвимо более.

Основа — нечто вроде фундамента: фундамент — сценарий, здание — фильм.

В этом смысле «полуфабрикат» даже более содержательное определение: полуфабрикат (вспомним буквальное значение этого слова) включает все, что содержит изделие в окончательном виде.

В конце концов, оба определения малоудачны. Основа дает лишь смутное представление о целом, полуфабрикат несъедобен сам по себе.

Сценарий же «съедобен». Сценарий доставляет нам эстетическое удовольствие, если, разумеется, написан по законам экрана. При чтении мы как бы чувствуем и режиссера, и оператора, и актера, но не потому, что автор пересказывает будущий фильм. Как раз так называемая запись по фильму не является ни кинематографическим, ни литературным произведением, это протокол фильма, лишенный самостоятельного художественного значения. Вышедшая у нас книга «Фильмы Чаплина» должна была по замыслу вместить сценарии великого мастера комического фильма, но в книге помещены главным образом «записи по фильму», а они лишены смешного. В свое время французский критик и режиссер Луи Делюк извинился перед своими читателями за то, что пытался «рассказать смех Чаплина». Сценарист не «рассказывает смех», а создает ситуации смешного; малейший сдвиг в слоге или даже в тоне рассказа уничтожает смысл комического. Записи по фильму, как и монтажные листы, — технические документы, лишенные эстетического значения. Монтажные листы комедий Протазанова, Медведкина, Рязанова не смешны и не могут претендовать на это. Они и не кино и не литература. Здесь и кроется секрет сценария. Его двойственность — не порок, не недостаток, не эклектика! Он становится произведением кино, по мере того как становится произведением литературы. Сценарий — литература, специфика изложения в которой диктуется экраном. Сценарий — предчувствие экрана; это состояние у каждого драматурга неповторимо, и поэтому, читая сценарий, мы легко отличаем А. Каплера от А. Ржешевского, В. Ежова от Ю. Клепикова, Н. Рязанцева от Р. Габриадзе, Р. Ибрагимбекова от Е. Григорьева. Однако стиль сценария не обязательно становится стилем фильма, даже если перед нами такой самобытный кинодраматург, как Е. Габрилович.

Фильмы по его сценариям нередко становятся классической вскоре после выхода на экран и не дожидаясь положительного в таком случае испытательного срока. Одна и та же манера свойственна его сценариям «Последняя ночь», «Ленин в Польше», «В огне брода нет». На экране же он совершенно различен в зависимости от того, кто его ставил — Ю. Райзман, С. Юткевич или же Г. Панфилов. Почему же в таком случае киносценарист жаждет завершенности своего сценария? Лишь воплотив идею в сюжете и системе образов, он сам убедится в истинности ее и убедит в этом будущего постановщика; только при этом условии сценарий может быть трактован столь определенно, как это произошло в только что упомянутых фильмах. В идеале сценарий должен быть таким завершенным произведением и тогда, когда, не предназначенный для печати, остается существовать в одном экземпляре, — разве не требуется это же и от актера: он играет на съемочной площадке в полную силу, хотя перед ним всего один-единственный «зритель» — кинокамера. Творческий коллектив, объединяющий свои силы перед камерой, должен стать единым, чтобы через объектив попасть на пленку и стать изображением, элементы которого потом составят целый фильм. Эта завершенность, единство решительным образом определяется творческой индивидуальностью кинорежиссера, и определяется в гораздо большей степени, нежели в театре.

Театр — действие.

Литература — описание действия.

Кино — воображение действия.

Разумеется, всякое разделение, подобное этому, условно. Театр тоже изображение. И литература — изображение, изображение словом. Но если мы вправе сказать, что театр — изображение действием, то кино, подчеркнем — изображение действия. Изображение в кино принимает принципиальное значение: то, что разыгрывается перед камерой, должно еще преобразоваться, оно членится в локальных изображениях, а потом объединяется в новую структуру — фильм. Киноведение, как и само искусство кино, развивалось быстро, динамично, свою терминологию оно формировало, используя готовые понятия, наделяя каждое из них приставкой «кино». Так по аналогии с литературными жанрами в кино возникли определения «кинороман», «кинокомедия», с

живописью — «кинопортрет», с театром — «кинотеатр», «кинодраматург», «кинорежиссер». Понятия эти, аналогичные, тем не менее, часто расходятся в сути. Знаменитый сценарист Н. Зархи, писавший для Пудовкина, был чуток к этой проблеме и свой теоретический труд о сценарном творчестве, который, к сожалению, не успел закончить, назвал не «кинодраматургия», а «кинематургия». «Кино» из приставки к готовому понятию превратилось в корневое понятие «кинема», определяющее суть экранного искусства: *cinema* — движение. Движение изображения. Организация этого движения есть постановка фильма. Постановка не оформление предварительного содержания, постановка — превращение литературного содержания в пластическое.

Сценарий (в отличие от пьесы в театре) ставится только один раз, сценарий умирает в фильме, но отчуждение творческого труда коллектива в пользу режиссера относительно, поскольку в самом процессе создания фильма есть и другая сторона — в конце концов режиссер и сам отчуждает себя в пользу сценариста, актера, оператора, художника, композитора: только подчинив себя их устремлениям, он способен создать фильм как совершенный организм и этим выразить собственное намерение.

Воображение режиссера документализируется и становится стилем фильма.

Мы сейчас не говорим о тех случаях, когда режиссер, пользуясь привилегией своей профессии, действительно отчуждает труд коллектива, не давая ничего взамен. По сути дела, такие режиссеры не объединяют, а разъединяют, создавая почву для конфликтов, с которыми, увы, приходится встречаться на кинофабриках. Владея лишь приемами, они подобны поэтам, которые рифмуют слова без вдохновения: у них, говоря словами редактора Достоевского, есть приемы, но нет взглядов.

Постоянство стиля режиссера происходит от необходимости выразить определенную тему. Тему — не в смысле фабульности, а в смысле сокровенности, то есть жизнеощущения.

Эйзенштейн писал в автобиографии:

«Автор, подписавший эту статью, — автор «своей темы». И хотя, казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух десятилетий скачет по областям вов-

се несоизмеримым — от Мексики до молочной артели, от бунта на броненосце до венчания на царство первого всероссийского самодержца, от «Валькирии» до «Александра Невского», — это еще автор к тому же своей единой темы.

И надо уметь выметать из каждого встречного наравне с требованием своего времени и своей эпохи, всегда новый и своеобразный аспект своей личной темы»¹.

На этом же настаивает Довженко: «Все мои картины — это мой дед, мой отец, это я сам».

Тарковский: «Мои фильмы, независимо от того, удавались они, мне или нет, в конечном счете, об одном и том же»².

Все сюжеты Шукшина завязываются и разрешаются в связи с судьбой русского крестьянина в переломные моменты истории³.

У каждого из этих художников есть свои излюбленные ситуации, которые он развивает как лейтмотив картины. Переплетение побочных тем придает тон, благодаря которому мы различаем голос именно данного режиссера, различаем с той же определенностью, с какой узнаем голос уже в буквальном смысле этого слова. Собинов, Карузо, Козловский — в каждом случае перед нами тенор, но только это сказать о них — значит еще ничего не сказать, поскольку каждый обладает еще неповторимым тембром, в котором и выражается натура певца. У кинорежиссера тембр проявляется в тоне рассказа, а тон складывается из двух вещей: видения кадра и художественной энергии, с помощью которой один кадр переходит в другой.

Ситуация, кадр, монтаж — три момента, в которых реализуется «своя тема».

Как это происходит, то есть как конкретно проявляется индивидуальный стиль, рассмотрим на примере названных только что кинорежиссеров; существенно, на наш взгляд, при этом сопоставление их — характерных фигур классического кино (Эйзенштейн и Довженко) и современного (Тарковский и Шукшин).

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 96.

² Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим // Искусство кино. — 1971. — № 11. — С. 96.

³ Приведу фрагмент из моего разговора с Шукшиным: «Василий Макарович, не гуляет ли ветер Разина в «Калине красной»? — «Да. Фильм о Разине будет продолжением темы».

ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ НЕСХОДНЫХ МАСТЕРОВ

■ Эйзенштейн и Довженко

Эйзенштейн и Довженко обращались к одним и тем же фактам, но у каждого факт приобретает свою фактуру, у каждого кадр имеет свою «температуру», а повествование — свой ритм.

Изучение их творчества шло в двух планах. Вначале нам нужно было осознать их как направление, то есть увидеть в совокупности. Это было монтажно-поэтическое кино — цельное по своей философской концепции направление. Эти выдающиеся мастера — к ним в равной степени относится и Пудовкин — не только отразили революцию, они произвели революцию в самой природе кино, изменили его язык. Если поле их деятельности образно представить себе как сценическое пространство, то можно по аналогии сказать, что они театральный круг повернули на 180 градусов, чтобы то, что было средой, стало действующим лицом. Искусство отказалось от героя — протагониста, сама масса стала жить по законам человеческой личности. В кино изменилась функция драматургии, система актерской выразительности, сама профессия режиссера наполнилась новым смыслом. Совместные усилия наших отважных новаторов увенчались созданием классики советского киноискусства. В природе их мышления есть сходство, оно проявляется в патетическом строении их картин.

Не менее важно также определить «несходство сходного» (В. Шкловский) этих мастеров. При ближайшем рассмотрении мы заметим, что у каждого из них

своеобразно не только пространство кадра, но и движение кадра в кадр.

У Эйзенштейна кадр переходит в кадр по законам хроники.

У Пудовкина — по законам трагедии.

У Довженко — лирики.

В картинах Эйзенштейна события изображены так, словно они увиденны глазами очевидца. «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» воспринимаются как хроника. Не случайно «Октябрь» в некоторых зарубежных справочниках оказался в разделе документального кино. Напомним и другое: М. Ромм в своей игровой картине «Ленин в Октябре», а А. Михалков-Кончаловский — в «Сибириаде» использовали эпизод штурма Зимнего из «Октября» как документальную цитату. Здесь коренится объяснение стиля Эйзенштейна. Изображая историческое действие, он переводит его в настоящее время. Стремясь придать действию характер хроники, он отказывается от традиционной интриги и актеров-звезд, при этом не только внутрикадровое действие, но и картину в целом монтирует по закону хроники: он сохраняет реальность пространственно-временных связей. Это был важнейший момент в истории советского кино, когда в соприкосновении с трагическими событиями революции развеялся, словно дым, иллюзорный мир русского буржуазного кино. Объективные задачи истории как нельзя лучше совпали с пристрастиями художника: он отважился создавать произведения экрана из первичной материи — жизни. В фильмах Эйзенштейна мы узнаем психологию поведения масс, в мотивах поступков людей раскрывается логика истории; по его картинам мы можем изучать прошлое, они убеждают, как научные исследования.

Конечно, не учебник и не хронику в буквальном смысле слова создает Эйзенштейн.

Речь идет именно о стиле. Чтоб о нем верно судить, следует вернуться к его концепции «монтажа аттракционов», которая была теоретической предпосылкой и «Стачки» и «Потемкина».

В самом определении «монтаж аттракционов» сведено несводимое: чисто производственное понятие «монтаж» и мюзик-холльно-цирковое — «аттракцион».

Эйзенштейн соединил хронику с игрой.

Лефовская концепция ликвидации образа материалом и документом обернулась созданием образа материалом и документом.

Новое искусства стремилось не только «в центр драмы двинуть массу», но и драму двинуть в массы, то есть сделать искусство доступным миллионам и миллионам трудящихся, и это были два встречных движения.

Принцип «монтажа аттракционов» применили и другие художники. Вскоре Довженко скажет, что он использовал этот принцип в «Арсенале», а через 40 лет, как мы уже писали, Ромм скажет об этом по отношению к «Обыкновенному фашизму».

Это не значит, что принцип оказался универсальным, в том числе и для самого Эйзенштейна.

Эйзенштейн менялся, развивались его взгляды на искусство, его теоретические посылы возникали как озарения в момент решения новых творческих задач. Так в процессе монтажа «Октября» (масштаб которого не позволял вживаться предметно-чувственно в материал в той же степени, как это было в «Потемкине») возникла идея интеллектуального кино, которую режиссер осуществил в монтаже нескольких эпизодов картины. В них непосредственно выражаются такие понятия, как «власть», «время», «религия».

Концепция интеллектуального кино возникла не как альтернатива кино эмоциональному, скорее наоборот, здесь было стремление расширить сферу эмоционального воздействия и на область науки, философии, политики, борьбы классов и, наконец, борьбы идей. Интеллектуальное кино не стремилось, как это иногда поверхностно трактуется, заменить образы понятиями, а найти связь между ними, разрушить границу между логикой понятий и логикой чувств, найти новые структуры драматургии, чтобы зритель не умозрительно воспринимал идею (в том числе смысл «Капитала» Маркса — его Эйзенштейн пытался экранизировать), а «пережил идею» (выражение принадлежит Брехту, чьи поиски в области эпической драмы так близки поискам Эйзенштейна в области драматургии эпического фильма).

Другим подходом к той же проблеме явился принцип «эмоционального сценария», осуществленный Эйзенштейном в «Бежином луге».

Его рабочие гипотезы, возникшие в разные годы, теперь ясны в своей взаимозависимости.

Следствием теории интеллектуального кино стал принцип «внутреннего монолога», а возникшая еще в недрах немого кино идея «вертикального монтажа» была затем развита в исследовании именно под таким названием и практически осуществлена вначале в фильме «Александр Невский», а затем в «Иване Грозном».

Пристрастие к теории объясняется не только личным складом его ума — каждым фильмом Эйзенштейн постигал еще неизвестные к тому времени возможности кино.

Можем ли мы понять творчество Эйзенштейна как целостную систему, а стало быть, стиль его без связи его практики с развитием его эстетических идей? Кино сначала было немым, потом стало звуковым, каждый из этих этапов был необходим, и каждый необходимо было преодолеть на пути к синтезу, осуществленному в современном звукозрительном кино. Эту задачу он решал практически — во второй серии «Ивана Грозного», теоретически — в итоговом исследовании «Неравнодушная природа». И картине и исследованию суждено было увидеть свет уже после смерти Эйзенштейна, но только когда они вышли, мы осознали глубинную связь его теории с практикой, осознали закономерности его творческого пути.

На пути к синтезу Эйзенштейн искал в драматургии экрана «раздражители», которые могут одновременно идти и по каналу «чувства» и по каналу «рациона».

Поиски на этом пути были сверхзадачей его жизни.

В статье 1929 года с симптоматичным названием «Перспективы» он чертит для себя со свойственной ему риторичностью программу:

«Дуализму сфер «чувства» и «рассудка» новым искусством должен быть положен предел.

Вернуть науке чувственность,
интеллектуальному процессу его пламенность и страстность.

Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действительности.

Оскопленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство животной-ощущаемой формы.

Формальному произволу придать четкость идеологической формулировки»¹.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2.— С. 42—43.

Сколько раз мы, киноведы, цитировали эти слова: теперь они приобретают новый смысл в контексте размышления о стиле режиссера.

Фильмы Эйзенштейна имеют отчетливую идеологическую установку: она может быть сведена до простейшей формулы, но выражается всегда в богатстве «животно-ощущаемой формы».

Разумеется, речь идет не о химической формуле, а об идее: личностная, выстраданная, она несет в себе зерно художественности и потому чувственна изначально.

В «музыке революции», о которой говорил Блок, Эйзенштейн расслышал борение двух тем; варьируясь, они властно звучат не только в его картинах о революциях: русской («Стачка», «Потемкин», «Октябрь») или мексиканской («Qui viva Mexico!») — они определили его видение и современности («Старое и новое») и событий далекого прошлого («Александр Невский», «Иван Грозный»).

Маяковский помнил, когда, где и при каких обстоятельствах внезапно рождались в его сознании темы, рифмы, названия его будущих стихотворений и поэм.

Эйзенштейн оставил нам немало свидетельств такого рода. Приведем два из них. Оба относятся к годам гражданской войны, когда в годы послереволюционного «разлома» разъяренный мир стремился в титанической борьбе обрести новое единство.

Одна тема связана с идеей коллективных действий масс, осознающих себя в переломные ситуации истории:

«...Это впечатление я помню как сейчас.

Станция Ижора...

Река Нева...

Семнадцатый год...

Школа прапорщиков инженерных войск.

Лагерь.

Учебные занятия.

Понтонный мост!

Как сейчас помню жару.

Свежий воздух.

Песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей!

Они двигаются размеренными дорожками.

Разученными движениями и слаженными действиями они выстраивают безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам.

На плечах — кожаные квадратные подушки.

В квадратные подушки упираются края настила.

И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов,

с понтона на понтон перекидываемых тяжелых балок или легких перил, вырастающих канатами,

«легко и весело носиться подобием «перпетуум-мобиле»

от отстающего берега к концу все удаляющегося моста!

Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся,

и в расчерченных линиях связанных с ними пробегов как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело, и все вместе взятое сочетается в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса коллективного творчества и созидания.

А мост растет и растет.

Жадно подминает под себя реку.

Тянется к противоположному берегу.

Снуют люди.

Снуют понтоны.

Звучат команды.

Бежит секундная стрелка.

Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам, не в сложных эволюциях кордебалета и не на футбольном поле впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, в разном темпе снующих по графику расчлененного пространства, игру их пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму, сочетания этих путей, сбегających в мгновенные затейливые узоры, с тем чтобы снова разбежаться в далекие и несводимые ряды.

Понтонный мост, с песчаных берегов вырастающий в необъятную ширину реки Невы, впервые раскрыл передо мной всю прелесть этого увлечения, никогда меня уже не покидавшего!»¹

Надеюсь, что читатель не осудит за столь пространственную цитату. Разве не стихотворение в прозе прочли мы только что, а ведь это всего-навсего отрывок из теоретического труда Эйзенштейна «Неравнодушная природа». Отрывок дает нам представление о стиле автора. Воспоминание о конкретном событии мизансценировано, дано в ритме и раскадровке, напоминающей построение кульминационного эпизода «Броненосца «Потемкин». Секундомер в этом отрывке и манометр в машинном отделении броненосца выполняли одну и ту же функцию — они, как учащающееся сердцебиение, фиксировали нарастание ритма действия до критической точки, сулящей взрыв или переход в противоположное состояние. До самого последнего момента равновесие не predetermined, и этот прием экстаза, прием «выхода из себя» проявлен в обоих случаях с одной и той же задачей. Конечно, дело не только в «приеме», мы видим здесь и совпадение «взгляда». Взгляда на историю и роль в переломные моменты ее развития народных масс.

Как и в этом отрывке, в «Потемкине» в момент кульминации тоже возникает мост: он перекидывается от массы на берегу Одессы к палубе восставших матросов броненосца, и это единство держит равновесие картины.

Антитезой этому возникает в картинах Эйзенштейна образ хаоса, механической силы рока, которая препятствует объединению людей и выходу их к цели.

О том, как возникла и залегла в его сознании эта тема, художник оставил нам не менее внушительное свидетельство, которое мы тоже должны вычлениить (на сей раз из его мемуаров) полностью:

«...Когда-то я себя спрашивал, что самое страшное?

И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну.

Количество путей неисчислимо.

Количество товарных составов на них... еще более неисчислимо. Вероятно, так не говорят. Но количество их именно таково. Гигантская пробка, в которую зажаты эти темно-красные змеи, рвущиеся вслед наступающим армиям.

Пока что они притихли у Смоленска, но ежеминутно готовы потоками ринуться дальше.

Товарные поезда, как необъятные киты, лежат в заводи холодных рельсов запасных путей Смоленска.

Гляньте на их спины с тонкого мостика, переброшенного через их ширину.

Длина их вправо или влево скроется вдали и сольется с пылью отдаленных разъездов, ушедших во тьму.

Так, сливаясь со мглой, исчезают без конца огни Лос-Анджелеса (города в 90 километров длины), когда, кружась, спускается самолет. Пронзительно, болят барабанные перепонки, стучат виски...

Так же стучат виски, когда стараешься охватить это ночное марево чешуйчатых спин эшелонов. В темноте они движутся взад и вперед.

Забавно и хрипло играют в темноте рожки стрелочников.

Не они ли навели меня на мысль о ночных дальних свиристелках в ночной сцене, в канун Ледового побоища в «Невском»?

Не менее необъятен и страшен этот парк неодоушевленных и все же подвижных чудовищ, когда снизу между рельсами и под колесами их пробираешься в поисках своей теплушки.

Я живу в двадцатом году в теплушке на путях.

Хотя работаю и в управлении фронта, но город Смоленск так перенаселен, что часть из нас продолжает обитать в теплушках.

Со стуком из темноты перескальзывают плотно зажатые двери-теплушки. Или проносятся линией пунктира, какой чертят эти пути на картах, бледные прямоугольники раскрытых вагонов порожняка.

Стучат молотки по осям, как в кошмарах Анны Карениной.

И в темноте хрипят рожки.

И, мерно привскакивая, как в страшном танце, переводятся стрелки.

Красный цвет меняется на зеленый.

Зеленый — обратно в красный...

Но самое страшное не это.

Не ночные часы поисков своего вагона вдоль километров молчаливых вагонов, не страшная жара раскаленных крыш под полуденным солнцем, когда лежишь больной...

но хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десятки вагонов длиной, хвост эшелона, который, пятясь назад, тупой мордой последнего вагона движется на вас.

Мерцает красный «тыльный» фонарик одиноким невидящим глазом.

Ничто его не остановит.

Ничто не может его удержать.

Далеко на другом конце — машинист.

И с его места он ничего не видит,

Противник. Жертва. Случайный встречный. Все могут оказаться на его пути.

Но ничего не остановит медленного движения красного неморгающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона, носом своим въезжающего в сумерки...

Сколько раз в часы блуждания моих по путям, так предательски еле-еле постукивая, как бы подкрадываясь, из темноты в темноту, то на меня, то мимо меня, то рядом со мной шныряли ночные чудовища эшелонов.

По-моему, это они, их неумолимый, слепой, беспощадный ход переключал ко мне в фильмы, то одеваясь солдатскими сапогами на Одесской лестнице, то обращая свои тупые рыла в рыцарские шлемы в Ледовом побоище, то скользя в черных облачениях по плитам собора вслед свечке, дрожащей в руках спотыкающегося Владимира Старицкого,

Из фильма в фильм кочует этот образ ночного Эшелона, ставший символом рока»¹.

И снова стихотворение в прозе. Но на сей раз не под названием «Мост», а на другую, противоположную тему — «Рок».

Рок — это «страшно», это «тупик». Он возникает не только в картинах, упомянутых самим Эйзенштейном, — в «Потемкине», в «Невском», в «Грозном», — но и в «Стачке», и в «Октябре», и «Старом и новом»: он присутствовал и в картинах, которые режиссеру не удалось завершить, — в «Бежине луге» и в «Мексике».

Страшное имеет не только конкретно-историческое содержание, страшное — чувственно, оно имеет цвет («красный неморгающий глаз»), имеет звук («предательское постукивание»), то есть страшное живет не только в социальном опыте, но и в подсознании; связь между ними обнаруживается в моменты прорыва черно-белого экрана в цвет, немого экрана в звук. Контрапункт, о котором немало написано в связи с творчеством Эйзенштейна, есть в своей глубокой основе столкновение двух разных постоянно слившихся в его картинах тем — «Мост» и «Рок».

Абсолютизируй художник любую из этих двух тем, он не стал бы для нас тем, кем теперь является. В «ином случае он не избежал бы прямолинейного эпоса, не имеющего выхода, даже потенциального, в трагедию. В другом оказался бы в сумеречных тупиках подсознания.

Движение в глубь истории было для Эйзенштейна движением в глубь сознания; поиски способа выражения связи истории и сознания он называл грунд-проблем — она стала главной проблемой его творчества, его страстью.

Важнейшим моментом здесь оказались поиски путей сопряжения изображения и звука. Его интересовала зрительная сторона музыки. Здесь он выходил в сферу чувственного мышления и чувственных основ формы.

Иногда ошибки Эйзенштейна на пути этих поисков, дерзкие опыты предвзято рассматривались как изначальное предпочтение формы... содержанию. «Звук-образ, — отбивался он от обвинений в формализме, — есть крайний предел самораскрытия вовне основной темы и идеи творения...»¹.

Когда он хотел в «Потемкине» показать «технику революционного восстания»², он имел в виду хронику чувств восстания.

Зритель физически ощущает неизбежность взрыва — отсюда поразительное воздействие картины на людей самого различного социального опыта.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 509.

² Там же. — С. 212.

Понятие хроники не следует сужать до значения стилистики; хроника была методом Эйзенштейна, она в равной степени относится и к «Грозному» — здесь событие тоже рассматривается в настоящем времени, через людей и предметы.

Грозного мы видим впервые в момент облачения — сначала он в белой сорочке, потом на нем постепенно появляются роскошные знаки самодержавной власти — на наших глазах человек становится царем.

Точно так же в «Мексике»: герой, поворачиваясь, накручивает на себя перед корридой длиннейший пояс, и юноша становится тореадором.

Люди, предметы неделимы, они часть одной и той же природы — живоотно-ощущаемой формы. Вспомним замечания Эйзенштейна: цвет — не окраска предмета, цвет — предмет. Теперь нам яснее смысл этих слов. Форма — не оболочка предмета, а ее чувственное выражение. И если две темы — мост и рок — стали личными темами Эйзенштейна, то они находят у него и личностное выражение — в чувственной вещности и монументальности барокко.

В эйзенштейноведении связь стиля режиссера с приемами барокко, по существу, не освещена, а между тем у самого Эйзенштейна находим на сей счет указания совершенно определенного свойства. Так, в его мексиканских записках говорится:

«...При встрече моей с Мексикой она мне показалась во всем многообразии своих противоречий, как бы проекцией вовне всех тех отдельных линий и черт, которые, казалось бы, в подобии комплекса-клубка я носил и ношу в себе.

Простота монументальности и безудержность барокко — в двух его аспектах, в испанском и ацтекском...

Двойственность этих симпатий повторяется вновь в одновременном увлечении белизны костюма пеона — костюма, который и цветом и проявленностью силуэта кажется первым шагом — *tabula rasa*¹ — костюма вообще.

И рядом перенагруженные золотым шитьем скульптурности золотых и серебряных барельефов, горящих поверх синего, зеленого, оранжевого и вишневого атласа из-под черных шапочек героев участников корриды.

¹ *Tabula rasa* — чистая доска (лат.).

Перенагруженность, перекликающаяся с обилием мантонов¹ и мантилий их поклонниц из черных и белых кружев, высоких испанских гребней, вееров, горящих, переливающихся и сверкающих по воскресеньям под палящим зноем на ступенчатых уступах зрительских мест вокруг арен «крови и песка».

И те и другие были мне дороги и близки.

И тем и другим я был созвучен.

И те и другие казались мне созвучными мне.

И в массе тех и других я одинаково жадно вгрызался объективами несравненной кинокамеры Эдуарда Тиссэ².

Конечно, столь сильное увлечение приемами барокко объясняет и «перегруженность», которую мы встречаем иногда в картинах Эйзенштейна, в частности в «Октябре», — особенно в интерьерах Зимнего дворца. Правда, здесь прием используется как бы в ироническом плане: в ночной смене дружинниц из «бабьего батальона», расположившихся в апартаментах императрицы, заполненных изысканными предметами роскоши, и в сцене «восхождения» Керенского по парадной лестнице, лестнице, созданной Растрелли именно в стиле барокко, «восхождение» переходит в кадр с изображением чванливого павлина, как бы олицетворяющего Керенского.

Здесь возникает проблема, выходящая за пределы киноведения, а вернее, возникающая на стыке киноведения и общего искусствознания. История кино как бы начинается в других искусствах, в противном случае о каком барокко в киноискусстве могла бы идти речь, если стиль этот относится к искусству и литературе ряда европейских стран XVI—XVII веков. С наступлением классицизма барокко суждено было стать уже чисто историческим явлением, но вдруг оно обретает новую жизнь в кино — сначала в творчестве Эйзенштейна, потом — Феллини. Именно в кино, искусстве XX века, мы ощутили пластический смысл самого понятия «барокко» (португальское *barocco*), что буквально означает «жемчужина неправильной формы». Если при этом иметь в виду, что барокко — это прежде всего монумент-

¹ Большой платок, шаль (исп.).

² Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 442.

тальный стиль, то разве не ясно, почему именно Эйзенштейн и Феллини прибегли к «неправильной форме», — разве не они нарушили в монументальной картине золотое сечение, хотя и помнят о нем, — они сдвинули его в сторону действительности: у Эйзенштейна в «Потемкине» родовой эпос сопряжен с хроникой; у Феллини в «Сладкой жизни» миф — со скандальной хроникой газеты. Это смешение дает бурную реакцию, у каждого «неистовство барокко» проявляется по-своему.

Как я уже заметил, о тяготении Эйзенштейна к барокко засвидетельствовал он сам; художник взглянул на себя глазами теоретика.

О Феллини писала по этому поводу Женьева Ажель в книге «Дороги Феллини» (1956), заметившая, что в фильмах итальянского мастера классическая уравновешенность взрывается зарядом барочного стиля. Сотрудник Феллини, Брунелло Ронди, называет талант Феллини «барочным». Альберто Моравиа писал о «барочности видения» Феллини, — он замечает, что у Феллини, «барокко восходит к гротеску», а беседу с ним публикует под названием «Феллини барочный». По мнению советского исследователя творчества Феллини Т. Бачелис, стиль барокко у него является выражением «сдвинутого с места мира». Далее мысль поясняется так: «Связи распались, и лавины барокко с грохотом низверглись вниз, ломая прежнюю структуру, упраздняя гармонию». Критик замечает у Феллини несвойственное стилю барокко тяготение к гармонии, предощущение ее близости и в связи с этим замечает:

«Игра метаморфоз и контрастов, характерная для барокко, получает у Феллини совершенно новый смысл. Она становится самоценной, ибо в ней видится великий акт освобождения человека в творческом процессе. То, что для барочных мастеров XVII века было лишь обертоном, выступает у Феллини как одна из главных и принципиальнейших идей. Для него творчество — это обновление человеческой личности, высвобождение «ее из-под власти социальных или религиозных предрассудков, из-под гнета моральных трафаретов; избавление ее от тягости безыдеальной жизни»¹.

Последнее можно целиком отнести и к Эйзенштейну, с его предощущением гармонии («Мост») в результате пережитого страха («Рок»).

Актером психологической школы, с их бытовой правдой, было неуютно в композициях Эйзенштейна.

Впервые написал об этом Николай Черкасов в «Записках актера» — в определенное время это считалось наветом, то есть чуть ли не отголоском былых проработок Эйзенштейна. А между тем это важное замечание артиста, оно помогает нам лучше понять режиссерский стиль. В «Невском» и в «Грозном» Черкасов не мог играть так, как он играл, например, в «Депутате Балтики», романная форма которого близка природе психологической трактовки человеческого образа. В эпическом кино мизансцена не подчиняется актерскому самочувствию, она может быть и самодовлеющей, она сама имеет самочувствие. Следует обратить внимание, как в «Грозном» актеры разных, а подчас и противоположных школ (Черкасов, Целиковская, Названов, Жаров, Бирман, Кузнецов, Бучма, Кадочников, Балашов) в кадре никогда не противоречат ни друг другу, ни стилю кадра. Нет, не логикой кадра насилует режиссер чувство актера, — камера Тиссэ уравнивает людей и предметы в композиции, которая сама человечна. Это только кажется, что Эйзенштейн, творя, больше тратил разума, нежели сердца. Сама жизнь его подтвердила обратное: он умер в пятидесятилетнем возрасте, и если сердце его было истрачено больше меры (казалось, оно принадлежит семидесятипятилетнему человеку), то могучий мозг его словно был в начале жизни человека, на пороге двадцатилетия. На съемках «Бежина луга» (сцена убийства Степка), после того как раздался выстрел, мальчик, сделав несколько шагов во ржи, рухнул, режиссер, подав команду «стоп!», разрыдался. Художник прощался со своим героем. И если такого рода переживание оставалось за кадром, это не значит, что его не было вообще, — в кадре оно приобретает эпическое достоинство¹.

¹ Сведения о том, как снималась указанная сцена «Бежина луга», автор почерпнул из состоявшейся 6 августа 1982 года беседы с Ф.Л. Левшиной, бывшей ассистенткой режиссера и супругой А.И. Левшина, соратника Эйзенштейна.

Стиль — личностное выражение времени.

Эйзенштейн родился в 1898 году, то есть на самом исходе XIX века, а творил в веке двадцатом, который решал проблемы, выдвинутые в предыдущем столетии. Социальные противоречия века разрешались массами, вышедшими на историческую арену. Эйзенштейн нашел способ изображения массы в решающие, поворотные моменты истории. Матросов он показывает в момент восстания; Ленина — в момент Октябрьского переворота; крестьянство — в момент столкновения старого и нового (фильм начинается сценой, где крестьяне-братья, деля имущество, распиливают избу). Образ раскалывающегося, разъятого мира возникает последовательно во всех его картинах, от «Стачки» до «Ивана Грозного».

Проникая в самую глубину противоречий человеческого общества, заглядывая в тайну мира разъятого, он не эстетизирует ужас разрушения, — его интересуют секреты, причины, связи возникновения нового единства. Наступает новый этап в развитии не только искусства, но и культуры в целом, когда критика распадается, срываясь всех и всяческих масок, отчаяние выводит художника из состояния разделенности и делает участником борьбы за новое равновесие. Равновесие это диалектично, оно не конец развития, а выход в новое состояние, равновесие это — момент, момент истины. Здесь источник эпического размаха полифонизма, сила которого сравнима с мощью Баха, перед которым Эйзенштейн преклонялся и которого считал своим учителем. В картинах Эйзенштейна клубится время, в них резонируют и его личные драмы. Революция ворвалась и в его семью, расколола: отец оказался в белой армии, сын — в красной. Навсегда отложился в его сознании и конфликт с матерью; характер ее отзовется в образе княгини Евфросиньи Старицкой («Иван Грозный») и больше всего — в трагической сцене, когда обезумевшая Старицкая причитает над сыном Владимиром, которого любила и сама была причиной его гибели.

Эйзенштейн мог стать инженером, художником, писателем, искусствоведам, педагогом — в каждой из этих областей осталось после него незаурядное наследство, — но стал он именно кинорежиссером, потому что

в самой этой профессии как нигде выражается объединяющая способность творца. Я имею сейчас в виду не организаторскую сторону этой работы, а ту объединяющую способность творчества, которая связана с синтетическим искусством кино. Сама по себе режиссура есть полифонизм в творчестве; конечно, это касается любого режиссера,— Эйзенштейн довел это до высот творчества: по-новому открылась не только эта профессия, но природа самого искусства кино.

Мы подчеркиваем своеобразие Эйзенштейна не для того, чтобы возвысить его над процессом или поставить особняком. Неповторимость художника изучается не для этого. Художник, не имеющий своего взгляда на жизнь, тонет в скучном пересказе событий действительности. Стиль — это трактовка. Только в искусстве своеобразного художника проявляются общие законы жизни и искусства. Эйзенштейн и Довженко выразили общие философские принципы, оба принадлежат к эпическому кино, но эпос у каждого из них столь различен, что они как бы сами напрашиваются для сопоставления. Находясь на флангах одного направления, они нам указывают, как был широк фронт поисков в искусстве, как многообразно оно было уже в самих истоках.

Эйзенштейн соединил хронику с игрой. Не только в «Потемкине», но и в «Грозном» он сохраняет пространственно-временной принцип хроники. О такого рода близости эпопеи и трагедии писал и сам художник, писали и исследователи его творчества. Теперь этот принцип мы осознаем как проявление его индивидуального стиля. В его видении, совершенно неповторимом (картину режиссера можно узнать и по отдельному ее кадру), событие, тем не менее, сохраняет свои объективные сцепления, свой конкретный ход, то есть режиссер как бы работает и как художник и как ученый-историк. Его картинами мы можем не только насладиться, но и судить по ним о ходе самих событий, которые он изобразил.

В картинах Довженко событие воспроизводится как воспоминание поэта, как переживание. Это не значит, конечно, что он был менее дотошен в изучении событий, и все-таки по его «Арсеналу» не перескажешь ход

восстания на знаменитом киевском заводе. В картине хроника восстания перевоплощена в поэтический сказ.

Стиль Довженко — субъективный эпос.

Из его картин в мировом киноведении больше всего анализировалась «Земля», что, конечно, не случайно: «Земля» — поистине шедевр; наряду с «Броненосцем «Потемкин» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина она была названа кинокритиками мира среди двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

Фильм о коллективизации — «Землю» — Довженко ставил по горячим следам событий, но он не мог их отразить так, как писал о них в те же годы в записных книжках; дневник его — крик души, страницы буквально кровоточат; они опубликованы только в 1989 году. Люди, которые нынче все время ловят классиков за руку, тут же уличат Довженко: вот видите, в дневнике одно, в картине — другое. Конечно, это не исследователи истории, а следователи истории: вследствие своей исторической неразумности и эстетического невежества они совершают две ошибки. Во-первых, демонстрируя показную смелость, когда в период так называемой гласности им разрешили быть отчаянно отважными, они судят по меркам сегодняшнего дня о поведении людей, живших в совершенно других исторических обстоятельствах. Во-вторых, дело не только в том, что тогда, в 1930 году, Довженко не мог поставить картину в ключе, в каком вел тогда сугубо личный дневник. Природа его таланта такова, что ему необходима историческая дистанция, однако он не ждет, пока сработает время, — дистанцирования поэт достигает воображением, предчувствием. «Земля» Довженко так же правдива, как его дневник, не надо только в его картинах искать бытового правдоподобия. В свое время эстетик И. Астахов раскритиковал «Арсенал», где в финале героя расстреливают в упор, а он не падает. «Кто же в это поверит», — сокрушался эстетик. В фильме «Коммунист» в аналогичной сцене герой валится в грязь. Кинороман и поэтический сказ строятся в разной системе условности. В дневнике и в картине Довженко в равной мере свободен, различие же состоит в том, что в дневнике — свобода факта, в картине — свобода притчи.

Итак, события, составившие фабулу «Земли», как бы увиденны издали, когда муки борьбы уже минова-

ли и ясен их философский, притчевый смысл. Эпическое достоинство картины нагляднее всего в изображении природы и массовых сцен.

В картине нет пейзажа в обычном смысле этого слова. Пейзаж в ней не окно в природу из павильона, не натурная сцена.

Природа — местоительство человека.

Нет в картине и «народных сцен» в старом, традиционном смысле этого определения, которое бытовало в русском дореволюционном кино.

Здесь главное открытие Довженко, которое он сделал вместе с Эйзенштейном и Пудовкиным. Основой их эстетических открытий стало то, что наперекор всем кинематографическим традициям, они решились поставить в центре действия массу. Они разгримировали статиста массовки и показали его истинное, историческое значение.

В каждой картине Довженко есть дед.

Дед — не старость.

Дед — вечность.

Художник не идеализирует своих стариков, он не льстит народу. Народ не только тракторист Василь, но и его убийца Хома. Их роды, как корни, ушли в одну почву, корни переплелись, — здесь невозможно выкорчевать противника, чтобы не ранить и себя самого.

Кульминационные сцены — это массовые сцены. Они бурлят, здесь сходится прошлое и будущее. Когда хоронят Василя, новые, революционные песни переплетаются над движущейся массой со старыми, обрядовыми, — мелодии, сталкиваясь, заполняют все пространство над селом в этот момент прощания с Василем, погибшим на переломе эпох.

Ирония, скользнувшая когда-то в улыбке Василя, царит в картине.

В финале его Наталка обнимается уже с другим. И в этой короткой сцене тоже есть всепримятие и всеотрицание, ибо здесь есть и горечь измены, и радость бессмертия.

Картина кончается тем, чем начиналась: вся земля усеяна яблоками и арбузами, идет дождь, капли дробятся об упругость зрелых плодов.

Соразмерность частей «Земли» опирается на неповторимый, довженковский темпоритм, изумительный

в своих взлетах и снижениях, придающих немой картине почти музыкально обозначенную законченность. Средствами пластики и монтажа Довженко достиг такой цельности, художественной замкнутости, исчерпывающей, казалось бы, сами возможности звукового кино.

И если Эйзенштейн сказал, что «на пути «Потемкина» дальнейшей продвижки быть не может», то в этом смысле Довженко мог бы сказать то же самое в отношении своей «Земли».

Другое дело «Арсенал». И хотя к нему не так часто обращаются, в нем так очевидны выходы и в позднего Довженко, и в практику современного кино вообще.

Структура «Арсенала» не замкнута. В действии нет завязки (персонажи, которых мы видим в первой трети картины, больше уже потом не появляются), и развязки в картине тоже нет, действие как бы обрывается на кульминации — в сцене расстрела главного героя, рабочего Тимоша. Эта знаменитая сцена, в которой герой остается невредимым, словно его заворожили от пуль, относится к «довженковским неправдоподобностям» (определение Максима Рыльского), объяснение которым мы находим в его видении времени и пространства, событий и людей, причин и следствий.

В лекции студентам ВГИКа, состоявшейся 13 декабря 1949 года, Довженко говорит:

«...У меня в фильме «Арсенал»... рабочие заряжают оружие, которым они будут бить по городу, по белякам. Когда они зарядили оружие и посмотрели друг на друга, я помню, я решил так: думаю, постой, это великая минута. Я не должен ее продешевить. Ведь во имя этого мгновения строилась вся картина, и вот, наконец, рабочий класс подходит у меня к тому, чтобы начинать. И вдруг «бух» — и все. Нет, постой — я обязан здесь подумать, и обязан здесь найти какое-то средство выражения, правдивое, но которое бы мне эту великую минуту преподнесло соответственно ее значению.

И я не стреляю. Я показываю разных людей в городе — какого-то еврея-сапожника, какого-то бюрократа, который сидит и прислушивается, показываю рабочие семьи, детей. В какой-то семье, очевидно, знают, что должно произойти, и какие-то женщины боят-

ся, показываю рабочего у станка, на котором крутится какая-то деталь. Я *растягиваю время* (курсив мой. — С.Ф.) и создаю атмосферу, чтобы показать, как это все отразится на судьбе этих людей. И вот почти статично вы ощущаете величие минуты»¹.

Те или иные законы в искусстве не принадлежат только тем, кто их сформулировал. Мы же, например, «цайт-лупу» («крупный план времени») раз и навсегда отнесли по ведомству Пудовкина, поскольку он сказал об этом впервые, а принцип «монтажа аттракционов» — исключительно по ведомству Эйзенштейна, который дал это определение и теоретически обосновал. При таком подходе мы обедняем значение того или иного художественного принципа, хотя осознание его всеобщности как раз и является стимулом к постижению оригинальности, неповторимости его применения именно этим художником.

Автору уже приходилось писать о своеобразии применения в творчестве Довженко принципа «монтажа аттракционов». Дальнейшее исследование вопроса показывает, что сочетание «монтажа аттракционов» (способствующего зрелищности и открытой тенденциозности) и «времени крупным планом» есть взаимодействие тенденции и поэзии.

«Философское» и «поэтическое» в эстетике Довженко синонимы, и это говорит об органичности его как художника и мыслителя.

Довженковское «растянутое время» не частный прием. В осмыслении его он обращается не только к кинематографическим традициям, но и к литературе. В уже упомянутой лекции студентам он указывает на писателя, у кого он сам брал уроки:

«В описании Гоголя в «Тарасе Бульбе», в этом гениальном сценарии, который написан Гоголем сто лет назад, говорится о том, как заряжают заграничное оружие, и перед тем, как заряжают заграничное оружие, и перед тем, как выстрелить. Гоголь описывает, еще не выстрелив, заранее, как заплачут те, по которым выстрелят. А потом стреляют»².

¹ Довженко А. Я принадлежу к лагерю поэтическому. Статьи, выступления, заметки. — М.: Сов. писатель, 1967. — С. 272.

² Довженко А. Я принадлежу к лагерю поэтическому. — С. 72–73.

Литературный прием не просто пересаживается в кино, он превращается в принцип, становится стилем, кинематографическим стилем.

Стиль повествования у Довженко состоит в том, что автор рассказывает не подряд, а как бы лишь то, что запомнил, что врезалось в память и разбудило воображение. Действие проскакивает на кульминациях, оставляя за кадром быт и неистовство еще неосмысленных непосредственных переживаний. Условность манеры повествования, с которой мы встречаемся в «Арсенале», проявляет себя и в патетических сценах и в сценах комедийно-гротесковых. Эта условность не преднамеренна — она есть результат переживания, результат экстаза, объясняющая выход в иную мерность правдоподобия. В структуре картины есть два момента, два динамических «аттракциона», с помощью которых Довженко как бы разгоняет действие, чтобы преодолеть притяжение быта и повседневных психологических мотивировок. Первый раз это происходит в эпизоде, когда эшелон с демобилизованными срывается с тормозов и бешено мчится мимо станции; второй раз — когда красные артиллеристы мчат на шестерке лошадей убитого товарища, привязанного к лафету. И опять-таки, не следует думать, что в этих двух сценах такого рода движение является только приемом. Как раз именно в поэтическом кино 20-х годов движение перестало быть только приемом, оно обрело новый смысл, ибо стало служить выражению многообразия и полноты жизни. Киноискусство освобождалось, с одной стороны, от театральности, с другой — от фетишизации движения в приключенческих фильмах. Движение освободилось от функциональности, от фабульных причин, оно стало мотивироваться смыслом, настроением.

В упомянутых двух сценах «Арсенала» движение переключается на регистры необыкновенного, и мы уже не спрашиваем, почему начинают разговаривать лошади, почему летний пейзаж в пределах одной сцены сменяется зимним; не удивляемся, когда на стене оживает портрет Шевченко и поэт, как живой, гасит зажженную перед ним лампаду. Мы воспринимаем как должное, когда короткий миг перед выстрелом по врагу арсенального орудия растягивается во времени и пространстве — разве это не внушает нам мысль о силе

духа рабочего восстания, о его мировом значении. Возвышенное не было у Довженко абстрактным. Едва достигнув общечеловеческого, почти космического масштаба, он тут же возвращается к земному, обычному переживанию. Он неоднократно говорил о том, что художник должен работать двумя кистями: крупной — выписывать пространство, время, скорости; мелкой — ресницы, едва уловимые человеческие переживания. В сцене бешено мчавшегося поезда без тормозов мы успели разглядеть веселого гармониста, а потом, в момент катастрофы, гармошка выскочила из его руки и уже на платформе, одна, изогнулась и издала последний вздох. Перед бешеной скачкой артиллеристы, укладывая убитого бойца, перехватывают лицо веревкой, чтобы голова не билась о лафет. Бойцы привозят убитого к матери, которая ждала их над свежей могилой. Довженко не считал необходимым объяснять, откуда мать знала, что сын погиб. Зрителю, который недоумевал по этому поводу, он ответил:

— Мать убитого сына всю жизнь стоит над его свежей могилой.

Если Эйзенштейн привил эпическому фильму приемы стиля барокко, то в стиле Довженко мы ощущаем причудливый сплав приемов фольклора и экспрессионизма. Пожалуй, больше всего это чувствуется именно в «Арсенале» — в изображении кошмаров войны, в начальных сценах и в финальном эпизоде расстрела арсенальцев. В этом же ключе дана и сцена возвращения фронтовика к жене, у которой в его отсутствие появился ребенок. Аналогичная сцена происходит трижды: с русским солдатом, немецким, французским. Трижды возникает в этих сценах горестный вопрос: «Кто?», «Wer?», «Qui?» В каждом из этих эпизодов, происходящих в разных странах, повторяется одна и та же мизансцена, и это только усиливает драму. Расположение фигур в декорации, использование одного сильного источника освещения подчеркивает смятение, сгущает драму, придает ей почти фантастический смысл. Но здесь как раз и обнаруживается, что приемы экспрессионистов можно использовать в совершенно различных целях. Экспрессионисты в кино противопоставили себя натуре, они отдали действие во власть декорациям, с их мечущимися линиями и плос-

костями, в которых подчеркнуто ненатуральными должны были быть и игра актера, его грим, жест, движение, — все это должно было выразить состояние смещения, ужаса. (Вспомним, что именно в картинах экспрессионизма, который свое классическое выражение нашел в немецком кино первой половины 20-х годов, художник-декоратор считался таким же творцом фильма, как сценарист и режиссер.) Протест против насилия в годы послевоенного хаоса приводил художников этого направления к отрицанию самой объективной действительности, к утверждению «абсолютной власти мозга», что проявилось в крайних формах субъективизма.

Беря в свой арсенал приемы экспрессионизма, Довженко решительно выводит действие на натуру со всеми вытекающими отсюда последствиями — он соединяет, казалось бы, несоединимое: субъективность, рационализм экспрессионизма и естественность фольклора, с его наивной эпичностью. Такой синтез мог произойти на базе революционных изменений действительности. Синтез не лабораторная проблема. За ним всегда стоит новое соотношение личности и истории. Элементы, которые составляют синтез, не остаются в своем прежнем состоянии, они преобразуются и создают новое художественное единство, новый стиль.

По поводу «Арсенала» в критике можно встретить определения: «политический фильм»¹, «поэтическое кино», «украинское кино». Стоит упустить один из этих моментов, и наше представление о стиле картины будет неполным.

Фильм посвящен восстанию рабочих киевского завода «Арсенал». В фильме семь частей, о восстании рассказывается в последних трех, то есть художник дает не хронику восстания, — хронике он перевоплощается в поэтический сказ.

Довженко начинает издали, на восприятие сказа настраивает нас первый же титр:

— Ой, было у матери три сына...

Мы видим сцены Первой мировой войны. Они набросаны кистью отнюдь не баталиста. Сцены, как

¹ Рецензия на «Арсенал» М.Блеймана так и называлась — «Политический фильм» (Жизнь искусства. — Л., 1929. — № 3).

правило, воспроизводят моменты после сражения или перед сражением. Или просто пейзаж войны: поле, обезображенное колючей проволокой, серое небо, низкий горизонт, один-единственный труп. Или: силуэт двух фигур — застыл, оцепенел немецкий солдат, словно осознал бессмыслицу войны, офицер грозит ему, а затем стреляет в спину из парабеллума.

В такой же манере исполнены сцены в тылу. Опустошенная деревня. Сидит на полу безногий инвалид с Георгием на груди. Женщина пашет поле. Пустынная улица: стоит другая женщина, проходит урядник, — наверное, единственный уцелевший мужчина в селе; урядник остановился около женщины, воровато оглянулся, потрогал ее грудь, пошел дальше, — женщина словно его и не заметила. Экран здесь кричит об опустошенности человека, от сцены веет жутью. В свое время именно эта сцена произвела большое впечатление на Анри Барбюса.

В каждой сцене «Арсенала» есть свой скрытый раздражитель, свой импульс. Как правило, он обнаруживается сполна не в самой этой сцене, а уже в другой. Художник прорывается к вещам, казалось бы, не связанным между собой, к событиям, которые и не подозревают, что могут корреспондироваться. Вот, например, как последовательно нагнетается драматизм в сценах, фабульно совершенно не связанных между собой. В пустой избе дети просят есть у матери, она не владеет собой и в ожесточении бьет их; однорукий инвалид (пустой рукав, завязанный узлом, треплет ветер) пашет, лошадь устала, заупрямилась — не движется, инвалид берет в зубы вожжи и кнутом бьет ее до изнеможения, бьет, пока сам не валится, тогда лошадь поворачивается и говорит: «Не туда бьешь, Иван»; теперь мы видим за столом Николая II, царь записывает в дневник: «Сегодня убил ворону. Погода хорошая. Ника». Что общего между этими сценами, между этими историческими и неизвестными фигурами? Об этом говорит только последующая сцена: мы видим взрыв, который воспринимается как развязка негодования. Художник возвращает нас к эпизодам войны и здесь дает сильнейшую сцену: мы видим пожилого немецкого солдата, корчащегося в смехе от «веселящего газа».

Кончилась первая, экспозиционная часть картины, а главный герой ее, Тимош Стоян, еще не появился.

Он появится на переломе истории, когда сцены империалистической войны сменятся изображением войны гражданской.

Мы увидим Тимоша впервые в эшелоне, среди солдат, возвращающихся с фронта. Эшелон пытаются разоружить гайдамаки Центральной Рады, но Тимош организует отпор и эшелон следует дальше по маршруту. С этого момента Тимош — в каждом эпизоде, он или движет событием, или является свидетелем происходящего. Так Тимош оказывается на Софийской площади в Киеве, когда там идет «крестный ход»: своеобразный националистический маскарад, который должен показать единство нации, дан с точки зрения Тимоша, сознательного рабочего, понимающего подоплеку зрелища.

С образом Тимоша связана тема: Украина — народ — революция.

Важнейший момент в развитии этой темы связан с столкновением Тимоша с офицером, вербующим в казарме солдат в петлюровскую армию.

— Ты ведь украинец? — спрашивает офицер.

— Да, я рабочий, — ответил Тимош.

Так решает национальный вопрос довженковский герой.

Образ Тимоша связан с народным преданием о бессмертии. Тимош дважды в картине берет верх над смертью. В финале, когда гайдамаки расстреливают героя, а пули его не берут. И в начале, когда эта же тема решена в другом эмоциональном ключе: разбивается эшелон с фронтовиками, и вот из-под обломков появляется фигура Тимоша, он смотрит с удивлением вокруг и принимает решение:

— Сделаюсь машинистом.

В герое явны фольклорные черты, вместе с тем Тимош не этаким Иванушка, по неведению творящий добро. Поступки его социально мотивированы. В таком качестве Тимош появился у Довженко уже в «Звенигоре», еще более круто замешанной на фольклоре. Однако в «Звенигоре» предания, этнография, странный национальный быт то и дело берут верх, и режиссеру не всегда удается соединить прошлое с настоящим.

В «Звенигоре» фольклор был почвой. В «Арсенале» — средством. Теперь Довженко уверенно использует высокие и низкие жанры фольклора: думу, былинку, историческую песню, с одной стороны, частушку, мотивы обрядовой поэзии, загадку, лирическую песню — с другой. Он легче смешивает эти жанры, и это обеспечивает ему возможность внезапных переходов от патетики к фарсу, от лирической песни к комической.

Некоторые чрезмерно ортодоксальные критики обвиняли Довженко в национализме, в идеализации старого крестьянского уклада. Подобные обвинения выворачивали наизнанку его творческие намерения, — они обошлись Довженко трудными годами простоя, травлей и в конце жизни отторжением от творчества.

Довженко не скрывал своей любви, даже восторга перед природой и землей, которую воспел, и в то же время он, выходец из недр трудового крестьянства, не идеализировал то, что любил, — он понимал исторические причины ломки патриархальных отношений.

Его герой оказывается между двумя мирами, однако борьбу между прошлым и настоящим Довженко не упрощает, разрыв со старым составляет трагический момент его фабул (так начинает он тему, которая в наше время так сильно будет звучать у писателей «деревенской прозы», а в кино — у Шукшина; об этом речь впереди). При этом в вековых традициях нации он отличал непреходящие ценности от преходящих. Он показал, что национальное как форма жизни может таить в себе разное содержание — прогрессивное и реакционное. Национальный фольклор питает стиль художника, его современное мирозерцание; в то же время он показал, как под старинное, народное, вечное подделывается неистинное, преходящее по своей сущности явление.

Довженко рассказывал о важнейших исторических событиях XX века, но сколько раз (повторим это) приходилось слышать от него: «Все мои картины — это мой дед, это мой отец, это я сам».

Герой Довженко — это всегда alter ego художника. В «Звенигоре», «Арсенале», «Земле», по существу, один и тот же герой, — его играет артист Свашенко, воплотивший национальный тип. Свашенко похож на Довженко, они были ровесники. В той же манере играл

потом в «Щорсе» главного героя артист Самойлов. Теперь, когда опубликованы записные книжки, мы можем убедиться, что монологи Щорса — это сокровенные мысли Довженко, записанные задолго до того, как возникло намерение ставить этот фильм. Дневники дают нам представление о том, как формировался стиль Довженко. В дневниковых записях много крови, грязи, быта. Довженко как бы очищал материал, он освобождал явление от быта, чтобы добраться до философской сути.

Как видим, Довженко в этот момент снова сближается с Эйзенштейном, но именно там, где они сближаются, моментально обнаруживается их различие. Эйзенштейновская «предметность» кадра противопоставлена Довженко; от того, что всегда необходимо Эйзенштейну, без чего он не может построить кадр, Довженко освобождается — освобождается самым решительным образом. Один и тот же принцип эпического повествования имеет у них разную шкалу, разную меру условности. Знаменитое «Ледовое побоище» в «Александре Невском» Эйзенштейн снял летом. Он взял от зимы главное — ее звуковую и световую пропорцию: белизну грунта при темном небе. «Мы взяли формулу зимы, — говорил он. — Мы не «играли» зиму, мы «играли» бой»¹. То же самое в «Бежином луге»: вынужденный, как и в первом случае, обстоятельствами, он успешно снимает в павильоне сцену гибели Степка во ржи.

Подсолнухи Довженко имеют запах. Лирике это необходимо. Его персонажи не драматические, а, скорее, лирические герои.

Это обнаруживается уже в сценарии.

Монологи Щорса и авторские отступления выражают одно и то же эмоциональное состояние.

Вспомним знаменитое отступление автора в «Щорсе»:

«Сейчас начинается сцена, описанию которой хочется предпослать обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям, — ко всем, кто должен разделить с режиссером сложный труд создания картины.

Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства.

Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд и сабли положите их рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов.

Оденьте их сообразно дорогим воспоминаниям о начале нашей эпохи.

Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и волновало сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов.

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Оставьте только чистое золото правды»¹.

Нет сомнения, что Довженко в этом авторском монологе отталкивается от «Чапаева» — именно «Чапаев» полон «правдоподобных подробностей»: там в ответственных сценах едят, пьют, курят, зашивают поношенные одежды свои. Конечно, это вовсе не значит, что Довженко не принимал картину братьев Васильевых. Сразу же после появления «Чапаева» он с восторгом говорил о нем с трибуны Всесоюзного кинематографического совещания 1935 года. Довженковского «Щорса» называли «украинским «Чапаевым», однако «Щорс» и «Чапаев» в киноведении не сопоставлены.

Движение от немного кино к звуковому выяснилось больше на примере преемственности «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева».

Что же мы узнали в таком сопоставлении?

Эпос сохраняет себя, не застывает, так как имеет выходы из тех устойчивых форм, когда становятся классическими.

Эпос выходит в драму, когда сосредоточивает внимание на личности. Различие между «Потемкиным» и

¹ Избранные сценарии советского кино. Т. 3. — М., 1949. — С. 194 — 195.

«Чапаевым» в том, что Чапаев, как человеческий феномен, подробнее проанализирован.

Пересказать содержание повести Фурманова невозможно было бы языком «Потемкина»: произведение оказалось бы напыщенным и ложным.

«Потемкин» и «Чапаев» различаются способом выражения пафоса.

Трудно себе представить Вакулинчука за столом, пьющим чай. Подобные сцены в «Чапаеве» необходимы.

«Потемкин» построен на контрастах, на противоположных состояниях старого и нового мира.

В «Чапаеве» уже сам новый мир конфликтен, он имеет развитие. Чапаев борется не только с Бороздиным, — мы видим его в сшибках с комиссаром, он вступает в борьбу со своими подчиненными. Драматическая повседневность героя требует бытовых сцен, без них эпическая драма невысказана.

Как однажды уже пришлось заметить, кино не пришло к «Чапаеву», кино прошло через «Чапаева», — сами Васильевы ставят затем кинороман «Волочаевские дни». Роман сохраняет свободное повествование эпоса, но интерес к значительным историческим событиям сочетается с вниманием к психологии и, как заметил Козинцев, к «копеечным подробностям» быта. Именно такова «Трилогия о Максиме» Козинцева и Трауберга; таковы фильмы-романы Донского, Герасимова, Барнета.

Довженко пошел другим путем. Его «Щорс» (пусть с утратами, потерями цельности, достигнутой в «Земле» и «Арсенале») оставался примером прямого выражения пафоса, и он был не одинок. «Щорс», «Мы из Кронштадта», «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий» продолжали «держаться» фронт эпоса. Исторически они подготовили почву для жанра трагедии и сами осуществили ее: Эйзенштейн — в «Иване Грозном», Довженко — в «Мичурине» (имею в виду первоначальный вариант фильма, о котором теперь лучше судить по пьесе Довженко «Жизнь в цвету»).

Трагедия, сохраняя масштаб эпопеи, давала искусству кино глубинный человеческий характер, в котором сходились и разрешались противоречия истории.

Трагедия стимулировала поиски новых выразительных средств: она не могла обойтись без цвета.

Довженко говорил: цвет нужен для радости.

Смерть застала Эйзенштейна за столом, мастер писал своему другу о смысле и необходимости цвета в кино.

И Эйзенштейн и Довженко трагедию понимали побетховенски, их прорыв из черно-белого кино к цвету был знамением времени.

■ Ретроспекция № 2. О Пудовкине

Возвращаясь к вопросу о праве автора искусствоведческого исследования использовать прием ретроспекции. Ретроспекция есть не что иное, как лирическое отступление, к которому мы привыкли больше в искусстве и литературе, то есть привыкли к тому, что ретроспекция есть прерогатива художественного произведения. Дело только в том, что критика не есть нечто противоположное художественному произведению (документальное кино, например, хотя и не игровое искусство, но тоже искусство). Критика сама может стать искусством; в этом убеждает книга Мандельштама о Данте, Цветаевой — о Пушкине, Наровчатова — о Лермонтове, чеха Кундеры — о его соотечественнике Ванчуре. Про эти книги можно сказать и так: в них средствами искусства делается критика. Почему все-таки о Пудовкине мы говорим в данном случае именно в форме ретроспекции? «Ретроспективный» (лат. *retrospectare* — «глядеть назад») значит «обращенный к прошлому», но ведь Эйзенштейн и Довженко — тоже прошлое. Дело только в том, что ретроспекция не просто прошлое, она — отступление от заданного изложения материала. В данном случае Эйзенштейн и Довженко были заданы постановкой вопроса, третий, Пудовкин, оказался бы лишним, и тогда автор здесь вынужден был, отступая от эпического изложения, рассказать о Пудовкине в ретроспекции, которая допускает, можно сказать даже более того — требует лирической интонации, возникающей от необходимости не научно излагать предмет, а крайне лично, субъективно.

Чтоб написать о старом фильме, как бы ни казалось, что ты его хорошо помнишь, нужно его снова

посмотреть. А если это экранизация, то и перечитать литературное произведение, которое послужило основой фильма.

Так, после большого перерыва, я снова прикоснулся к двум хрестоматийным уже произведениям — к фильму Пудовкина «Мать» и к роману Горького, который лег в основу фильма.

Искусство слова и искусство пластики рассказали об одном и том же, рассказали конгениально.

Фильм «Мать» сыграл в судьбе Пудовкина такую же роль, какую до этого в судьбе Горького сыграл роман «Мать».

Горький писал, что до романа он не был революционером, что в процессе работы над «Матерью» становился им. Исключительно важное признание для постижения идеи обратной связи: художник — жизнь. Не это ли имел в виду Достоевский, заметив: писатель, работая над романом, сам себя перевоспитывает. Теперь яснее становится нам мысль Эйзенштейна о том, что революция сделала его художником. Столкнувшись с вопросами, которые внезапно ставит перед ним жизнь, художник ищет ответа на них вместе со своим героем, для него поиски формы есть поиски смысла жизни.

Постигая перелом, который происходит в сознании его героини, вдовы темного, озлобленного рабочего и матери сына — революционера, Горький открывает в литературе новый психологический тип. Это явление Горький связывает, как он сам сказал, с «мировым процессом», драму своей героини он видел как усиление «мировой трагедии».

Глубокую художническую интуицию проявил Пудовкин, пересказывая роман языком экрана. «Тема заимствована у Горького» — так сказано во вступительном титре картины. Проницательные критики, писавшие о «Матери» (в прежние годы, например, В. Шкловский и Н. Иезуитов, в наше время — Н. Зоркая), не принимали эти слова буквально. И действительно, разве дело только в теме. «Мы входили в роман, — впоследствии напишет Пудовкин, — чтобы жить в нем, дышать его воздухом, гнать по своим жилам кровь, пропитанную его атмосферой». Далеко не все события и образы романа сохранены, да это было и невозмож-

но в пространстве произведения немного экрана. Пудовкин ставил перед собой иную, более сущностную задачу: сохранить горьковскую дистанцию по отношению к изображаемым событиям. Свой роман о 1905 году Горький писал за десятилетие до Октября; Пудовкин ставил фильм спустя почти десятилетие после Октября; но и его герои не знают то, что знает режиссер, они не вырваны из контекста времени, они не знают, что участвуют в «генеральной репетиции». Об этом никогда не писалось, но то, что мы пережили в послевоенном кино, да и то, что сегодня переживаем, заставляет об этом думать. В 1956 году, то есть через 30 лет после Пудовкина, Марк Донской снова экранизирует роман Горького. Никто в успехе не сомневался. Кино, располагая теперь такими сильными средствами, как слово и цвет, и когда музыка могла не просто сопровождать действие, но слышаться изнутри картины, — казалось бы, именно теперь кино стало способным исчерпать содержание романа. И этого ждали от Донского, прославившегося в 30-е годы постановкой горьковской трилогии, а потом, в сороковые, закрепившего свою репутацию постановкой «Радуги», оказавшей столь сильное влияние на зачинателей итальянского неореализма. Год, когда Донской ставил «Мать», был переломным, начиналось новое современное кино, но и иллюстративное мышление еще держало в цепких лапах искусство, и вот в картине выдающегося режиссера, где играли, подчеркнем, выдающиеся актеры, герои не живут страстями, а оказываются всего лишь носителями готовых идей.

Сопоставляя две экранизации, мы противопоставляем здесь не художников, а разные моменты истории — благоприятные и неблагоприятные для развития кино. Разве и Пудовкин сам не ставит в этот неблагоприятный период фильм «Жуковский», относящийся к серии так называемых биографических фильмов, — какие поразительно неповторимые прототипы бескорыстно давала искусству отечественная история, но, увы, на экране личность нивелировалась, фильмы, срабатываясь по единой, драматической концепции, отвечающей канонам времени.

Опыт создания советской киноклассики, в данном случае мы говорим о шедевре Пудовкина, имеет не-

преходящее значение. «Мать», созданная ограниченными средствами немого кино, доставляет нам и сегодня эстетическое наслаждение, и это говорит о том, что прогресс искусства и технический прогресс могут не совпадать. Сама ограниченность средств немой классики была источником органичности. Не было слова, — значит, надо было заставить звучать изображение. А разве не музыкален в картине пейзаж? Например, ледоход, с его нарастающим ритмом: мы не только видим эти устремленные весенним потоком глыбы льда, — мы слышим, как они ломаются друг о друга, а параллельно идет демонстрация, она тоже ширится, обрастая все новыми и новыми разъяренными людьми. Как жаль, что уже в наше время при озвучании картины композитор Т. Хренников заставил с экрана звучать уже реальные голоса людей, поющих «Вихри враждебные». Здесь нужен другой метод озвучания, чтобы не уничтожить художественную материю немой картины, умевшей говорить без слов. Звучащие слова ослабили мощь эпизода. У Пудовкина же ярость знаменитого эпизода достигалась приемом параллельного монтажа, — поток реки и поток человеческий должен соединить бежавший из тюрьмы Павел Власов: прыгая со льдины на льдину, он добирается до противоположного берега, чтобы войти в другой поток и оказаться во главе его со знаменем.

Революция стихийна, как этот поток.

Неестественна в картине фигура жандарма: он стоит на возвышении и к тому же снят снизу этот монументальный блюститель порядка; рассматривается он подробно: его начищенные сапоги, медали на выпяченной груди — эти подробности ироничны, они разоблачают ложную значительность власти.

Героиня же экспонируется согнутой над тазом с бельем; унижена она и когда после схватки с разбушевавшимся мужем собирает не полу колесики разбитых часов.

Сколько раз в учебниках по истории кино воспроизведены эти пронзительные моменты из фильма Пудовкина: городской, снятый снизу: мать — сверху; ледоход; капли, падающие из крана? Потом эпигоны Пудовкина, недостаточно вникнув в смысл таких построений, повторяли их, но впечатления никакого не

оставляли. Почему? Можно показать человека снизу, потому что, скажем, он стоит на балконе, а мы на него смотрим с земли; или, наоборот, сверху, потому что он стоит внизу, а мы, допустим, смотрим на него с балкона. Камера здесь фиксирует уже готовые состояния, ракурсы возникают по техническим причинам, камера находится за пределами события. У оператора Анатолия Головни, работавшего с Пудовкиным, тот или иной ракурс возникает лишь как момент в развитии зрительского восприятия. Схватив объект извне, камера тут же может оказаться уже внутри действия. Когда же аппарат введен в пространство кадра, а предметы показаны с точки зрения действующих лиц, точки зрения будут так же многообразны, как и взгляды актеров. Перемены точек зрения совпадают с переменами зрительной взаимосвязи между действующими лицами.

Здесь таится секрет, почему мы смотрим «Мать» с захватывающим интересом.

Мне могут возразить: разве дело не в содержании?

Конечно, в содержании; конечно, в игре актеров. Но вспомним, как играли актеры в картинах мастеров с навыками русского дореволюционного кино. Например, у Ю. Желябужского и в «Поликушке», и в «Коллежском регистраторе» (я умышленно беру хорошие картины, чтобы обнажить принцип) игру великого Москвина камера снимает с почтительной дистанции,— по существу, так, как стали потом снимать фильм-спектакль. У Пудовкина играют актеры МХАТа Н. Баталов, В. Барановская и взятые из реальной жизни типажные исполнители; они уравнены со средой, все элементы картины оказываются в одной эстетической системе, что и определяет новую целостность фильма.

Открытия основоположников советского кино были целенаправленны, изменили принцип изображения человека.

Если идеи истинны, каким бы расстоянием или временем ни были разделены люди, высказавшие их, идеи эти пересекутся когда-нибудь в нашем сознании.

Маркс, конспектируя «Эстетику» философа Куно Фишера, подчеркивает важную для него мысль: «Подлинная тема для трагедии — это революция». Неважно, знал эти слова Горький или не знал, но, обратившись к теме революции, он, как художник, улавливает

глубинную связь судьбы своей героини с идеей «мировой трагедии». И если мы говорим о гениальной интуиции Пудовкина именно как художника, то имеем в виду, прежде всего то, как он понял идею нового для своего времени романа.

Для воплощения такого замысла Пудовкин, достойный ученик школы Кулешова, создает стабильный коллектив сотрудников.

С оператором Анатолием Головней Пудовкин еще до этого поставил «Шахматную горячку» и «Механику головного мозга», да и впоследствии все пудовкинские фильмы снимал Головня. Искусный практик, Головня был еще и педагогом, а также теоретиком, — лучшая среди его книг, думается, «Свет в искусстве оператора». Было бы интересно сопоставить, как ставил свет Головня, в отличие от того, как делали это, в свою очередь каждый по-своему, Тиссэ, Москвин, Демуцкий. Техническое освещение связано с трактовкой психологии человека, его поведения в определенной среде. Изображением среды Головня превращал место действия в типические обстоятельства независимо от того, что он снимал — натуру или декорацию, массовую сцену или отдельного человека. Каждое лицо, которое появляется в картине, мы надолго запоминаем — оператор доводит до предела характеристику лица, оказавшегося в кадре.

Лиц таких — рабочих, полицейских, черносотенцев, судебных чиновников — в картине множество, нашел их для съемки помощник режиссера Михаил Иванович Доллер. Он знал роман Горького наизусть, и если есть люди с исключительной музыкальной памятью, Доллер обладал памятью зрительной. Типажей для картины он выуживал всюду — на улице, в театре, в трамвае, — но не только типажей, он привел к Пудовкину и актрису Веру Барановскую, исполнившую главную роль в картине. Преданность искусству у Доллера была самоотверженной. Уже забыт случай, происшедший во время съемок ледохода. Лыдины были рыхлые, бежать по ним, перепрыгивая через полыньи, было опасно, и Н. Баталов, игравший роль Павла, не решался на это. Срочно вызвали каскадера, но и он, увидев поток льдин, отказался. Уходила натура, срывалась главная, может быть, сцена фильма, и тогда Доллер,

надев на себя костюм заключенного, спустился к реке и побежал, прыгая с льдины на льдину. Именно он и снят в знаменитой сцене картины «Мать». В следующих картинах Доллер стал сорежиссером Пудовкина, хотя по нынешним понятиям он, актер театра и кино, тонко чувствующий драматургию, должен был наверняка потребовать самостоятельной постановки, а потом, завладев местом у камеры, почему бы и сценарий самому себе не написать. В группе Пудовкина каждый делал то, что должен был делать, и не делал того, чего не умел.

Пудовкин о себе говорил: «Я — чистый режиссер».

Этим он отличал себя от Эйзенштейна и Довженко, которые были и драматургами.

Сценарий для фильма «Мать» написал драматург Натан Зархи.

Творческая спаянность Пудовкина и Зархи не имела до этого прецедента, только впоследствии такое взаимодействие мы видим на примере Райзмана и Габриловича, а затем — Абдрашитова и Миндадзе, Шахназарова и Бородянского.

Самобытное творчество Зархи немало способствовало признанию кинодраматургии как рода литературы; от имени кинематографистов он выступил на первом Всесоюзном съезде писателей.

Как часто поверхностно понимается утверждение, что сценарий — это литература. Читаешь — приятно. А ставить — нечего. Беллетристический обман. В прошлом опытный театральный драматург, Зархи не приспособлял сценическое действие к экрану; свой теоретический труд (который он, к сожалению, не успел закончить) он назвал не традиционно — «Кинодраматургия», а «Кинематургия», то есть сделал акцент на «кинема» — «движение». Действие через движение. Сценарий Зархи был насквозь кинематографическим по своей пластике и действию. Перелагая роман в киносценарий, он стремится придать повествованию динамизм, для чего вводит мотив невольного предательства матерью сына. Женщина, потеряв мужа, хочет спасти сына и, чтоб заслужить прощение для него, показывает во время обыска место, где спрятано оружие. Так современное действие драматург обогащает принципом классической драмы, основанной на тра-

гической вине, которую герой искупает ценой жизни. Принцип перетрактован применительно к социальному роману Горького, и, хотя, повторяю, мотива предательства в романе не было, он помогает выявить глубинное ощущение горьковской темы.

Через образ матери в фильме выражен общечеловеческий смысл трагизма первой русской революции, потерпевшей поражение.

Терял ли что-нибудь от своего достоинства Пудовкин как режиссер, когда сам постоянно подчеркивал вклад в свою постановку Зархи, Головни и Доллера? Я думаю, наоборот. Если руководитель выглядит значительным лишь в окружении посредственностей, то вряд ли он чего-нибудь стоит.

Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко всегда были в центре лиц удивительно способных, да и сами они немало способствовали раскрытию таланта, такое окружение лишь оттеняло их гениальность.

Это качество Пудовкина можно было почувствовать сразу, при первом же прикосновении к нему. Я лично познакомился с ним на квартире Нины Фердинандовны Агаджановой-Шутко. Она преподавала на сценарной кафедре ВГИКа, где я учился в аспирантуре и был ассистентом в мастерской Валентина Константиновича Туркина. И вот вся кафедра во главе с Туркиным приглашена к Нине Фердинандовне на день рождения. Это было в январе 1949 года. Позже пришел Пудовкин. Нина Фердинандовна была автором сценария «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна; Пудовкину писала сценарий для фильма «Дезертир»; пробоваала она себя и в режиссуре — по сценарию О. Брика поставила с Кулешовым фильм «Два-Бульди-Два». Нине Фердинандовне в тот день исполнилось шестьдесят лет. Конечно, молодежи кафедры ее возраст казался более чем преклонным, да и ее биография (шутка ли — член большевистской партии с 1907 года, подпольщица) не вязалась с ее застенчивой непрактичностью. В ее небольшой комнате коммунальной квартиры было уютно, ее глаза сохранили голубизну, и, когда ее о чем-нибудь спрашивали, она, прежде чем сказать, обязательно улыбнется. Все в нее были тайно влюблены, Пудовкин же сказал об этом вслух. Он был импульсивен, то он шутил, то серьезные вещи расска-

зывал, а потом, когда появилась музыка, пригласил на вальс именинницу. Классик танцевал, было это так все просто и потому радостно.

Именно в этот вечер я решился встретиться с Пудовкиным для разговора, в котором давно нуждался.

Я тогда писал работу о Натане Зархи — кто лучше, чем Пудовкин знал его? — но были две причины, почему я остерегался говорить с Пудовкиным о Зархи. Мне казалось, что не совсем тактично расспрашивать у режиссера о работе его драматурга: я уже поработал до этого на киностудии и видел, как непросто складываются отношения сценаристов и режиссеров. Другая причина была существеннее. В 1935 году Натан Зархи погиб при катастрофе автомобиля, которым управлял Пудовкин; это случилось на дороге из Москвы в Абрамцево, они возвращались из Госкино, где утверждался их сценарий «Победа». В той катастрофе Пудовкин и сам уцелел случайно, но трагическое чувство невольной вины потрясло его настолько, что он на некоторое время перестал владеть собой и его жена, Анна Николаевна, даже показывала его знаменитому в то время психиатру Виктору Лазаревичу Минору. Врач успокоил ее, он сказал: человек, который так может сострадать, нормален.

Конечно, там, на дне рождения, я ни о чем не спрашивал у Пудовкина, а только попросил назначить мне аудиенцию.

И вот на Пироговке, где тогда жил Пудовкин, состоялся наш разговор.

Я в деталях помню этот разговор и, может быть, по другому случаю воспроизведу его в существенных подробностях. Сейчас же отмечу то, что важно для сюжета данной главы.

Пудовкин сказал, что после Натана (именно так, по имени, он назвал Зархи) кончилось его восхождение вверх. Аналогичные высказывания, как я уже потом узнал, более пристально читая Пудовкина, были и в печати; значит, он сказал тогда не по настроению, он был убежден в этом.

Сокровенные высказывания Пудовкина о своих сотрудниках иногда порождают аберрацию в оценке не только его творчества, но и природы кинорежиссуры в целом.

Кинорежиссер не дирижер, который объединяет оркестрантов в ансамбль. Киноведение, возникнув сравнительно недавно, пользовалось готовыми терминами, добавляя к ним приставку «кино». Так из «драмы» возникла «кинодрама», а из «режиссера» — «кинорежиссер». Действие, которое фиксируется на пленку, а потом монтируется из кусков изображения этого действия, столь зависит от первоначального замысла, предвидения того, как куски будут соединены между собой, что режиссерская работа становится самобытной, оригинальной, авторской по существу и независимо от того, пишет режиссер сценарий или нет. Работа кинорежиссера равна работе поэта и композитора. Это важно уяснить и для того, чтобы люди не обманывались, думая, что, выучив приемы съемки, могут стать кинорежиссерами, и для того, чтобы мы по достоинству понимали определение Пудовкина «чистый режиссер».

У истинного кинорежиссера есть свой голос, свой стиль.

По изображению одного и того же пейзажа мы сразу можем различить, например, Довженко и Пудовкина.

У Довженко длительность пейзажа приобретает подчеркнуто метафорическое значение, он лирик, он изображает событие нередко подчеркнуто замедленно, как оно запомнилось в его поэтическом сознании.

У Пудовкина, в частности в «Матери», зритель не сосредоточивает своего внимания на клубящемся над прудом тумане или на лошади, пасущейся на свежем от росы лугу; только сумма этих кадров должна дать единое впечатление утра, пробуждающейся природы, весны, что контрастирует с только что показанным замкнутым пространством тюрьмы.

Конечно, ту или иную сцену Пудовкин изобразил и потому, что она была в романе, и потому, что в сценарии была обозначена.

Но разве знаменитые сцены ледохода и побега Павла из тюрьмы, этот прорыв из замкнутого пространства (сначала камеры, а потом тюремного двора, где по кругу ходят на прогулке заключенные), — разве это могло быть так пронзительно снято, будь иной судьба самого Пудовкина: его участие в Первой мировой вой-

не, отравление, газами, трехлетний плен и героическое бегство из неволи.

Конечно, не обязательно все пережить буквально, но пережить нравственно изображаемое художник обязан, в этом и состоит режиссура, как и творчество вообще.

В «Матери» единство не однообразно, оно строится по принципу «единства противоположностей». Если в сценах суда — чопорная строгость линий, казенная монументальность, тупая симметричность, то в кабаке, где черносотенцы готовятся к провокации, мы видим натюрморт — селедка в жестко освещенной тарелке, опрокинутые стаканы: в стиль в этом случае возведена социальная и живописная бесформенность.

Фильм мудр. Он не иллюстрирует историю, он показывает, как история творится. Она сама, своими жестокими противоречиями рождает людей, которые ее исправляют.

Таковы в картине молодой рабочий Власов и его мать Ниловна.

Они взяты из конкретного исторического времени, из той самой рабочей слободки, которая так жизненно показана на экране. Время — ощущается реальным, потому что мотивы поступков их психологически достоверны.

И опять-таки поучительно для сегодняшнего дня, как различно формирует Пудовкин характеры своих героев.

Павел, каким его играет Н. Баталов, абсолютно достоверен, хотя он положителен изначально, он не обременен ни сомнениями, ни противоречиями. Прочность его человеческой натуры нас восхищает. Наверное, о таких людях сказал поэт Осип Мандельштам: «Молодые рабочие — позвоночник человечества». (Сегодня люди, демонстрируя свою радикальность, могут возразить: увы, став у власти, гегемон, которого приветствовал Мандельштам, жестоко расправился с по-этом. Но молодые революционеры, совершив подвиг, тоже обрекли себя. Мандельштам остается истинным, мнение его оппонентов, с их филистерским мышлением, не стоит ломаного гроша).

Другое дело мать, ее цельное сознание возникает в результате трагического слома. Она — центр картины.

То, на чем формировалась новая литература, формировалось и кино. Сквозь судьбу простой рабочей женщины основоположники нашей культуры разглядели еще в истоках гигантские исторические процессы, трагический смысл которых осознается сегодня и в сегодняшнем дне резонирует.

■ Тарковский и Шукшин

1

Читатель, вероятно, заметил, что, когда речь шла об Эйзенштейне и Довженко, не требовалось усилий, чтобы обнаружить между ними точки соприкосновения. Их пути пересекаются со всей очевидностью: стоит хотя бы мысленно поставить их рядом, как они тотчас вступают в диалог, в одном случае проявляя согласие, в другом — существенные различия. Дело только в том, что существенные различия между ними не доходят до противоположности: картины, которые создавали Эйзенштейн и Довженко, относятся к одному и тому же роду — к эпосу, они опирались на один и тот же художественный принцип — по-разному его используя.

Тарковский и Шукшин пользовались разными принципами изображения.

Тарковского интересовали законы бытия, структура его картины опирается на внутренний монолог.

Шукшин изображал случаи, частности, его жанр — физиологический очерк (мы возвращаемся к литературному термину XIX века, как нельзя лучше, на наш взгляд, объясняющему сегодня связь важных явлений литературы и искусства с конкретной социологией).

Шукшина интересовали характеры.

Тарковского — типы.

Однако сначала о каждом из них в отдельности.

2

Становление Андрея Тарковского совпало с периодом, когда литература и искусство, само художественное мышление, претерпели огромное воздействие философии и естествознания. Был даже момент, когда уже казалось, что наука оттесняет искусство на второй план. Следующие одно за другим ошеломляющие от-

крытия завоевали науке неслыханный авторитет. Большое впечатление производило то, что важнейшие открытия делалась совсем еще молодыми людьми, обладавшими не только «точным расчетом», но и неограниченной фантазией. Казалось, что в физике можно быть больше поэтом, чем в самой поэзии. Но вот время, когда учащаяся молодежь, охладев к гуманитарным наукам, хлынула на физико-математические факультеты, осталось позади, снова «лирики» (в широком смысле слова, сказанного поэтом Борисом Слуцким) оказались в почете; однако это не значит, что история дала задний ход. Как изобретение паровой машины, затем электричества, изобретение теперь атомной энергии было вызвано потребностями истории и стало ускорителем ее. Во всех случаях воздействие технического прогресса на все области материальной и духовной жизни было необратимым. Но и цена прогресса оказалась высокой, обнаружились непредвиденные драмы — рвались связи человека не только с современностью, но и с историей, не только с обществом, но и с природой.

Тарковский оказался чутким к социальной сущности этих драм; по существу, его картины — зеркало духовного кризиса, в этом смысле «Зеркало» — его главная картина, зеркало — его тема (в личном плане сюжет картины с таким названием составила жизнь его матери; в плане философском она отражает трагичность существования, смысл которого человек осознает в момент, когда «мир сдвинут с места»). Стоит ли удивляться тому, сколь значительное место заняли в его творчестве проблемы истории, как занимали его нравственные искания, в которых все отчетливее звучали религиозные мотивы.

При жизни Тарковского более глубокие суждения о нем высказывала западная критика (например, Сартр), отечественная не касалась мотивов, которые идеологами могли бы быть сочтены крамольными. Режиссер как бы упрощался, усреднялся до уровня сознания работодателей, от которых зависело — пустить очередную его картину на экран или попридержать, умучивая поправками, а потом разрешить ему эту тему для постановки или ту, что, по их разумению, менее опасна для спокойствия общества.

Теперь, в период гласности, мешает понять Тарковского другое, совсем противоположное. Слишком много говорится о единоборстве Тарковского с кинематографической администрацией его времени. В этой книге не раз будут противопоставляться следователи и исследователи. Следователь сосредоточивается на людях, которые мешали Тарковскому, предает их анафеме, требует чуть ли не суда над ними. Конечно, в монографии о художнике эти обстоятельства должны быть рассмотрены, и даже подробно, но в данном случае, когда на сравнительно небольшой площади пытаемся понять стиль художника, смакование сшибок с администрацией, как бы они тяжелы ни были по своим последствиям, уводят в сторону и снижают тему. Разве достойный человек, втянутый недостойным в полемику, не казнит себя потом за то, что, потеряв голову, опустил до уровня недостойной перепалки. Тарковский велик не потому, что столкнулся с пигмеями, а потому, что опережал время объективно существовавшее. Мы не знаем фамилий людей, которые, не понимая великого венского композитора Антона Брукнера, не расслышали его музыку. Следователь разыщет фамилии музыкантов, отвернувшихся от него; исследователь хочет понять, почему время не расслышало Брукнера, — живя в XIX веке, он писал для музыкальной эпохи Шостаковича и Прокофьева; но, как мы уже убедились, и их не сразу расслышали, и опять-таки, воздавая за это Жданову, стоит ли на нем слишком задерживаться, не лучше ли все пространство жизни наших великих композиторов отдать их музыке и слушать ее без помех.

Далее. Если раньше мы не касались темы религиозности Тарковского, теперь модно представлять его чуть ли не как религиозного фанатика.

На каком основании?

6 января 1987 года читатели французской «Юманите» прочли: «Похороны советского кинематографиста Андрея Тарковского, находившегося во Франции в изгнании с 1984 года, состоялись вчера на православном кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа после отпевания в русской православной церкви на улице Дарю».

А в апреле 1989 года Первые международные «Тарковские чтения» в Москве начались посещением участников симпозиума церкви, где состоялся молебен в память Андрея.

Об отношении Тарковского к религии говорят его картины; не менее важны его высказывания на эту тему.

В 1972 году Тарковский и я проводили семинар со студентами и преподавателями немецкого Государственного института кинематографии в Бабельсберге. Случайно речь зашла об одной картине Куросавы, — выясняется, что Тарковский знал ее по кадрам.

— Неужели так можно помнить не свою картину? — спросил кто-то из слушателей.

Тарковский ответил на это так:

— Я знаю наизусть Третьяковскую галерею и Библию.

Потом я убедился, что эти явления — Третьяковская галерея и Библия — не были случайным совпадением примеров.

Александр Мишарин, друг Тарковского и его соавтор по сценарию фильма «Зеркало», рассказывает: «Однажды мы сидели на ступенях закрывшегося метро «Курская» и перебирали на память всю экспозицию Третьяковской галереи, угадывали, где и какая висит картина. «Вотходишь в первый зал, что висит по правой стороне?» — «Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Брюллов, Крамской, Серов, Мясоедов...». Я задал последний, но очень каверзный вопрос: «Хорошо, а вот тыходишь в зал Врубеля, слева от входа — «Демон», справа — «Пан», а в углу слева, в простенке? Ну, что там висит?» Я победно улыбнулся, уверенный, что он не вспомнит. «Жемчужина», — ответил он... Мы расстались в тот вечер, страшно довольные друг другом»¹.

Прочел я потом и о Библии — шведская переводчица, сотрудница Тарковского по картине «Жертвоприношение» Лейла Александер вспоминает сказанное ей Тарковским:

«Создавать искусство — это как жить. Невозможно научить кого-либо жить хорошо, но можно подсказать, как не жить плохо. И это прекрасно описано в Библии. Читай Библию»². И они, как свидетельствует Александер, читали Библию.

¹ Мишарин А. «На крови, культуре и истории...». О Тарковском. — М.: Прогресс, 1989. — С. 55.

² Александер Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // Сов. фильм. — 1989. — № 8. — С. 32.

В искусстве, как и в Библии, Тарковский искал ответ на вопрос «как жить». В этом смысле понимание им Библии близко к трактовке ее философа и священнослужителя Александра Меня; в своем труде о Ветхом Завете главу о книге Иова А. Мень začínает эпиграфом из Гейне: «Дай мне прямые ответы на проклятые вопросы». У Александра Меня, фигурально говоря, Третьяков-ка, Библия духовно взаимопронизаны.

«Книга Иова,— пишет Мень,— издавна привлекала богословов и философов, художников и поэтов своей удивительной красотой, силой и бесстрашием. Ее перелагал Ломоносов, Гете использовал ее как сюжет в прологе своего «Фауста», Пушкин говорил, что в этой книге заключена «вся человеческая жизнь», он специально изучал еврейский язык, чтобы переводить Иова; Керкегор утверждал, что в идеях библейского страдальца больше мудрости, чем во всей философии Гегеля, а современный библеист Стенман с полным основанием считает, что Книга Иова — шедевр, равный древнегреческим трагедиям и диалогам Платона, и достигает той же глубины, что монологи Шекспира и Паскаля»¹.

Выход труда Александра Меня стал знамением времени, когда с возрождением духовной культуры обострился интерес к Библии, которую издавна называли книгой жизни. Как наивно было бы протоиерея Меня причислить к религиозным фанатикам; ниточка фанатизма тянется, скорее, к тем, кто расправился с ним. Фанатизм догматичен независимо от того, что является его проявлением — религиозность или атеизм. У Александра Меня и у Андрея Тарковского вера питается культурой, культура — верой. Вера — духовность. Под пером Меня Библия оживает как источник художественной культуры. То же у Тарковского: Библия и Третьяковка — явления одного ряда. В Третьяковской галерее есть собрание икон, их тоже хорошо помнит Тарковский, да и можно ли в этом сомневаться, коль скоро именно рассмотрением икон Рублева завершает Тарковский свой фильм о русском художнике. Иконы в «Андрее Рублеве» возникают как духовное состояние народа, прошедшего через унижение междоусобицей и татарским игом. Иконы в финале, — это,

так сказать, хэппи-энд картины. К такому финалу ведут все кульминации — отливка колокола и восхождение Христа на Голгофу. Обе сцены — массовые, народные. Они должны ответить на вопрос, который задает в картине Феофан Рублеву:

— Ты мне скажи по чести: темен народ или не темен?

— Темен! Только кто виноват в том?

По существу, вся картина Тарковского «Андрей Рублев» — прямой ответ на этот «проклятый» вопрос. Надо только правильно картину читать, особенно в ее узловых моментах. Заметить, например, как трактуется в картине предание о восхождении Христа на Голгофу и его распятии: Христос и все, кто его окружают, возникают не в библейских одеждах, а в одеждах и обстановке средневековой Руси. Заметив это, критик Л. Нехорошев справедливо замечает, что здесь реализуются слова Рублева о народе: «...несет свой крест»¹.

У Тарковского Иисус столь же русский мужик, сколь Иисус — сицилийский крестьянин в «Евангелии от Матфея» П.-П. Пазолини. Оба фильма возникли в середине 60-х годов, отмеченных драматизмом нравственных исканий. Увы, фильм Пазолини мы увидели раньше; картина нашего соотечественника пробилась на экран только в начале семидесятых, и это еще раз подтверждает, что искусство может опережать общественное сознание и время, сопротивляющееся новому.

И, наконец, момент, осложнивший на определенном этапе возможность осознать Тарковского как цельное художественное явление, связан был с замешательством, когда его творчество в последние годы как бы оказалось расчлененным на советский период и заграничный. Его работа за рубежом, сначала временная, а потом — вынужденное невозвращение, стала поводом не только для неприятия его зарубежных постановок, но и переоценки его советских картин: всплывает концепция «антиисторичности» фильма «Андрей Рублев» (пробным шаром здесь явилась статья художника Ильи Глазунова); была даже попытка вообще вычеркнуть Тарковского из истории советского кино — ста-

¹ Нехорошев Л. «Андрей Рублев»: спасение душ // Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — С. 51.

тья о нем изымалась из текста «Энциклопедического кинословаря», и только в результате борьбы, закончившейся выходом из редколлегии тогдашнего председателя Госкино, статья о Тарковском была в «Словаре» восстановлена. «Словарь» вышел в 1987 году, несколько месяцев спустя после смерти режиссера. Снова подтвердилась горькая мысль Эйзенштейна: «Истина рано или поздно восторжествует, только не всегда хватает жизни». Борьба за помещение статьи о Тарковском в «Энциклопедическом кинословаре» была последней вспышкой противостояния вокруг имени Тарковского. Прошло еще несколько лет, и уже говорим о нем в прошедшем времени, говорим, увы, о «наследии Тарковского». Теперь, когда о нем выходят книги, и за рубежом и у нас, эти драматические перипетии не могут быть забыты, но они опять-таки не должны закрывать главного в этой схватке, того, что она высветила. Кинобюрократы, их прислужники в творческой среде хотели разрезать Тарковского на русский период и заграничный, чтобы бить его по частям. Тут была не только злоба, но и невежество, которое порождало эту злобу. Нельзя руководить искусством, заметил в свое время В.В. Воровский, не будучи способным насладиться им. Тогдашние вершители судьбы Тарковского не понимали ни его картин, ни его личности. Их ум, их низкие, политиканские инстинкты заставляли думать, что там, за границей, освобожденной от их жестокой опеки, он начнет вершить нечто противоположное тому, что здесь делал пусть и непослушно, но все-таки под их присмотром. Они не понимали степени его независимости, связанной с идеей, которую он как художник непрерываемо нес в себе. Как большой мастер, он всегда думал об одном и том же, и к одному и тому же стремился. В этом особенность великих художников, имеющих свою сверхзадачу, а потому и свой стиль. В «Жертвоприношении» он в последний раз пропел свою песню. А мотив ее мы расслышали еще в «Ивановом детстве»: маленький герой — жертва, ее общество принесло истории, которая развивается через свои худшие стороны. Эта идея Гегеля особенно наглядно подтверждается в периоды войн и революций. Никто в советском кино не прозондировал так глубоко эту тему, как Эйзенштейн и Тар-

ковский. У нас еще будет возможность коснуться этого, пока же сказанное выше лишь своеобразное введение к разговору о стиле Тарковского; мы выносим эти три момента за скобки, чтобы, имея их в виду, все же не сосредоточиваться на них. Остановимся же мы на самом искусстве Тарковского, отвечающем мышлению времени.

Обратимся снова к науке, к словам одного из ее рыцарей, Л. Ландау: «Величайшим достижением человеческого гения является то, что человек может понять вещи, которые он уже не в силах вообразить»¹.

Так был суммирован исторический подвиг физического мышления XX века.

Разумеется, он не мог не иметь аналога в искусстве.

Экран стал способным понять то, что невозможно увидеть.

Эпицентр действия картин Тарковского — сознание человека.

Коллизия, которая его постоянно интересует, — это драма сознания.

В первой же своей картине он показал способность (и в этом раскрылась его страсть как художника) обнаруживать и показывать сознание как реальность. Обнаруживая мотивы поступков в глубинах сознания, он затрагивает и немотивированные поступки, то есть область подсознания. Интерес к глубине сознания сочетается у него с интересом к глубине истории. Влекла его и таинственная огромность космоса. Фильм «Солярис» возник у него как закономерное продолжение «Иванова детства» и «Рублева» и имел свое развитие в «Зеркале» и «Сталкере».

Стремление показать «невидимое» не означает для Тарковского раздокументализацию экрана, что характерно для поэтического кино.

В статье «Запечатленное время»² режиссер буквально отрешивается от этого направления, атакует его и даже сам термин «поэтическое кино» считает не иначе как трюизмом. По его мнению, поэтическое кино

¹ Эти слова слышал лично от ученого писателя Д. Данин, о чем рассказал в статье «Было только что...» (Искусство кино. — 1973. — № 8. — С. 87).

² Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. — М.: Наука, 1967. — С. 79 — 102.

приводит к «отрыву от факта» и поэтому порождает «вычурность и манерность».

Конечно, не Довженко имеет в виду Тарковский, — Довженко, который программно заявил: «Я принадлежу к лагерю поэтическому!»

Тарковский, скорее, отмежевывается от эпигонов Довженко, то есть от мнимого поэтического кино, с его абстрактной метафоричностью, ложной воодушевленностью, которая всегда подменяет истинное переживание. Резкость тона статьи, как это теперь понятно, объяснялась необходимостью выработать и защитить свою личностную концепцию (статья писалась в процессе работы над «Андреем Рублевым»). В мировом кино уже произошел так называемый документальный взрыв; последствия взрыва сказались и в игровом кино — его детонацией разорвало линейный сюжет, к последовательному рассказу возникло даже высокомерное отношение: в то время делать фильмы без ретроспекций, казалось, могли только провинциалы или безнадёжные традиционалисты. Даже такой корифей прозаического кино, как Ю. Райзман, отходит от себя и ставит «Визит вежливости», где действие происходит в двух планах, современном и историческом (в древнем Риме), герои существуют в двух временах и играют их одни и те же актеры. Режиссер оказался в чуждой для него художественной стихии: прошлое и настоящее не стало одним временем, мы как бы увидели фильм в фильме. Один неистинный — о Древнем Риме (наш современник, как бы оказавшись в том времени, пытался предупредить жителей Помпеи о предстоящей катастрофе), другой — из жизни провинциального театра, куда наш герой — моряк приносит пьесу: здесь все истинно, по-райзмановски наблюдательно, поэзия возникает не за счет «форсирования» режиссуры, а внезапным проникновением в истину человеческих отношений. Проза здесь родная сестра поэзии, но не ее служанка.

«Форсированная режиссура» 60-х годов — закономерное явление, но она выработала и расхожие приемы на экране: схваченные в необычных ракурсах, завертятся кроны деревьев (как у Урусевского), а то действие погружалось в томительную атмосферу некоммуникабельности, взрываемую вдруг кадром,

клубящимся от неистового напряжения (как у Феллини). Сегодня это важно подчеркнуть, потому что у самого Тарковского оказалось немало подражателей, копирующих приемы того самого «поэтического кино», определение которого в кавычки взял сам Тарковский, давая ему следующую характеристику: «Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отделяется от той фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Но мало кто задумывается о том, что в этом таится опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу.

Итак, отделение от «фактической конкретности» — первородный грех «поэтического кино».

Кино для Тарковского — это «время в форме факта». Идеальным кинематографом ему представляется хроника: в ней он видит не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

«Что же такое кино, — спрашивает Тарковский, — какова его специфика, как я ее себе представляю и как, исходя из нее, представляю себе кино, его возможности, его средства, его образы — не только в «формальном отношении, но и, если угодно, в нравственном?»

Здесь Тарковский обращается к Люмьерам, их фильму «Прибытие поезда». Описывает этот фильм, который длится всего полминуты. Вспомним и мы содержание этой, по теперешней терминологии, короткометражки и тот эффект, который она производила тогда на неискушенных еще зрителей. На освещенном солнцем вокзальном перроне прогуливались господа и дамы, вдруг из глубины показался поезд и стал двигаться прямо на камеру, то есть на зрителей. В зале началась паника, люди вскакивали и убегали. «Прибытие поезда» Тарковский называет «гениальным фильмом», считая что «с него все началось». При этом он отдает себе отчет, что снят фильм был просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. Однако это было не только

техническое изобретение, вместе с ним произошло рождение киноискусства, то есть родился новый эстетический принцип. Он заключается, по его мнению, в том, что впервые в истории культуры человек нашел способ запечатлеть время и одновременно возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Зафиксированное Тарковский называет матрицей реального времени, поскольку увиденное и зафиксированное может потом быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — навечно).

Эта фактичность, документальность используется самим Тарковским и в прямом и в косвенном смысле.

Хронику, как «матрицу времени», он использует в решающие моменты действия фильма.

В картине «Иваново детство» с помощью хроники происходит развязка действия. В развязках картин Тарковского больше всего обнаруживается его манера, способ мыслить. Развязки выдают художника, что говорится, с головой, хочет он того или не хочет. Действие игровой картины вдруг вырывается в историческую хронику поверженного Рейхстага: у его стен мы видим трупы детей Геббельса — их умертвила собственная мать, опасаясь возмездия; видим мы и хронику подписания акта капитуляции. Это производит ошеломляющее впечатление по двум причинам. Рейхстаг — первая массовая сцена в картине. До сих пор действие было локальным, в кадре появлялись лица, лишь связанные с Иваном, при которых он был, которые его провожали на задание или встречали. Массовая сцена, единственная в картине, оказалась к тому же документальной, то есть для нас — исторической.

Иван сопоставлен с Историей.

Здесь обнаруживается масштаб картины, ее трагический пафос.

Что и говорить, уже сама по себе гибель мальчика, потерявшего близких и бросившегося в ожесточении мстить фашистским захватчикам, способна вызвать сильные переживания и слезы, которых можно не стыдиться. Но ни в этой картине, ни в других Тарковский к тому не стремится. Не слез каждый раз добивается он от нас, а сострадания, сопонимания. По отношению к судьбе маленького Ивана наше сердце

испытывает горечь невыносимую. Но переживание это не сентиментально. Иван — максималист, он себя приспособил для войны, но, отдав ей все, он уже не мог бы жить после войны, если бы даже не был казнен.

Мелодрама заставляет нас пережить утрату единичного существа, она поэтому кажется и теплее и душевнее.

Пафос «Иванова детства» трагичен: смерть мальчика изображена как человеческая катастрофа. Разумеется, это только усиливает антифашистскую направленность картины.

В «Зеркале», в отличие от «Иванова детства», хроникальна завязка действия. Картина начинается сценой в кабинете женщины-логопеда, которая внушением заставляет своего пациента освободиться от скованности и страха и правильно сказать фразу. Мы больше не увидим ни врача, ни ее молодого пациента. Здесь была заявлена тема картины — преодоление, которая, как считает сам Тарковский, является и лейтмотивом его творчества в целом.

Потом нам рассказывают историю семьи, которую оставил отец; у женщины сын, мужа она по-прежнему любит и надеется, что тот вернется; возникают сцены прошлого, жизнь в эвакуации, когда отец сам был еще мальчиком, — в его матери мы видим сходство с нашей героиней, сходство в такой степени, что обеих может играть одна и та же актриса — Маргарита Терехова. В чем смысл такого сходства? Человек принадлежит не только самому себе, он в другом, как в зеркале, может узнать себя, то есть лучше себя понять.

Переживания героев достигают кульминации благодаря хронике: мы видим документальные кадры форсирования красноармейцами Сиваша — режиссер выбирает, может быть, самую неромантическую сцену нашего военного прошлого: бойцы под огнем противника бредут в тухлой воде, они тащат на себе орудия и боеприпасы — к спинам минометчиков привязаны мины. Хроника идет без музыки и слов, мы наедине с изображением, вживаемся в него настолько, что уже сами как бы преодолеваем это пространство, только в конце, как освобождение, возникают стихи Арсения Тарковского, отца режиссера, — для обеих картина в известной мере биографична; имен-

но здесь мы почувствовали, сколь была бы она лично-стно субъективна без такого рода хроники — в ней тема преодоления приобретает исторический смысл. С такой же целью возникают в картине салют в честь Победы над фашизмом, а потом злобещий гриб над Хиросимой.

Выключите хронику из действия, и эпическая картина окажется семейной драмой, субъективность переживаний которой станет для нас нестерпимой; теперь же герои, всматриваясь в себя, начинают видеть контуры истории.

Хроника — опорные пункты картины, в них синхронизируется жизнь человека и истории.

Тарковский не может обойтись без такого использования документального материала даже в историческом фильме. Действие «Андрея Рублева» относится к XV веку, который, само собой разумеется, не запечатлен кинохроникой, а следовательно, здесь не достать из жестяной коробки «матрицы времени».

Режиссер сам ее создает.

Сохранились иконы Рублева, — рассматриванием этих гениальных произведений искусства заканчивается картина. Иконы сняты *сейчас*, но созданы *тогда*, а потому и изображение их приобретает в драматургии фильма значение хроники. Рассматривание «Троицы» становится финалом, в нем игровая стихия картины переходит в документальную, и мы постигаем смысл прожитой Рублевым жизни.

«Солярис» — научно-фантастический фильм, действие его происходит в XXI веке. Характерно, что замыслом этой картины Тарковский увлекся еще в разгаре постановки «Андрея Рублева». Это только на первый взгляд кажется, что художник не имеет цели, мечется, когда он обращается то к современности, то к истории, а то вдруг пытается изобразить гипотетическую картину будущего. Тарковский в «Солярисе» доказал многое из того, что было затронуто в «Рублеве». В свою очередь в «Солярисе» вызрела идея следующей постановки — «Зеркала». «Мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос, — говорит в «Солярисе» астронавт Снаут. — Мы хотим расширить Землю до его границ... Мы бьемся над контактом... нам нужно зеркало... Человеку нужен человек!»

Мы еще вернемся к идеям, «сквозным» в картинах Тарковского, а сейчас завершим разговор о «приемах», в частности об обязательном в его картинах использовании хроники, прямо или косвенно, имеющей так или иначе значение документально зафиксированного действия.

Герой «Соляриса» Крис Кельвин перед полетом в космос смотрит хроникальный фильм, снятый двадцать лет назад пилотом Бертоном: показывая свои съемки, где зафиксирован трудно различимый в тумане «контакт» с неземным существом, когда Бертон едва не погиб, пилот хочет предостеречь Криса, и, как увидим в дальнейшем, предостережения эти не напрасны.

Потом Кельвин со своей семьей смотрит по телевидению передачу с космической станции, на которой через некоторое время окажется и сам.

Находясь уже на станции, Кельвин прокручивает ролик — в нем зафиксировано (и это заслуживает внимания) тоже прошлое: мы видим Криса мальчиком, его мать, отца.

Психологически зритель воспринимает эти фильмы и прямую ТВ передачу как документы «другого времени»: возникая в опорных моментах, они как бы реабилитируют, материализуют вымысел.

Но нигде материализация фантастики в «Солярисе» не достигает такой силы, как в сцене проезда Бертона по ночному городу. Панорама проезда машины превращается в урбанистический пейзаж — на экране возникает образ города XXI века: сумерки дают нам возможность видеть лишь очертания воздвигнутых из бетона и стекла зданий; машина движется из туннеля, лишь на время выскакивая на эстакады, где множество мчащихся машин и ни одного пешехода (чтобы снять эту панораму, длящуюся 138 метров — в ней 13 планов, — режиссер с оператором В. Юсовым и актером В. Дворжецким едут в Японию). Это затянувшееся движение по туннелю имеет в «Солярисе» такое же значение, как хроника форсирования Сиваша в «Зеркале». Туннель, как и Сиваш, несет в себе драматическую тему преодоления; туннель — тоже «матрица», только «матрица» будущего времени.

В «Сталкере» не возникает иное время, чем то, в котором происходит действие. Впервые у Тарковского

нет ретроспекций и нет хроники. Здесь-то и выясняется, что предназначение ретроспекций и хроники одно и то же. В «Иванове детстве» — память героя, Рейхстаг — память Истории. Различие между ними — различие между видением и видением, они друг без друга не «работают», вместе же они дают «другое», то есть «историческое», время. Вначале казалось, что именно такое построение усложняет восприятие фильмов Тарковского, но прошли годы, и сегодня «Иваново детство» и «Андрей Рублев» не представляют сложности для восприятия массовой аудиторией (об этом, в частности, говорит и показ «Иванова детства» в июле 1982 года по ТВ, да еще по Первой программе, которую, как известно, смотрят до 100 миллионов зрителей); в то же время «Сталкер» с его простым, линейным сюжетом воспринимается неоднозначно и нуждается в готовности зрителя к диалогу с режиссером.

Простота «Сталкера» — простота притчи.

Может быть, нигде так близко к самому себе не приблизился Тарковский, как в этой картине. Недаром он впервые выступает не только как режиссер, но и как художник. Думаю, что и в создании сценария его участие не пассивно, — правда, он не обозначен рядом с авторами Аркадием и Борисом Стругацкими, тем не менее, перед нами не столько экранизация их повести, сколько повод для авторского кино, всегда отстаивающего свое право на самовыражение.

То, что раньше было содержанием ретроспекций, теперь занимает все пространство картины.

Это пространство — наше воображение.

Фантастический фильм требует способности «запечатлеть время», которое еще не наступило, событие, которое не произошло.

Конфликт не произошел в историческом плане, но в моральном плане он психологически достоверен. Отсюда правдоподобие чувств в фильмах и «Солярис» и «Сталкер».

У Тарковского пластическое выражение получает не только факт, но и переживание и даже мысль.

Именно здесь коренится своеобразие его поэтики.

Ключ к пониманию ее он сам дает нам в упомянутой уже статье «Запечатленное время». Он приводит два примера, когда кинообраз приобретает характер чувственно воспринимаемой формы.

Сначала он обращается к фильму Бунюэля «Назарин»: в нем есть эпизод, действие которого происходит в иссушенной, каменистой, сложенной из известняка деревушке, где свирепствует чума. Что делает режиссер, для того чтобы добиться впечатления вымороженности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Улица совершенно пуста. Посередине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собой белую, ярко-белую простыню. Камера медленно движется на операторском кране. И в самый последний момент — перед тем как этот кадр сменится следующим — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? И тут вы с удивительной силой ощущаете «дуновение чумы», схваченное прямо-таки невероятным образом, как медицинский факт.

Еще один пример приводит Тарковский — кадр из фильма Куросавы «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадника с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях старояпонская одежда, высоко обнажающая ноги, запыленные грязью. И когда один из самураев, убитый, падает, — мы видим, как дождь смывает эту грязь и его нога становится белой. Белой как мрамор. Человек мертв! Это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ.

Перефразируя известное изречение, можно в данном случае заметить художнику: скажи, что ты увидел в картине другого мастера, и я скажу, каков ты сам.

И у самого Тарковского можно найти немало примеров, когда образ не только живет во времени, но и время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

«Любой мертвый» предмет, — пишет он, — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствующего времени».

Стол, стул, стакан, — не заключительный ли кадр из «Сталкера» предвидел Тарковский, когда писал эти слова — подобного рода, «заготовки» чаще нам известны по записным книжкам писателей, но авторское

начало в такой же мере присуще и творчеству кинорежиссера. Однако вернемся к натюрморту в кадре финального эпизода «Сталкера».

В натюрморт (стол — стул — стакан) вписывается Мартышка — так Сталкер и его жена называют свою дочку: безмолвная мутантка, жертва Зоны, она сидит длительное время неподвижно с раскрытой книгой. Двигается только камера на этот натюрморт; камера остановилась, девочка закрывает книгу, за этим жестом тотчас начинается звучать ее внутренний монолог:

«Люблю глаза твои, мой друг
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподнимешь вдруг
И словно молнией небесной
Окинешь бегло целый круг.
Но есть сильней очарованье:
Глаза, потупленные ниц
В минуту страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья...»

Девочка кладет голову на стол, касаясь щекой его голой поверхности. На столе три предмета — два стакана и банка. Она смотрит на стакан — тот под ее взглядом движется от нее и останавливается у края стола. Потом она взглядом «отодвигает» банку, и та также останавливается лишь в последний момент, на краю; потом смотрит на второй стакан — тот отодвигается до самого края, падает и разбивается.

Не будучи фабульно связанным с происходящим ранее действием, эпизод является его смысловым и музыкально-ритмическим завершением.

Фильм рассказывает об отце девочки — Сталкере, а завершается ею.

В повести Стругацких «Пикник на обочине» имя героя — Рэд Шухарт. В фильме он называется по характеру своей работы — Сталкер. Сталкер — проводник в Зону, образовавшуюся от падения метеорита, а может быть, в результате посещения инопланетян. Во всяком случае, на земле возникла таинственная Зона — пространство, тянущееся на десятки километров и тающее в себе опасность для каждого, кто отважится войти в ее пределы. Несмотря на это, а также запреты

и государственную охрану, поставленную на границе, находятся люди, которые стремятся попасть туда. В глубине Зоны есть заветное место — комната, где исполняется любое человеческое желание. Сталкер уже отбывал наказание за проникновение в Зону и все-таки опять отправляется туда, на сей раз с ученым и писателем. Эти два персонажа тоже зовутся по роду их занятий — Писатель и Профессор, что соответствует замыслу картины-притчи.

Перед входом в ту самую комнату выясняется, что у Профессора имеется огромной силы взрывное устройство — он намерен уничтожить помещение. С фанатической убежденностью он говорит своим спутникам:

— Вы представляете, что будет, когда в эту самую комнату поверят все? И когда они все кинутся сюда. А ведь это вопрос времени! Не сегодня, так завтра! И не десятки, а тысячи. Все эти несостоявшиеся императоры, великие инквизиторы, фюреры всех мастей, этикие благодетели рода человеческого! И не за деньгами, не за вдохновением, а мир переделывать!

— Нет! — возражает ему Сталкер. — Я таких сюда не беру! Я же понимаю.

— Да что вы можете понимать, — настаивает Профессор, — смешной вы человек. Потом, не один же вы на свете Сталкер! Да никто из сталкеров и не знает, с чем сюда приходят и с чем отсюда уходят те, которых вы ведете. А количество немотивированных преступлений растет! Не ваша ли это работа! А военные перевороты, а мафия в правительствах — не ваши ли это клиенты? А лазеры, а все эти сверхбактерии, вся эта гнусная мерзость, до поры до времени спрятанная в сейфах...

И хотя Профессор не станет взрывать комнату, переступить ее порога он (как, впрочем, и Писатель) не решится. Оба узнали историю другого сталкера, по прозвищу Дикобраз, который заложил здесь в Зоне брата, поэта, а сам вернулся с деньгами. Разбогатец, Дикобраз повесился. В Зоне человек не может обмануть даже самого себя. Здесь исполняются не просто желания, а сокровенные, тайные желания; и у Писателя и у Профессора они были корыстны, тщеславны, они о себе думали, хотя говорили высокие слова о человечестве.

Сталкер бескорыстен, ему самому и не положено входить в комнату, он водит сюда страждущих, отчаявшихся людей, но кто они на самом деле, он узнает только здесь. Каждый раз он преодолевает страх, но он не может не идти сюда, потому что в Зоне есть тайна, ее разгадка становится смыслом его жизни, и он каждый раз рискует жизнью, хотя очень любит жену и дочь.

Как мы уже заметили, Тарковский многое опустил из повести «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких, но то, что остается за кадром, может существовать в картине косвенно. Мне, например, как зрителю, суть характера Сталкера помогает понять другая повесть Стругацких, «Извне» — она была написана до «Пикника на обочине». В повести «Извне» начальник археологической группы Лозовский проникает в звездолет к инопланетянам, роботам, чтобы улететь с пришельцами и потом вступить в контакт с их хозяевами, по всем данным разумными существами.

Вот как Лозовский потом объясняет причины своего поступка:

«Почему я пошел на это? Сложный вопрос. Сейчас мне трудно разобраться в своих тогдашних мыслях и переживаниях. Кажется, я просто чувствовал, что должен лететь, не могу не лететь, вот и все. Словно я был единственным звеном, которое связывало наше земное человечество с Хозяевами Пришельцев. Хозяйева легкомысленно доверились своим безмозглым машинам, и я был обязан исправить их оплошность. Что-то вроде этого. И разумеется, огромное любопытство.

Я отчетливо сознавал, что у меня всего один шанс на тысячу, может быть, и на миллион. Что, скорее всего, я навсегда потеряю жену, сынишку, друзей, любимую работу, потеряю свою Землю. Особенно тяжело мне было при мысли о жене. Но ощущение грандиозности задачи... Не знаю, понятно ли вам, что я хочу сказать. Этот маленький единственный шанс заполнил мое воображение, он открывал невиданные, ослепительные перспективы. И я никогда не простил бы себе, если бы ограничился тем, что с разинутым ртом проводил глазами взлетающий вертолет другого мира. Это было бы предательством. Предательством по отношению к Земле, к науке, ко всему, во что я верил, для чего

жил, к чему шел всю жизнь. Думаю, каждый на моем месте чувствовал бы то же самое. И все же, как трудно было решиться!»¹.

Как сходны «мотивы поступков Лозовского и Сталкера, и, хотя Сталкер подобных слов не говорит, артист Александр Кайдановский играет их смысл в самом же начале действия, когда молча собирается в дорогу, а жена умоляет его не ходить, — мы еще не знаем, в чем дело, но уже чувствуем значительность момента.

Столь же значителен и психологически достоверен в «Солярисе» Крис Кельвин (Донатас Банионис). Он так же виновен перед своей женой Хари (Наталья Бондарчук), как Сталкер — перед своей (Алиса Фрейндлих). В каждом случае семейная драма становится философской драмой, в каждом случае актриса играет Женщину.

Здесь уместно сказать о природе актерского исполнения в картинах Тарковского. Именно в этом моменте отчетливо видно, как он преодолевает подводные рифы ложного «поэтического кино», для которого ракурс важнее мотива поступка. Ракурс у Тарковского мотивируется состоянием человека в кадре. Даже состояние природы зависит от человеческого настроения. Знаменитым стал кадр в «Зеркале», когда женщина (М. Терехова) всматривается в издаലെка приближающегося прохожего (А. Солоницын), и вдруг налетевший ветер волной пробежался по высокой траве, на миг положил ее, и внезапно все успокоилось. Этот крик, вздох природы был предвестником неожиданного разговора женщины и мужчины, что-то могло произойти между ними, но он ушел, они больше никогда не увидятся, и, может быть, это была их ошибка.

Пространство кадра никогда не нейтрально, оно эмоционально напряженно; больше всего запоминается персонаж, когда он думает или слушает другого.

Тарковскому нужны актеры определенной типажности. Ему важно, что в «Сталкере» Кайдановский, Солоницын, Гринько чем-то похожи, они в результате общения становятся духовно близкими, хотя и выясняется их несогласие.

¹ Стругацкий А., Стругацкий Б. Неназначенные встречи. — М., 1980. — С. 38 — 39.

Драматизм ситуации возникает от того, что близкие не становятся согласными.

Напряжение существует до самой развязки.

Развязки закладываются не в снятии напряжения, а в выяснении его смысла.

Здесь недостаточно внешнего действия и чисто внешней типажности, здесь необходима типажность духовная, что и свойственно актерам, которых мы видим в картинах Тарковского.

Сняв Н. Бурляева еще мальчиком в «Ивановом детстве», режиссер потом снимет его уже юношей в «Андрее Рублеве». А. Солоницын после исполнения главной роли в «Рублеве» играет в дальнейшем в других фильмах Тарковского; намерен он был снять Солоницына и в своем фильме «Ностальгия», чему, увы, помешала ранняя смерть артиста; режиссер приглашает на эту роль О. Янковского, уже, так сказать, «освоенного» им в фильме «Зеркало». Режиссер постоянно снимает артиста Н. Гринько, а найдя внешность Т. Огородниковой (директора картины «Андрей Рублев») — выразительной, чтобы предстать в образе Марии, матери Христа, уже не обходится без нее и в картинах «Солярис» и «Зеркало».

Почему режиссер снимает одних и тех же актеров?

Ответить на этот вопрос — значит сказать о природе видения им жизни, о его стиле.

Тарковский, выбирая актеров на роль, опирается на их духовную типажность, из картины в картину его интересуют сходные ситуации и одни и те же проблемы, а потому он опирается на постоянные величины не только в изображении человека, но и среды.

В картинах его обязательно возникает вода (это река или дождь), огонь, трава; в каждой картине возникает лошадь, прекрасная, необузданная, изначально свободная, как природа.

Река в зависимости об обстоятельств может нести радость (сны Ивана), а может сулить стужу и гибель (явь юного героя в том же «Ивановом детстве»); огонь может быть испепеляющим (поджог храма с росписями Рублева), а может быть животворным (когда плавит медь для отливки колокола — в том же «Андрее Рублеве»).

Природа в картине не пейзаж, не лирическое отступление.

Пейзаж — действие.

Перемены в природе означают перемены в человеке.

Очищающий человека дождь гасит и пожар:

Огонь — дождь — белый, белый день.

Здесь надо вернуться к статье Тарковского «Запечатленное время», где он обращается к старой японской поэзии, к жанру хокку. Навел его в свое время на это Эйзенштейн, у которого Тарковский берет два примера хокку:

«Старинный монастырь.

Холодная луна.

Волк лает».

«В поле тихо

Бабочка летает.

Бабочка уснула»¹.

Эйзенштейн видел в этих стихотворениях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Тарковский приводит в свою очередь два хокку, в которых увидел и нечто другое — чистоту, точность и слитность наблюдения над жизнью:

«Удочки в волнах

Чуть коснулись на бегу.

Полная луна».

«Выпала роса,

И на всех колючках терна

Капельки висят»².

«...Данный пример поэзии, — заключает он, — кажется мне близким к истине кинематографа... Поэтичность же фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз, по сути своей, есть наблюдение над фактом, протекающим во времени».

Не пользуется ли сам Тарковский принципом, подчеркнутым в японской поэзии? Переложим указанное выше его наблюдение на три строки, и мы получим хокку:

¹ См.: Эйзенштейн С. Избр. произв. Т. 2. — С. 285.

² Японская поэзия. — М.: Гослитиздат, 1954. — С. 145, 149.

«Огонь,
Дождь,
Белый, белый день».

Вспомним — теперь уже под этим углом зрения — финал «Иванова детства». Картину нельзя было кончать непосредственно сценой Рейхстага, а затем канцелярией гестапо, где мы не только узнаем о гибели Ивана, но и сами видим на миг его — рухнувшего, казненного. В ретроспекции, и теперь уже последней, Иван бежит наперегонки с девочкой, обгоняет ее и бежит, бежит, в упоении свободой, бег умышленно затягивается, чтобы мы успокоились, но не настолько, чтобы финал оказался сентиментально-утешительным; Иван как бы вбегает в кадр, но не его самого мы видим в нем, а черное дерево у реки.

Осуществлен тот же принцип.
Казнь Ивана.
Бежит по отмели мальчик.
Черное дерево.

На этом же принципе строится и финал «Сталкера» и начало «Андрея Рублева». Остановимся на примере из «Рублева», он поможет продолжить тему нашего разговора.

Прыгнул с колокольни на воздушном шаре мужик и полетел, ошалелый от этого мига удачи; вдруг стремительно стал падать — земля помчалась на него; не видя его, мы ощутили удар благодаря внезапной — встык — смене плана: лежащая в траве лошадь, задрав словно в конвульсии копыта, перевернулась с боку на бок.

Человек на воздушном шаре.
Земля помчалась навстречу ему.
Распластанная лошадь.

Разумеется, всякие сравнения условны, а потому мы были бы не правы, сведя такого рода построения исключительно к принципу стихотворного жанра хокку.

В немом кино, например, такого рода сопоставления использовал Довженко для передачи одновременного действия. В фильме «Земля» кулак стреляет в Василя, и для того, чтобы создать впечатление выстрела, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром, параллельным, — где-то в поле

кони испуганно подняли головы, — а потом снова следует возвращение к месту убийства. Не удивительно, что в контексте размышлений о поэтическом кино именно эту сцену называет Тарковский. Удивительно другое — то, к какому неожиданному выводу приходит он, изложив эту немую сцену, построенную на параллельном действии: «Когда же кинематограф стал звуковым, — заключает Тарковский, — надобность в такого рода монтаже отпала». Думается, что, это не так, коль скоро сам же автор в своих картинах то и дело прибегает именно к такого рода монтажу. Довженковские кони, поднявшие головы, были для зрителя опосредованной передачей раздавшегося выстрела в такой же степени, в какой в «Андрее Рублеве» лошадь, перевернувшаяся с боку на бок, косвенно выражала удар о землю летевшего сверху человека.

И там и здесь удар, принесший смерть, показан косвенно.

Есть противоречие у Тарковского не только в анализе данного примера, но и в общем рассуждении о «поэтическом кино». Если вначале он даже само понятие такое отрицает (поскольку «поэтическое кино», по его мнению, в своих образах отделяется от фактической конкретности реальной жизни, рождает символы, аллегории, что грозит кинематографу отдалиться от самого себя), то в дальнейшем, оттолкнувшись от стихотворной природы хокку, обнаруживает в ней принцип, близкий к истине кинематографа, и теперь уже считает, что поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью, что это настоящий путь кинематографической поэзии — кинообраз в ней возникает в результате наблюдения над фактом, протекающим во времени.

Так в пределах одной статьи, говоря словами Эйзенштейна, концепция ликвидации образа материалом и документом обернулась созданием образа материалом и документом.

Противоречия теории таятся, так или иначе, в практике.

Сказанное о статье «Запечатленное время» со всей наглядностью проявляется в фильме «Зеркало», хотя статья была написана за добрый десяток лет до его постановки. Поэтическое строение «Зеркала» очевид-

но, оно выражает сокровенные идеи художника; в то же время именно в нем появляются те самые символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, в которых, по мнению Тарковского, как раз и таится опасность — опасность для кинематографа отдалиться от самого себя.

Н. Зоркая справедливо заметила, что в «Зеркале» режиссеру не удалось избежать соблазна символизма и герметичности¹.

Критик не выискивает слабости и противоречия фильма, — она наталкивается на них с неизбежной необходимостью, анализируя достоинства произведения. У истинного художника и недостатки сущностны, ибо они есть продолжение его достоинств. И это бросается в глаза именно в «Зеркале», где история и судьба человека оказываются в сложнейших переплетениях. Но, видя их взаимное отражение друг в друге, мы временно теряем представление, что реально, а что именно отражение, то есть как бы оказываемся в положении посетителя аттракциона — комнаты, где стены уставлены зеркалами и, окруженный собственными изображениями, зритель уже не помнит, откуда вошел и каким путем может вернуться к самому себе.

«Сталкер» в этом отношении смотрится с чувством облегчения. Тарковский одним ударом освобождает себя от мучительной необходимости поисков переходов из реальности в фантастический мир сознания. Действие картины, как мы уже отметили, целиком происходит в сфере нереальной, вымышленной, то есть в сфере сознания. Именно в научной фантастике манера режиссера получает свое крайнее выражение: освобожденный от привычных форм бытия, человек предстает в своей изначальной сути, которая исследуется почти с научной достоверностью. Фантастика благодаря своей познавательной силе становится своеобразным мостом между наукой, и искусством. Наука и искусство сближаются не только в предмете, но и в методе познания. Мышление такого рода в современном кино все чаще выражается в форме притчи, в которой по-своему проявляются и чувственность и социальность.

¹ См.: Зоркая Н. Заметки к портрету Андрея Тарковского // Кинопанорама. Советское кино сегодня. Вып. 2.— 1977.— С. 164—165.

«Сталкер», как мы уже пытались определить жанровую принадлежность фильма, — притча.

Тарковский мог бы не задумываясь сохранить в фильме эпиграф из Р.-П. Уорена к повести «Пикник на обочине»: «Ты должен делать добро из зла, потому что больше его не из чего делать». Было бы ошибочно притчевую формулу трактовать буквально — зло может само по себе превратиться в добро. Добро возникает в результате преодоления зла.

Тема преодоления становится драматической и философской, как только выясняется цена его.

Философская суть «Иванова детства» как трагедии, подчеркнем еще раз, в том, что мальчик, вынужденный мстить, иступленно приспосабливает себя для войны, но теперь он уже не мог бы жить в нормальных условиях. В историческом фильме «Андрей Рублев» эта тема оборачивается осмыслением цены прогресса. И если в «Ивановом детстве» историческое зло — фашизм, то здесь оно — татарское нашествие и антинародная политика собственных князей, под игом которых стонет Русь; если в «Ивановом детстве» как преодоление зла возникает поверженный Рейхстаг, то в «Рублеве» поэтическая свобода и красота икон возникает из несвободы, одиночества и униженности инок Рублева, осознавшего свое предназначение.

В «Зеркале» показано зло догматизма, которое вселяет страх в героиню и причиняет ей страдания; в мировом масштабе зло олицетворяется в атомном грибе над Хиросимой.

Тема Хиросимы возникает в «Солярисе» прямо и косвенно. Основная мысль фильма, как и романа С. Лема, по которому фильм поставлен, — трагедия непонимания. Астронавты пытаются получить знание об Океане, мыслящей субстанции, путем насилия над ним, и тот за это посылает на станцию «гостей» — материализацию мыслей и прегрешений участников экспедиции (так, к Кельвину явилась его жена Хари, которая несколько лет назад после размолвки покончила жизнь самоубийством).

Могущество техники и нравственность человека оказываются в конфликте и в картине «Сталкер». Эта картина — натюрморт, в котором изображен «пейзаж после битвы». Такой Зона не только видится (оператор

Александр Княжинский), но слышится (музыка Эдуарда Артемьева).

Впервые в картине Тарковского мы не видим олицетворения живой природы — лошади, ее заменила механическая дрезина (элемент натюрморта), на которой едут в Зону; обратно, заведенная, она помчится по рельсам одна как напоминание о возможной свободе.

Сталкер водил Писателя и Ученого в Зону, где есть место осуществления желаний, но чудом в картине оказывается человек, дочь Сталкера, — страдание пробудило в ней высокий строй чувств и жажду жизни.

В контексте современной социальной действительности картина выражает тревогу человечества за судьбу мира. И теперь, после Чернобыля, Зона в «Сталкере» понимается в своем истинном значении — картина была трагическим предостережением художника. Что же касается стилистических особенностей, то думается, что «Сталкер» завершает определенный и очень важный этап исканий Тарковского. В мире фантастики герои, подчиняясь законам гравитации, претерпевают перегрузки, приходится экономить кислород, уменьшается пространство действия (это мы видели и на станции Солярис, и в Зоне) за счет уменьшения глубины и отсутствия массовых сцен (тем и другим щедро пользовался режиссер в «Андрее Рублеве»). Притча — натюрморт как бы рисуется на полотне, почти все происходит на первом плане. Вернуться к глубине действия — значит, вернуть героев на землю. Не об этом ли как раз следующая картина Тарковского, — во всяком случае, названа она симптоматично, «Ностальгия», после которой было «Жертвоприношение».

Как уже было замечено, в этих картинах, поставленных за рубежом, хорошо различимы мотивы прежних работ Тарковского.

Молчавший заговорил. Сколько раз варьировалась эта тема в его картинах. В «Андрее Рублеве» заговорил колокол и заговорил сам Рублев, сняв обет молчания. Заговорил во вступлении к «Зеркалу» человек, назвав впервые отчетливо свое имя. В финале «Сталкера» мы слышали голос читающей стихи дочери героя, молчавшей всю картину. В финале «Жертвоприношения» сказал свою первую фразу мальчик: «Вначале было Слово».

Постоянный мотив преодоления приобретает философское значение в связи с темой творчества. Какие муки испытывает в «Рублеве» художник, оказавшись перед чистой стеной, которую ему следует расписать. Не дает покоя чистый лист бумаги, лежащий на столе, писателю Александру в «Жертвоприношении». Художник обречен на муки, истина не дается, в поисках ее проявляется стойкость человеческого духа. Не таким ли был сам Тарковский. В последнем интервью, данном парижскому еженедельнику «Фигаро-магазин», Тарковский сказал: «Если убрать из человеческих занятий все относящееся к извлечению прибыли, то останется лишь искусство».

Через все картины проходит тема дома.

В «Солярисе» после космических странствий Кельвин возвращается в отчий дом и, как блудный сын, становится на колени перед своим отцом.

В «Рублеве» в результате варварского нашествия сжигается дом — храм.

В «Зеркале» образ дома и семьи возникает как первооснова человеческого существования.

В «Ностальгии» герой, оказавшись в Италии, вспоминает русскую избу, туманы, стелющиеся по реке. В финале мы видим этот дом внутри разрушенного итальянского храма.

В «Жертвоприношении» герой сжигает свой годами ухоженный дом. Почему? Потому что он жил в разладе с женой? Или это именно жертва, приношение за то, что зацветет дерево, и за то, что заговорит молчащий сын. Остров, где живет герой, все время гудит от летящих самолетов и непонятных толчков. В исповедальном монологе, обращенном к богу, герой просит сохранить человечество. Он это просит со слезами на глазах, как просят о сыне.

«Жертвоприношение» — притча. В ней говорят о Достоевском, и, конечно, не случайно имя его возникает здесь. Федор Михайлович первый так остро поставил перед человечеством этот вопрос: технический прогресс досыта накормит человека и обеспечит его утварью, но, удовлетворившись материальными благами, люди однажды взвоят оттого, что в погоне за всем этим не задали вопроса — «зачем жить?». Когда Александр сжег мосты, рассчитавшись с прошлым, его

сочли ненормальным и отправили в психиатрическую лечебницу. Так бытовое сознание сталкивается с историческим и берет над ним верх.

Тарковский не растратил себя за рубежом, не уклонился от своего пути; именно в Швеции, где высокий материальный уровень жизни порождает новые духовные драмы, он так обострил внимание к проблеме, которая всегда была в центре его творческих исканий.

3

Теперь коснемся стиля Василия Шукшина.

Все особенности Шукшина — писателя и кинематографиста коренятся в направлении, которое получило определение «деревенская проза».

Это поразительно точное, на наш взгляд, определение периодически подвергается сомнению, поскольку как бы суживает смысл направления и чуть ли даже не искажает его исторические корни, эстетическую природу и философскую направленность. Было даже пущено словечко «деревенщики», не очень лестное для писателей этого направления, поскольку само слово «деревенщики» придавало «деревенской прозе» негативный смысл.

Судьба определений художественных направлений переменчива. Иногда несовпадение понимания самого определения возбуждает столь длительные споры, что стороны не успевают добраться до истины самого направления, так и остающегося невыясненным в своем историческом значении. Беспрецедентен в этом смысле конфликт между импрессионистической живописью и трактовкой ее в критике. На выяснение отношений между ними ушел... век¹.

Не только хулители импрессионизма, но и сторонники его упрощали смысл этого направления; абсолютизируя само понятие «импрессионизм» («впечатление»), они так или иначе сводили творчество этих художников к личностному самовыявлению, то есть к субъективизму. Узко трактуя определение, сводя его к

¹ Этот вопрос, имеющий методологическое значение для искусствознания в целом, тщательно выясняется в книге: Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / Пер. со швед. Ф. Шаргородской. — М.: Искусство, 1974.

приему, они отказывали направлению в социальной значимости.

Определение того или иного направления возникает в зачатке его, когда само направление еще не выяснено вполне. Есть причины, почему в одних случаях направление определяется приемом («импрессионизм»), в других, как, например, в данном случае, — темой («деревенская проза»). Определение всегда уже самого направления, оно полемически заострено и отличается от самого направления в той же мере, в какой явление отличается от сути. Когда споры сосредоточиваются вокруг явления, сущность остается невыясненной. Сущность и явление никогда не совпадают, заметил Энгельс и при этом добавил: если бы они совпадали, наука была бы не нужна.

Не берусь судить о том, кто первым произнес — «деревенская проза». Уверен, ему будет принадлежать честь точного определения творчества таких писателей, как Астафьев, Абрамов, Белов, Распутин; без сомнения, к ним относится и Василий Шукшин, в чем легко убедиться, прочтя его прижизненный сборник «Беседы при ясной луне». Еще более точное представление об этом дают появившиеся в свет уже посмертно избранные произведения в двух томах. В этом издании он представлен не только как рассказчик, здесь опубликован его лучший сценарий «Калина красная», а также два написанных им романа — «Любавины» и «Я пришел дать вам волю». Если при этом вспомнить, что Шукшин писал еще и пьесы, а также не забыть о многочисленных инсценировках его произведений, то с полным основанием можно заключить:

деревенская проза, во-первых, не обязательно проза, это, как видим в данном случае, и сценарии, и пьесы, то есть, если взять шире, то и кино, и театр;

во-вторых, деревенская проза — это не только деревенская: Шукшин пишет не только о сельских жителях, действие у него происходит и в городе, а в его историческом романе «Я пришел дать вам волю» в действие вовлечены все социальные слои тогдашнего общества — и его «верх», и его «низ».

Деревенская проза не сводится к теме или же к материалу.

Шолохов писал о крестьянстве и в «Тихом Доне», и в «Поднятой целине», большинство героев его романа «Они сражались за Родину» тоже крестьяне, хотя одеты они в красноармейскую форму, и воюют они в местах, где пахали и сеяли, ибо так выбирает для них место действия автор. Тема земли остается и в военной прозе Шолохова, но мы не относим его творчество к деревенской прозе.

Три романа Шолохова отразили революцию, коллективизацию, войну.

«Деревенская проза» как направление связана с сугубо современной проблематикой. Как справедливо заметил на VII съезде советских писателей Чингиз Айтматов, она была «вызвана в литературе жизненной необходимостью сохранить и, более того, восстановить в новом качестве, в новых исторических условиях те духовные, нравственные, этические трудовые традиции и ценности, которые подверглись испытанию временем»¹.

Деревенская проза, как сейсмограф, отразила сдвиги, происшедшие в эпоху НТР. И если наука показала научно-технический смысл этой революции, то литература и искусство — ее социальный и нравственный драматизм.

Деревенская проза показала НТР как историческую драму.

И дело не только в том, что писатели этого направления остро ощутили опасность отрыва человека от природы, — они сказали новое слово о природе самого человека, его нравственных исканиях в момент перехода в новое социальное бытие.

Направление это не было неким готовым явлением, к которому примыкали один за другим писатели. Само направление формировалось, осознавало себя по мере проявления в литературе каждого из них. И если мы говорим, что особенности Шукшина коренятся в «деревенской прозе», то можем с не меньшим основанием сказать и обратное: жизнь Шукшина, его творчество делают нам понятнее природу «деревенской прозы».

Один существенный факт: Шукшин поехал учиться в Москву на деньги, вырученные его матерью от продажи коровы.

Такие моменты не проходят бесследно в творчестве. Это мы уже знали по Есенину:

«О, родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз»

В восприятии природы и животных Есенин и Шукшин совпадают удивительно. Сопоставьте стихотворение «Дряхлая, выпали зубы» и эпизод спасения от гибели стада в рассказе «Земляки» — они подсказаны одним и тем же переживанием.

Художники близки и по щемяще нежному ощущению природы.

Совпадения здесь поразительны.

«Предра рассветное. Синее. Раннее...» Это у Есенина.

«Предра рассветное, тихое, нежное...» Это у Шукшина.

В том же рассказе «Земляки» пейзаж может показаться переложением в прозу есенинского стихотворения «Голубень».

В стихотворении:

«В прозрачном холоде заголубли долы,
Отчетлив стук подкованных копыт.
Трава, поблекшая, в расстеленные полы
Сбирает медь с обветренных раkit.
С пустых лощин ползет дугою тощей
Сырой туман, курчаво свившись в мох,
И вечер, свесившись над речкою, полощет
Водою белой пальцы синих ног».

В рассказе:

«Ночью перепал дождь. Прогремело вдали... А утро встряхнулось, выгнало из туманов светило; заструилось в трепетной мокрой листве текучее серебро. Туманы, накопившиеся в низинах, нехотя покидали землю, поднимались кверху...

Выше поднималось солнце. Туманы поднялись и рассеялись. Легко парила земля. Испарина не застила свет, она как будто отнимала его от земли и тоже уносила вверх...

Все теплее становится. Тепло стекает с косягов в волглые еще долины; земля одуряюще пахнет обилием земных своих сил».

Движение туманов мы ощущаем почти физически и в стихотворении, где описан вечер, и в рассказе, дышащем рассветом.

Заметим еще, что и в том и в другом случае пейзаж усиливается сходными звуковыми образами.

У Есенина пейзаж усиливается слышимой строкой:

«...Отчетлив стук подкованных копыт...»

«Озвучено» описание туманов и у Шукшина:

«Звенят теплые удила усталых коней».

И у Шукшина и у Есенина пейзажи далеки от идиллии, в пейзажах у них живет чувство родины, они передают трагичность красоты природы, которая оказывается как бы в опасности:

«О, Русь малиновое поле

И синь, упавшая в реку,

Люблю до радости, до боли...»

Боль и одновременно радость чувствует старый человек в рассказе «Земляки» — туманы помогают ему спокойно думать о смерти: «И тогда-то открывается человеку вся скрытая, вечная красота жизни. Кто-то хочет, чтобы человек напоследок с болью насладился ею».

Есенин и Шукшин совпадают в главных мотивах творчества — они драматически воспринимают разрыв с прошлым: в этом контексте у каждого из них возникает и личная, интимная тема и тема историческая. В произведениях каждого возникает образ матери и чувство вины перед нею художника. С одной и той же целью они обращаются к истории и избирают в ней в качестве героя одного и того же типа людей: Разина — Шукшин, Пугачева — Есенин. Вожди крестьянской революции наделены у них мятущимся сознанием; люди богатырского духа; они жаждут возмездия за страдания народа, но их стихийным действиям предопределена трагическая развязка. Жанр задуманного фильма о Разине Шукшин определил как трагедию, разинскую тему он нащупывал и в современных характерах. Конечно, человек с темпераментом Разина в быту трагикомичен, как, например, герой рассказа «Материнское сердце» Витька Борзенков. Витька продал в райцентре на 150 рублей сала — деньги ему нужны были позарез, он собирался жениться. Но Вить-

ку коварно обманули случайные женщины — они опоили его, одурманили, и он пришел в себя где-то под забором без копеек в кармане. И Витька пошел в наступление на городок, в котором оказался. Он ввязывается в драку с целой компанией, а потом чуть не убивает милиционера. Конечно, гнев Витьки был справедлив, но поступки несуразны. Больше всего страдает мать Витьки, так трудно выходившая его, маленького, в тяжелые годы войны. Хотя герой рассказа трагикомичен, он не терпит в наших глазах морального ущерба. Шукшин так описывает его состояние: Витька «накопил столько злобы на городских прохиндеев, так их возненавидел, паразитов, что даже боль в голове поунялась, и наступила свирепая ясность, и родилась в груди большая мстительная сила». Так возникает тема возмездия героя, которая завершается возмездием герою, и снова о Витьке сказано то, что писатель мог бы сказать и о Разине: «...что он собирался сделать, он не знал, знал только, что добром все это не кончится»¹.

Нетрудно заметить, сколь различно выходят к своему историческому герою Есенин и Шукшин.

Есенин и в исторической драме остается поэтом — его «Пугачев» написан в стихах, перед нами драматическая поэма.

Шукшин создает кинотрагедию, замешанную на мотивах его рассказов, в которых он выступает отнюдь не только как лирик. Его рассказы не назовешь стихотворениями в прозе. Потому что в них наравне с лирикой присутствует противоположное лирике начало — ирония. Шукшин ироничен и в описании людей, к которым расположен, и в описании тех, кого презирает, — теперь только ирония становится саркастической.

Ирония Шукшина придает многим его рассказам характер фельетона — жанра, так талантливо возвращенного в нашей литературе Михаилом Зощенко.

Зощенко для рассказа достаточно было случая, повествуя о нем, он не заострял его до типического значения — он его рассказывал как анекдот, ему нужен был не сюжет, а характер, поэтому он так часто в качестве рассказчика выставлял самого персонажа, чтобы тот сам раскрылся перед нами сполна.

¹ Шукшин В.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 147.

Этим приемом Шукшин пользуется не только в рассказе, но и в действии, то есть в фильме.

О подходе его к рассказу есть у него программная статья, она так и называется — «Как я понимаю рассказ». В ней мы читаем: «...придумывать рассказ трудно. И, главное, не надо»¹.

И там же: «Человеческие дела должны быть в центре внимания рассказа. Это не роман — места мало, времени мало, читают на ходу. Кроме того, дела человеческие за столом не выдумаешь. А уж когда они попадают наконец на стол в качестве материала, тут надо, наверное, укрепиться мужеством и изгонять все, что отвлекало бы внимание читателя от сущности. Дела же человеческие, когда они не выдуманы, вечно в движении, в неуловимом вечном обновлении. И, стало быть, тот рассказ хорош, который чудом сохранил это движение, не умертвил жизни, а как бы «пересади́л» ее, не повредив, в наше человеческое сознание».

Шукшин «пересади́л» в наше сознание человеческие характеры, которые раньше до него литературу не интересовали, а если они и встречались, то лишь на втором плане, как фон действия привычных литературных героев. С характерами пришли не описанные еще никем случаи жизни. Подобно художнику Федотову, который, по его собственным словам, собирал сюжеты для своих картин по городу, Шукшин не ездил в творческие командировки для сбора материала, — он создавал свои произведения из окружающей его жизни. Он ей доверился, и она награждала столь обильным материалом, что он едва успевал фиксировать то и дело внезапно открывавшиеся перед ним моменты, так обнаженно сокровенные. Неповторимые и готовые, что, казалось, не было нужды в их домысливании с целью литературной интерпретации. Вот и думалось сначала, что каждый рассказ его — дневниковая запись, словно моментальная фотография с натуры. Шукшин ожидал такого рода претензий и, как бы полемизируя с предполагаемым оппонентом, писал: «Ну, а вывод авторский? А отношение? А стиль автора? А никто и не поку-

¹ Шукшин В.М. Вопросы самому себе. — М.: Мол. гвардия, 1981. — С. 116.

шается ни на вывод, ни на смысл, ни на стиль. Попробуйте без всякого отношения пересказать любую историю — не выйдет. А выйдет без отношения, так это тоже будет отношение, и этому тоже найдется какое-нибудь определение, какой-нибудь «равнодушный реализм». Ведь известно, что даже два фотографа не могут запечатлеть один и тот же предмет одинаково, не говоря уже о писателе, у которого в распоряжении все средства жизни»¹.

Мысль эта высказана не только для защиты от определенного упрека, — она постоянно занимала Шукшина, она была его убеждением, сутью его метода. Следует ли удивляться, что он, словно перепроверяя себя, то и дело возвращается к ней в своих дневниках?

«Сюжет? — Это — характер, — читаем мы там. — Будет одна и та же ситуация, но будут действовать два разных человека, будут два разных рассказа — один про одно, второй — совсем-совсем про другое»².

Итак, нужен случай, который «пересаживает» в литературу автор; чтоб не «повредить», он передает его без привычных экспозиций и развязки; характер становится сюжетом в пересказе самого характера. Писатель каждый раз принимает личину персонажа, пользуется его лексикой и психологией.

Этот принцип рассказа от первого лица Шукшин блистательно осуществляет и в действии фильма.

Незадолго до смерти он замечает с грустью: всего-то и сделано в жизни — это четыре книжки и два фильма.

Почему два?

Он имеет в виду «Печки-лавочки» и «Калину красную», где сам играл.

Иван Расторгуев и Егор Прокудин — объективные персонажи, и в то же время это сам автор. Автора и героя разделить невозможно, но в то же время было бы ошибочным считать их одним и тем же лицом.

В строе рассказов, как и в речи персонажей, сходятся две языковые культуры — народная и простонародная. Их так же невозможно противопоставить, как невозможно и не заметить их различия.

¹ Шукшин В.М. Там же. — С. 117.

² Там же.

Шукшин создавал маленькие трагедии о том, что на первый взгляд смешно. Это не значит, что он комедии рядил в одежды драмы, то есть в процессе рассказа производил как бы подмену жанра. У него комедийная ситуация оборачивается в трагедию самосильно, он показал, что между трагедией и комедией нет границы. Очевидной границы. В этих превращениях тайна человеческого существования, на разгадывание ее Шукшин потратил жизнь.

Разгадывая своего героя, Шукшин постигает и самого себя.

В одном интервью Шукшин сказал, что он напоминает себе человека, который как бы находится между берегом и лодкой: одна нога в лодке, другая на берегу. Неудобная позиция, не правда ли? В свое время один из критиков использовал это откровение Шукшина против него же как свидетельство «неустойчивой» позиции художника. Однако задумаемся, что в действительности означает это признание художника, умевшего иронизировать не только над своим героем, но и над самим собой. Что означает «берег» и что означает «лодка»? Лодка — это как бы все прошлое художника, его юность, отчий дом, природа, река, луга, тяжелый и неповторимый в своей поэтичности крестьянский труд, это незабываемые запахи покоса или дыма сжигаемой где-то ботвы¹ — словом, все то, что стало арсеналом его творчества.

Противоположные жизненные и поэтические стихии в творчестве Шукшина (лирика и ирония, доходящая до сатиры, комедия и драма, возвышающаяся до трагедии) не пребывают отдельно, рядом друг с другом, — они существуют в неповторимом единстве, проявляются друг через друга, образуют стиль.

Черты несовместимые, которыми обычно наделяются разные, даже противоположные характеры, Шукшин придает одному человеку. Именно таким предстает перед нами Егор Прокудин в «Калине красной». Как неистребимо в этом бывшем уголовнике чувство справедливости и как в то же время он умеет приврать,

¹ Ощущение дыма сжигаемой в огороде ботвы возникает у него в рассказах неоднократно, и это характерно для его стиля: «низкое», бытовое, связанное с повседневным трудом приобретает значение высокого и воспринимается теперь издали ностальгически — как «дым отечества».

каким жестоким и грубым его заставляют быть обстоятельства и с какой в то же время трогательной, почти донкихотовской беззаветностью он преклоняется перед своей «заочницей» Любой. Клоуном он выглядит, когда в замшевой кепочке и с ревающим магнитофоном появляется на миру после тюрьмы, и сколько сострадания вызывает в нас, когда, узнав в старой одинокой женщине родную мать, бросается на землю и грызет ее в отчаянии. Казалось бы, все это несоединимо в одном человеке, однако Прокудин — цельный, живой характер, в нем сходятся черты, подсмотренные в гуще народной жизни, бесконечно многообразной и противоречивой в своем человеческом выражении. Так поворачивает своего героя Шукшин: то драма перед нами, то фарс, то лирическая исповедь (встреча героя с березами), то действие прорывается к трагедии, на высокой ноте и закончившись, когда герой, пытавшийся перейти в новое общественное бытие, гибнет.

По первоначальному замыслу Егор Прокудин кончал жизнь самоубийством. Было ли это более смелым решением? Вряд ли. В окончательном варианте финал более глубок. Егора убивают уголовники, от которых он ушел, которых он «предал». Предательство это — его просветление. Эти люди считали себя свободными, свобода их была неистинной, он понял это, и они убивают его. Момент этот приобретает значение роковой развязки, потому что Егор не пытался избежать расправы. Такой способ развязки — уже в ином, историческом масштабе — присутствует и в сценарии и в романе Шукшина о Разине. Вот что терзало Разина, когда он склонял своих соратников к восстанию, когда с неслыханной дерзостью повел против бояр и царя тысячи и тысячи униженных крестьян, поверивших в удалого атамана: «А может быть, я ответа опасаюсь за ихние жизни?... Может, это и страшит-то? Заведу как в темный лес... Соблазнить-то легко... А как полетится потом кровушка, как взвоят да как кинутся жалеть да печалиться, что соблазнились. И все потом на одну голову, на мою... Вот горе-то! Никуда ведь не убежишь потом от этого горя, не скроешься, как Фролка в кустах. Да и захочешь ли скрываться? Сам не захочешь»¹.

¹ Шукшин В.М. Избр. произв. Т. 2.— С. 428—429.

Для Степана Разина, как и для Егора Прокудина, кончить жизнь самоубийством — значит «бежать», «скрыться». Ни тот, ни другой на это не способны. Трагическое понимание неизбежной гибели не позволяло им искать собственного спасения. Им суждено было возвыситься над теми, кто их казнил.

Удивительно, как совпадают в причинах своих терзаний герои Шукшина—современный и исторический.

Разина, жившего в XVII веке, Шукшин начал чувствовать как живого, как только осознал мотивы его поступков не горько в историческом, но и в чисто человеческом, то есть конкретно-психологическом, смысле. Разин исторически правдив, потому что он не знает о себе то, что знаем мы теперь о нем. Мудрые слова на сей счет высказал как предостережение молодому прозаику Алексей Толстой: «Если вы пишете о Степане Разине, вы должны знать о первоначальном накоплении, Разин же не должен этого знать, тем более об этом говорить».

Это не снижает величия Разина. Он делал то, что не могло не быть сделано. Он выразил чувства сотен тысяч, миллионов доведенных до отчаяния крестьян. Разинщина пробуждала национальное самосознание. Через судьбу Разина Шукшин постигает эпоху, когда «завязывался русский характер» (снова прибегнем к выражению автора «Петра Первого»).

«Я пришел дать вам волю» — кинематографический роман, и дело не только в том, что он вырос из сценария, который был написан раньше. Перед нами проза писателя, который был также режиссером и актером. Роман не надо экранизировать, эта проза — сцены, которые можно играть. Шукшин как бы сначала разыгрывает, то есть переживает актерски, а потом записывает.

Шукшин намерен был сам играть Разина, и он не представлял себе, что иначе может состояться картина, как не состоялась бы «Калина красная», не сыграй он сам Егора Прокудина.

Будь Шукшин живописцем, он бы для исполнения портретов Разина и Прокудина брал одного и того же натурщика. Собственно, так оно и есть: коль скоро он считал возможным сам играть того и другого, значит,

он на себя примерял обоих, то есть из своей актерской натуры формировал и тот и другой образ (вспомним: на заре кино, когда все учились называть вещи своими именами, киноактер в мастерской Кулешова назывался натурщиком).

Характерен в этом плане еще один момент: натуру, которую выбрал Шукшин для съемок фильма о Разине (городок Белозерск и его окрестности), режиссер использует потом для съемок «Калины красной».

Вспоминаю вновь разговор с Шукшиным после премьеры этой картины:

— Василий Макарович, не гуляет ли ветер Разина в «Калине красной»?

— Да. Фильм о Разине будет продолжением темы.

Теперь уже ясно, что, скорее, следовало бы сказать наоборот: «Калина красная» — продолжение разинской темы, коль скоро «Разин» был задуман и написан раньше.

И все-таки от того, что было раньше, а что потом, суть дела не меняется, и это только говорит об устойчивости творческих пристрастий художника, независимых от того, какой замысел по условиям производства он вынужден был раньше исполнить — исторический или современный.

Когда мы отдаем предпочтение современной теме перед исторической, не следует забывать, что современная тема мелка, если не имеет исторических корней, если завтра она сама не способна стать по отношению к грядущим дням исторической.

Свою концепцию Разина Шукшин выработал в соответствии со своим пониманием современного мира. Прокудин им трактован как исторический характер. Здесь обнаруживается шукшинская тема.

В записной книжке он сам ее называет, формулируя, словно двухстрочное стихотворение:

«Не теперь, нет.

Важно прорваться в будущую Россию»¹.

В судьбах людей, в их драмах Шукшин показал цену, какую приходится платить за этот прорыв в будущее.

А что означают слова «не теперь, нет»?

¹ Шукшин. В.М. Вопросы самому себе.— С. 248.

Теперь, сегодня — момент между прошлым и будущим. Шукшин не абсолютизирует их. Его персонаж всегда оказывается с этим моментом в конфликте, и не потому, что он его высокомерно не понимает, а потому, что момент этот должен быть преодолен, отчего может измениться и судьба самого человека. Между человеком и ситуацией как бы нарушено равновесие. Вот это неустойчивое противоречие создает прекрасную подвижность в произведениях Шукшина, суть трагикомизма большинства его характеров. Трагикомедия как плащ из двойной ткани: верх может оказаться низом, низ — верхом. Ситуации Шукшина могут иметь выход в обе стороны — в прошлое и будущее. Его произведения — историко-культурное явление, они дают возможность понять, как сходятся в национальном характере прошлое и настоящее. Как легко от Егора Прокудина Шукшин перешел к Разину, с другой стороны, его герой легко приживается (теперь уже в образе красноармейца Лопахина) в эпосе о Великой Отечественной войне «Они сражались за Родину», и, хотя Шукшин выступает здесь лишь как актер, он определяет лейтмотив картины, обнаруживая и свою тему, и способ ее выражения.

4

Вернемся к сопоставлению Шукшина и Тарковского. Мы уже заметили: одного интересовали характеры, другого — типы.

Это не значит, что одного интересовали только типы, другого — только характеры. Мы говорим о доминанте, видении предмета, о способе превращать конкретное в образ.

Например, фильм о войне Шукшин представлял себе так. Действие происходит один день, конечно, в его родном селе, день этот — 9 мая. Человек из сельсовета встает на табуретку и читает фамилии погибших. Это что-то около трехсот человек. И вот, пока читаются эти фамилии, люди, которые знали этих погибших, родственники стоят и вспоминают. Кто-то тихо плачет, кто-то грустно молчит. При этом он считал нужным «посмотреть в глаза этих людей, не тревожа их, ничем не смущая, не обрушивая попутно лавины ретроспекций... Разве что, может быть, параллельно

монтируя, показать класс в школе, где учитель вызывает детей с теми же фамилиями — внуков погибших...»¹. Там же заметил о фильме существенное: «Не знаю» каким он будет, игровым или документальным».

Стоит обратить внимание на три момента замысла:

- Россия предстает в пространстве села;
- исключен прием ретроспекции как не соответствующий видению автора и настроению персонажей;
- фильм мог быть разыгран с помощью актеров, а можно было с помощью хроники снять реальных жителей, но для этого девятое мая надо была снимать именно девятого мая, когда в шукшинском селе Сростки на Катуні действительно таким образом поминают погибших односельчан.

В фильме «Иваново детство» ретроспекции были обязательным условием постановки. В картине сталкивались две реальности: довоенный мир Ивана и жестокая реальность войны; мир был отвоеван дорогой ценой, и это показано именно на судьбе мальчика, для которого время оказалось необратимым.

И тот, и другой замысел в равной степени передают трагизм войны, и было бы предвзято утверждать, что какой-либо из этих способов более современен.

Искусство нуждается, чтобы в нем имели возможность проявить себя и тот и другой принципы, причем проявить себя одновременно, благодаря чему они, и при всей противоположности своей, не отчуждаются, а взаимодействуют и даже питают друг друга.

Философский центр «Андрея Рублева» — эпизод отливки колокола. Он занимает две части, это очерк, повторим сказанное выше определеннее — физиологический очерк. В первом романе Шукшина, «Любавины», в аналогичной, тоже массовой сцене подробно описан труд кузнеца, который наблюдают односельчане. Роман состоит из цепи новелл-рассказов. Такая форма современна, однако некоторым критикам показалось, что Шукшин — прирожденный рассказчик и что роман не его масштаб. Тогда же, помнитса, Е. Громов, возражая им справедливо заметил, что каждый из полнометражных фильмов Шукшина — это роман².

¹ Шукшин В.М. Вопросы самому себе.— С. 190.

² См.: О Шукшине.— М.: Искусство, 1979.— С. 21.

В самом деле: не поставив сценарий «Я пришел дать вам волю», Шукшин разворачивает его в роман, и он становится крупным явлением литературы». Рассказы Шукшина рвутся в большую форму. В фильме «Печки-лавочки» гуляет ветер эпического произведения, и не только потому, что в фильме использован прием романа-путешествия (впервые покинув родное село, главные персонажи видят мир в разных измерениях). Принципиален в этом смысле финал картины: после панорамы крымского пляжа, где отдыхал тракторист Иван Расторгуев с женой, мы видим его босиком на краю вспаханного поля, кадр снят так, что конец поля кажется концом земли, герой, глядя в камеру, словно в прямом телевизионном репортаже, обращается к зрителям: «Все, ребята, конец». Слова эти — и конец перекура, и конец фильма, в котором мы ощутили планетарность происходящего на этом поле, перепаханном человеком.

Могут сказать, что этот кадр как раз не принципиален для картины, что он возник случайно, коль скоро сцены такой не было в сценарии. И тем не менее это было продуманное, выношенное решение режиссера, о чем говорит и первый вариант картины — он начинался с такой сцены: зяблый спорщик Иван Расторгуев со стаканом водки на запрокинутой голове шел посередине улицы на глазах односельчан, улица поднималась вверх, и в конце ее Расторгуев оказывался как бы на конце земли. Начало такое не сохранилось (и, может быть, это даже хорошо, поскольку неожиданное теперь возникает аналогичный ракурс в финале), но в плане нашего разговора вспомнить о нем стоит.

Готовясь к постановке фильма о Разине, Шукшин, углубляясь в материал, закономерно шел от романтического восприятия удалого крестьянского атамана к трезвому, может быть, даже жестокому анализу этой трагической фигуры в истории русского освободительного движения. Перед режиссером усложнились постановочные задачи. Он все больше думал о пластике фильма, и не случайно, идя по следам разинского похода с целью изучения материала и выбора натуры, не расставался с оператором А. Заболоцким и художником П. Пашкевичем. «Если в картинах «Печки-лавочки» и «Калина красная» принципом режиссера был: главное

в драматургии — слово, в кадре — фигура актера, то теперь, свидетельствует Заболоцкий, масштаб изображения требовал большей экспрессии, современных приемов контрапункта в изображении героя и среды»¹.

Сохранились поэтому поводу и соображения самого Шукшина. «Подробность», к которой он раньше тяготел, теперь «немыслима на большом отрезке времени», а потому «будущий фильм будет стремиться укрупнять и уплотнять время»².

В сценарии и романе наряду со сценами объективно происходящими внезапно возникают сцены как внутреннее видение героя; так, например, во время болезни Разин видит то, что было раньше, или то, к чему он стремился, но что не осуществилось.

Приемы интроспекции, в которых не нуждался прежде Шукшин и против которых даже возражал, теперь оказались не только возможными, но и необходимыми: многие события возникали как бы переработанными сознанием героя, причины и следствия могли меняться местами, — здесь была задача не только уплотнить время и пространство, но и показать диалектику мышления Разина.

В произведениях о Разине Шукшин ломал традиционный для себя сюжет: Тарковский, как мы видели, не представлявший себе «Иваново детство» без ретроспекций, пришел к линейному сюжету в «Сталкере», применив его затем в «Ностальгии» и «Жертвоприношении».

В подходе к историческому фильму проявляется духовная близость Тарковского и Шукшина. В «Андрее Рублеве» и «Степане Разине» они решали историческую тему в жанре трагедии; у каждого герой осознавал свое предназначение в соотнесении с судьбой народа.

Именно здесь обнаруживается преемственность современного советского кино с нашей классикой. Основоположники нашего кино живут в современном мире не только своими картинами, но и идеями, которые сами не успели или не смогли осуществить. Дов-

¹ Из беседы с А.Д. Заболоцким, состоявшейся 9 ноября 1982 года.

² Шукшин В.М. Вопросы самому себе. — С. 190.

женковские замыслы картин «Антарктида» и «В глубинах космоса», как и эйзенштейновские «Перекоп» и «Ферганский канал», не устарели, но сегодня они могут быть осуществлены уже в других формах. А это значит — с пониманием современной структуры мира. Острота противоречий современного общества ставит человека перед глобальными проблемами бытия, нравственные поиски связаны с переоценкой привычных представлений о смысле самой жизни. В этих условиях возрастает роль искусства и значение личности художника.

Пережив десятилетия нивелировки искусства, мы выдвигаем задачу исследовать личность художника как важнейшую задачу эстетики.

Сопоставление несходных кинорежиссеров не упражнение для ума, не игра, не забава. Задача изучения индивидуального стиля не самоцель, она часть более обширного стремления киноведения.

В конце концов, нам важно понять, почему различные, а подчас противоположные по своей индивидуальной манере художники, работающие в одно и то же время, подвижны одними и теми же нравственными исканиями, как с разных сторон подходят они к одним и тем же «проклятым» вопросам жизни.

Сходство различного есть стиль времени.

Оно могуче, оно охватывает явления, которые иногда, для бытового сознания несовместимы.

■ Пародирование стиля

Продолжим сопоставление Тарковского и Шукшина.

Шукшин не мог обойтись без пародийного приема.

Такой прием, используй его Тарковский, вдребезги разнес бы конструкцию любой его картины.

Так же разнятся в этом отношении Феллини и Антониони. В картинах Феллини лукавый бес все время нам подмигивает, как бы иронизируя по поводу происходящего. Антониони берет те же ситуации в момент, когда герои устали, отчуждены — здесь дело не до шуток.

На примере Чаплина мы пытались показать, как пародийный прием может стать стилем. Теперь вернемся к случаю, когда пародия может применяться не в своем самодовлеющем значении, а лишь скрыто влиять на стиль, залегая в глубинных пластах произведения. Читатель (или зритель) подсознательно чувствует эти ядовитые вкрапления в текст, воспринимая его, как правило, цельно, нерасчлененно; специалист тоже должен быть неискушенным читателем (или зрителем), чтоб нерационально насладиться текстом, но он должен уметь при повторном обращении к нему, уже как ученый, из серьезного художественного текста «выпарить» драгоценные пародийные кристаллы, чтоб понять, как мало сами по себе они значат и в то же время как обеднен текст без них.

С целью объяснения нашего понимания приема пародии в стиле обратимся сначала к литературе, потом к кино, но сначала несколько замечаний по поводу самой проблемы.

Отношение к пародии со временем резко меняется. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить статьи о пародии в двух изданиях «Литературной энциклопедии» — тридцатых годов и шестидесятых — семидесятых.

В первом издании пародия трактуется в духе вульгарной социологии, характерной для того времени. «Пародия — вид литературной сатиры, при помощи которой ведется нападение на классово враждебную идеологию... Она разоблачает враждебный класс, компрометируя его литературу, всю его стилевую систему, или исправляет и очищает литературу своего класса от чуждых влияний или пережитков»¹. Вульгарная социология плоха не потому, что она социология, а потому, что она вульгарная. Сколько интересных наблюдений сделано автором цитируемой статьи и на примерах зарубежной литературы (Сервантес, Гейне) и русской литературы XIX века (Козьма Прутков) и литературы уже советского периода (Маяковский). Мысли о пародии как явлении стиля, как способности, так сказать, исправления стиля имеет непреходящее значение, но как ничтожны выводы автора, упрощающего само содержание процесса уже в своих исходных позициях. Вульгарная социология глуха к поэтическим искусствам, не чувствует его сокровенного, объективного смысла, его общечеловеческой сути. Вульгарная социология не могла воспользоваться, а попросту высокомерно пренебрегла важными открытиями, сделанными ленинградскими литературоведами, вошедшими в историю как «формальная школа», поскольку по сути своей была как бы формальной школой «наоборот». Там же читаем: «Идеалистическая теория пародии была развита русскими формалистами (Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум, Виноградов), которые, чрезмерно расширяя понятие пародии и ее роль, выхолащивали ее боевую, социальную функцию».

Во втором издании «Литературной энциклопедии» пародия рассматривается уже с позиций здравого, гуманистического смысла.

Эта тенденция еще отчетливее проявляется в новейшем однотомном «Литературном энциклопедичес-

ком словаре» 1987 года. Том вышел в переломный период развития нашего общества — период формирования нового мышления.

Новое мышление недогматично. Устаревшее, догматическое сверяет сходство произведения с жизнью посредством зеркала.

Пародия же — иносказание. Когда это игнорируется, мы попадаем впросак. Так, в период господства именно догматического мышления редактор «Нового мира» за публикацию сценария «Месье Верду» Чаплина получил выговор. У сценария был подзаголовок: «Криминология убийств». Маленький клерк в период экономического кризиса пополняет армию безработных, но он должен обеспечить больную жену и ради этого становится подобием Синей Бороды: он женится, чтобы получить наследство, новую жену убивает. Обвинили редактора в пропаганде жестокости. Но это была именно комедия убийств. Фильм пародиен, он изобличает буржуазное общество, которое в периоды кризиса массовыми убийствами спасает себя.

Аналогичное произошло и с оценкой «Великого диктатора» Чаплина. Анонсированный еще перед войной, он так на наши экраны и не вышел. Уместно привести и такой пример: литератор за пародию на роман писателя, считавшегося в те годы неприкасаемым, получает строжайшее взыскание за «искажение».

А между тем пародия и есть «искажение». В каком все-таки смысле, то есть, с какой целью, она «искажает» и почему возникает такая необходимость?

Пародия искажает предмет, чтобы добраться до его сути. Талантливый пародист скажет нам подчас о своеобразии того или иного писателя не меньше, чем исследователь. Вспомним знаменитый сборник «Литераторы»: шаржи Кукрыниксов и пародии Архангельского — ключ к изучению пародируемых поэтов и прозаиков.

Пародия всегда иронична; иногда она кажется двусмысленной, поскольку есть ирония любви и ирония издевки. В указанном сборнике «Литераторы» авторы изобразили поэта в виде сфинкса, шарж сопровождал строками: «Все изменяется под нашим Зодиаком, лишь Пастернак остался Пастернаком». Здесь было выражено тогдашнее заблуждение в оценке Па-

стернака, когда он виделся отстающим от жизни, от современности, от ее исторической поступи. Прошли годы, и те же строчки:

«Все изменяется под нашим Зодиаком,
Лишь Пастернак остался Пастернаком» —

теперь кажутся уже не упреком, а похвалой художнику за постоянство и неизменчивость. Теперь эти строки могут быть поставлены рядом с собственными строчками Пастернака из его поэмы «Высокая болезнь», в которой он говорит сам о себе:

«Я не рожден по два раза
Смотреть по-разному в глаза».

Время оказывается соавтором наших суждений, а в данном случае и их толкователем.

Посредством пародии выясняются не только свойства того или иного художника, но и выясняется отношение определенного направления в искусстве к другому направлению. Так, например, Барнет пародировал в «Доме на Трубной» (в сцене коммунальной потасовки на лестнице) «Стачку» Эйзенштейна (масовую сцену расправы на лестничных переходах). У Барнета отношение к Эйзенштейну было положительным, и это снова подтверждает: пародирование, «искажение» может быть не только со знаком отрицательного отношения к предмету, но и положительного. Когда Барнет, подражая эйзенштейновскому «Октябрю», то есть беря опыт прямо, ставит фильм «Москва в Октябре», он создает произведение не свойственное его манере, его индивидуальности, создает произведение совершенно незначительное, не оставившее следа в истории советского кино. Когда же он в бытовую ситуацию превращает ситуацию эпического фильма не прямолинейно, он остается самим собой. Здесь с помощью пародии прозаическое кино выяснило свои отношения с поэтическим, отвоевывая у него пространство экрана¹.

¹ Такое сопоставление сцен «Стачки» и «Дома на Трубной» позволяет автору не только личное наблюдение, — об этом говорил в беседе с автором и сам Б.В. Барнет.

Достаточно ли мы вникли в смысл «искажений» Козинцевым и Траубергом при постановке «Женитьбы» Гоголя, где они «электрифицировали» классическую пьесу? Вспомним в связи с этим и признание Козинцева по поводу картины «Одна»: «Мы снимали ее пародийно»¹.

Аналогично поступил Эйзенштейн при постановке «Мудреца». Казалось бы, зачем ему нужен был Островский, его пьеса «На всякого мудреца довольно простоты», если он вводил в действие современных персонажей, таких как Милюков, Жоффр и другие? Ему нужна была известная основа, известная всем, чтобы ее исказить, вывернуть наизнанку, спародировать и дать на ее основе новое содержание, и смысл этого станет для нас ясным, если вспомнить Брехта, его пьесу «Карьера Артуро Уи», где он переиначил историю прихода Гитлера к власти, спародировав все предшествующие тому ситуации: так, поджог рейхстага заменил поджогом склада свежей капусты, при этом все имена персонажей чуть переиначил, чтобы они были те — и не те. Конечно, данный пример существенно отличается от предыдущих: здесь пародия на отрицательное явление, причем явление не литературное, а непосредственно историческое. Но перед нами именно пародия в одной из своих ипостасей.

Таким образом, пародия может быть нацелена на жизненное явление, а может быть — на явление, отраженное в искусстве. Нас главным образом интересует второе. Нас интересует пародия как явление стиля, как элемент стиля. Диалектика пародии состоит в том, что, пародируя стиль, то есть разоблачая его, она выясняет его пределы и этим способствует его «исправлению». Пародия отрицает «снятием». Ее критика конструктивна, она не зачеркивает явление, а помогает ему развиться через свою противоположность.

Пушкин

Читая «Евгения Онегина», каждый раз задумываешься, почему все-таки Пушкину понадобилось соотнести сон Татьяны со сном Светланы, героини балла-

¹ Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. — С. 22.

ды Жуковского. Делает это Пушкин подчеркнуто, с умыслом, а чтобы мы не сомневались в его намерении, предпосылает пятой главе эпиграф:

«О, не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана!»

Жуковский

Сопоставление возникает еще ранее, в третьей главе, где Ленский знакомит Онегина с семьей Лариных:

«Скажи, которая Татьяна?
— Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана».

В сцене гадания Пушкин снова вспоминает их вместе, а вернее, одна напоминает ему другую:

«Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно — так и быть...»

Татьяна Ларина и Светлана не только гадают сходно (накрывают стол на два прибора, ставят свечу перед зеркалом, чтобы в нем явилось к ним изображение возлюбленного), им и снится одно и то же: каждая, преодолевая снег, попадает в хижину, где ей суждено было пережить страхи.

В чем смысл такого заимствования?

По словам Белинского, Жуковский «одухотворив русскую поэзию романтическими элементами... сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы бы не имели Пушкина»¹.

Пушкин берет известное, но не повторяет его, а дает ему развитие, в данном случае — развитие через пародию.

С помощью пародии Пушкин перетрактовывает романтический замысел Жуковского, дает ему реалистическое толкование. У Жуковского «несчастье — лживый сон, счастье — пробуждение». Пушкин отказывается от счастливой развязки. Онегин убивает Ленского сначала в кошмарном сне Татьяны, и это было как бы предчувствием трагической дуэли. В сновиде-

нии Татьяны нарушены и каноны романтической любви, любовь здесь откровенно чувственна, и один из критиков счел непристойными следующие строки:

«Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо...»

О таком суждении язвительного критика мы узнаем из авторских примечаний к «Онегину», — значит, Пушкин хотел, чтобы мы знали, против каких правил он восставал и с каких позиций его критиковали.

Татьяна была единомышленницей поэта, коль решилась сама объясниться Онегину в любви, да еще в выражениях, подобных в своей откровенности тем, которые показались критику не благопристойными:

«Ты в сновиденьях мне являлся.
Незримый, ты мне был уж мил.
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... Нет, это был не сон!
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: «вот он!»
Не правда ль? Я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души?
И в это самое мгновение
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнув тихо к изголовью?»

В одном случае во сне возникает предчувствие убийства, которое еще должно произойти, в другом — реализация скрытых желаний.

У Жуковского сон и пробуждение — несовместимые реальности.

У Пушкина они — одна реальность, это был новый художественный принцип, осуществлением которого и стал «Евгений Онегин» — роман в стихах: в нем проза

и поэзия оказались в одной системе, которой свойственна (по нынешним понятиям) обратная связь и опережающее отражение.

«Войну и мир» невозможно изложить в стихах, да в этом и нет необходимости. А вот «Евгения Онегина» невозможно себе представить в прозе. Изложите его так хотя бы мысленно, и он перестанет быть «энциклопедией русской жизни».

Доискиваясь до такого типа художественной структуры, следует роман в стихах «Евгений Онегин» отличать не только от пушкинской же «Полтавы», эпоса на историческом материале, но и от «Графа Нулина», который тоже является современной повестью в стихах, однако поэзия и проза, дух и материя оказываются здесь в других соотношениях.

Вспомним из «Графа Нулина»:

«В последних числах сентября.
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег...»

Далее продолжается описание, так сказать, материи жизни. И вдруг лирическое отступление:

«Кто долго жил в глуши печальной;
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальний
Порой волнует сердце вам».

Здесь уже живет дух, здесь схвачено общее состояние, здесь господствует лирика, которую интересует не конкретное, а общее состояние человеческого духа.

В отличие от «Графа Нулина», в «Евгении Онегине» лирика не только авторское отступление. В «Онегине» лирическая поэзия и проза решительно проникают друг в друга и друг через друга осуществляются.

Что определило структуру пушкинского романа в стихах? Характер Онегина, его отношение к действительности и взгляд поэта на самого героя. Пушкин возвышает Онегина и вместе с тем ироничен по отношению к нему: то судит его беспощадно, а то смотрит его глазами на мир, словно они одно и то же лицо.

В конце концов, отношение поэта к Онегину есть отношение истории к настоящему в его незавершенности.

Пушкин приспособил эпос к неисторическому герою, и в том был смысл его романа в стихах.

У Жуковского фантастика и материя разделены. Сон Светланы вряд ли мог бы заинтересовать психоаналитика Зигмунда Фрейда.

Сон Лариной — его предмет: у Пушкина фантастика материализуется, материализуется приемом иронии.

Сон Татьяны ироничен не только по отношению к балладе Жуковского, но и по отношению к происходящему в самом романе Пушкина.

Убийство ножом — пародийное предчувствие дуэли. Чудовища, которые во сне составляют шайку Онегина, имеют своих прототипов в реальном окружении Татьяны. Онегин не может удержаться и

«...стал чертить в душе своей
Карикатуры всех гостей».

Нарисуй Онегин карикатуры не мысленно, а на бумаге, и мы бы узнали в них и гостей Лариных, и окружение чудовищ из сна Татьяны. И там и здесь образ каждого заострен до гротеска. Повторяются одни и те же типы, совпадающие физиономически: там — гость «с петушьей головой», здесь — «уездный франтик Петушков»; там — «карла с хвостиком», здесь — «Панфил Харликов»; там — медведь и некто «в рогах с собачьей мордой», здесь — «Скотининых чета»...

И возбуждаемость атмосферы сходно описана:
Там:

«Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!»

Здесь:

«Лай мосек, чмокание девиц,
Шум, хохот, давка у порога...»

Объект и субъект пародии как бы меняются местами.

Онегин, который, как мы видели, мысленно рисует карикатуры на гостей Лариных, в свою очередь становится предметом пародии в воображении Татьяны:

«И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать

Теперь яснее — слава богу —
 Того, по ком она вздыхать
 Осуждена судьбою властной:
 Чудак печальный и опасный,
 Создание ада иль небес,
 Сей ангел, сей надменный бес,
 Что ж он? Ужели подражание,
 Ничтожный призрак, иль еще
 Москвич в Гарольдовом плаще,
 Чужих причуд истолкованье,
 Слов полный лексикон?..
 Уж не пародия ли он?
 Ужель загадку разрешила?
 Ужели слово найдено?»

Слово это — пародия.

Почему все-таки прибегает к ней в своих мыслях об Онегине Татьяна? Она любит его и в то же время мстит за унижение. Эти два чувства живут в ней одновременно, для нее Онегин теперь создание ада иль небес, он надменный бес и ангел. В этом контексте определение «москвич в Гарольдовом плаще» является вершиной рассуждения Татьяны, она и себя здесь помогает нам понять: Онегин в такой же степени не байроновский герой, в какой Татьяна не героиня Жуковского.

Здесь открывается высшая цель пародии и ее метод: с помощью пародии вскрывается в предмете его, как сказал бы Чернышевский, противоположное содержание.

В «Онегине» посредством пародирования обнаруживается не только человеческая природа, но и природа, окружающая человека:

«Но наше северное лето,
 Карикатура южных зим,
 Мелькнет и нет: известно это,
 Хоть мы признаться не хотим».

Или такие строки:

«Но вот багряною рукою
 Заря от утренних долин
 Выводит с солнцем за собою...»

Давно замечено пушкинистами (и мы этим с благодарностью воспользуемся), что строки эти — пародия известных стихов Ломоносова:

«Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою...»

Почему все-таки цитирует Пушкин и Жуковского, и Ломоносова, — он помнит их высокий стиль, вместе с тем укрощает его «презренной прозой». Помнит Пушкин и «роскошный слог» Вяземского, который «живописал нам первый снег», но сам тут же о своем знаменитом пейзаже («Зима!.. Крестьянин торжествуя...») замечает:

«Все это низкая природа;
Изящного не много тут».

За пародией у Пушкина не остается последнего слова: после приведенных уже строк «но наше северное лето карикатура южных зим» следует знаменитый, с детства и на всю жизнь запомнившийся нам пейзаж:

«Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу: приближалась
Довольно скучная пора;
Стоял ноябрь уж у двора».

В «Онегине» возникает образ строгого критика, призывающего братьев рифмачей сбросить «элегии венков убогий», противопоставив ей оду, цель которой «высока и благородна».

И что же замечает автор?

«...Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу;
Два века ссорить не хочу».

Принцип романа в стихах приобретает историческое значение для судеб русской литературы, он при-

меряет два века — высокий стиль и низкий; «роскошный слог» и «презренная проза» необходимы друг другу, и разве не из стихотворения П. Вяземского «Первый снег», написанного «роскошным слогом», берет Пушкин эпиграф к первой главе романа: «И жить торопится и чувствовать спешит».

Пародия в «Онегине» имеет различные аспекты. Один из них — ирония. Мы уже заметили, что пародия всегда иронична и что есть ирония издевки и ирония любви.

Приведем ироническую строфу, которую Пушкин сам же потом комментирует:

«Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он;
И правда то, что в наши лета
Довольно скучен высший тон;
Хоть может быть иная дама
Толкует Сея и Бентама,
Но вообще их разговор
Несносный, хоть невинный вздор;
К тому ж они так непорочны,
Так величавы, так умны,
Так благочестия полны,
Так осмотрительны, так точны,
Так неприступны для мужчин,
Что вид их уж рождает сплин».

В пушкинских примечаниях мы читаем по поводу этой строфы: «Вся сия строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Людовика XIV».

Само замечание иронично; остерегаясь, что иронию любви примут за иронию издевки, Пушкин тем не менее лукавит и в самом примечании.

Следствием свидания Онегина и Татьяны возникает тема нелюбви: сначала излагаемая мысль об утомительной обязанности быть внимательным к родным; затем в другой строфе говорится о переменчивости представительниц нежного пола; наконец, поэт спрашивает:

«Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?
Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?

Кто клеветы про нас не сеет?
 Кто нас заботливо лелеет?
 Кому порок наш не беда?
 Кто не наскучит никогда?
 Призрака суетный искатель,
 Трудов напрасно не губя,
 Любите самого себя,
 Достопочтенный мой читатель!
 Предмет достойный: ничего
 Любезней верно нет его».

Ничто в «Онегине» не может быть выхвачено из контекста: эту ироническую стрелу Пушкин пускает в своего героя после того, как тот унизил Татьяну, открывшуюся ему в своем чувстве.

В романе все соотносится с историей Онегина и Лариной, хоть фабула их, будь она рассказана отдельно, займет две-три странички. Критику Катенину этого было мало, он советовал Пушкину развить фабулу, показать, как скромная девушка стала великосветской дамой. Катенин не оценил гениальности композиции романа: то и дело оставлять за кадром, казалось бы, главное и постоянно говорить не на тему — вот принцип непредугаданности.

Пушкина постоянно занимает вопрос: возможно ли счастье? Драма Татьяны и Онегина — драма несовпадения чувств. Он ее отверг, когда она его любила, и бросил к ее ногам, когда она уже принадлежала другому.

«Счастье было так возможно, так близко» — эти горькие слова Татьяны полны достоинства.

Известна мысль Пушкина о том, что выдуманная им Татьяна выходит из его подчинения, начинает жить как вполне реальное лицо, то есть действовать по собственному разумению. И действительно: в финальной сцене Татьяна преподносит урок не только Онегину, но и самому поэту.

Не Пушкин ли сам говорил в начале романа:

«Привычка свыше нам дана
 Замена счастию она».

Ту же мысль поэт высказывает в стихотворении 1834 года:

«На свете счастья нет,
 Но есть покой и воля».

Татьяна переворачивает представление Онегина о смысле жизни, и поэт вкладывает в его уста слова:

«Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан...»

Поэт умышленно выдает себя, он перефразирует сказанное в начале, чтобы мы видели, как изменялась его точка зрения в пределах романа.

На фабуле Онегина и Татьяны держится роман, Пушкин предполагал завершить его девятой и десятой главами, досказав судьбу Онегина, но отказался от этого, потому что история Татьяны окончилась в восьмой главе. Онегина без Татьяны нет.

Но не преувеличили ли мы значение пародии для понимания общей идеи романа? Нет, и не только идеи, но и самой формы романа в стихах.

Вспомним эпиграф, предпосланный уже не той или иной главе, а роману в целом: «Проникнутый тщеславием, он обладает сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого».

Эпиграф дан на французском языке, взятый якобы из частного письма; Пушкин мистифицирует, ссылаясь на источник, — это его слова, его формула Онегина. Как трудно ухватить этот характер, едва мы заметим достоинство его, как он тут же оборачивается недостатком, как только мы заметим превосходство, оно как ртуть ускользает, чтобы оказаться мнимым. Эти переходы почти неуловимы, в характере есть иррациональное начало, у Татьяны не могло быть романа с Ленским — в своей ясной возвышенности он был скучным для нее, Онегин был загадкой, на разгадку его характера потребовался роман, который стал «энциклопедией русской жизни».

Такое определение романа не было преувеличением Белинского. Когда читаешь примечания к роману, кажется, что читаешь комментарий к научному трактату, исследующему эпоху. Из романа мы узнаем общество, породившее Онегина: узнаем, что читали, что чувствовали, какие праздники справляли и что делали в будни, узнаем обычаи разных сословий, узнаем поли-

тическую и духовную жизнь России. Конечно, такая картина возникает благодаря всепроникающему взгляду поэта, который ни к чему не остается равнодушным и так просто, как истину, каждый раз открывает нам скрытые связи между историей и человеком; переходы от частного к историческому и от исторического к частному легкокрылы, ибо осуществляются посредством поэзии.

Здесь открывается связь идеи романа с его структурой: роман написан стихами, чтобы быть энциклопедией жизни.

Драматургия «Онегина» развивается в постоянном единоборстве прозы и поэзии.

Проза оберегает поэзию от выпренности посредством пародии.

Пушкин готовит нас к этому с первой же строки романа:

«Мой дядя самых честных правил».

Каждый угадывал здесь переименованное начало басни Крылова:

«Осел был самых честных правил».

Еще и еще раз возникает вопрос: для чего это?

Проза, как и ее крайнее выражение — пародия, каждый раз оказывается в поэтическом повествовании своеобразной синкопой. В буквальном смысле слова «синкопа» означает «обрыв», «сокращение»; определение это чаще встречается в музыке, в поэзии же означает сдвиг или ритмическую инверсию.

Пушкин, пользуясь этим приемом, нас постоянно обманывает: мы ждем одного — получаем другое, как бы остуемся, ритм нарушается, чтобы не стать привычкой, монотонностью.

Синкопа помогает избегать преднамеренности.

«Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей...» —

так начинается четвертая глава.

Пушкин не скажет:

«Чем меньше женщину мы любим,
Тем больше нравимся мы ей...»,

потому что «меньше — больше» хотя и точнее, но предсказуемо. Пушкин дает неожиданное: не «меньше — больше», а «меньше — легче». «Больше» и «легче» в данном случае одно и то же, но второе неожиданнее, а потому обостряет восприятие.

Или:

«Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю», —

издалека готовит нас Пушкин к восприятию письма Татьяны.

Ему дороги

«Неправильный, небрежный лепет,
Неточный выговор речей...»

Ошибка, неправильность, небрежность здесь предумышленны и относятся к категории стиля.

По этому поводу Эйзенштейн заметил: «Образ не дорисован, но отнюдь не недосказан».

Не только девятая глава романа, пошли в приложение и написанные строфы главы десятой — в них досказывалось то, что в досказывании не нуждается.

Роман буквально обрубается строфой-синкопой:

«Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим».

Роман, начавшийся, как мы помним, пародией, пронизанной иронией издевки, завершается иронией любви:

«Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил...»

В чем смысл этих слов?

Пушкин сейчас думает о тех, кому когда-то читал первые строфы романа:

«Иных уж нет, а те далече...»

336 Искусство не может быть важнее жизни, — вспомнив об утратах, поэт расстается и с Онегиным.

Зйзенштейн

Конечно, удобнее было, да и менее рискованно интересующую нас проблему рассмотреть на примере другого писателя, ну, например, Гоголя — не требуется никаких усилий, чтобы заметить пародийное начало «Ревизора» или «Мертвых душ».

Другое дело Пушкин: сама такая постановка вопроса кажется здесь натяжкой, здесь надо не только заметить, здесь надо доказать, что автор и попытался сделать на примере «Евгения Онегина»; и если я начинал главу о Пушкине со страхом и сомнением, то теперь, когда глава отлежалась, сам поверил в это, то есть предположение стало убеждением, но не в этом ли и состоит научное исследование: чтоб убедить других, прежде самому себе доказать надо. Если же это произошло, если докопался до сути, теперь то и дело будешь встречать подтверждение сказанному, словно оно само собой разумеется, и даже кажется странным, что вначале сомневался в этом. Теперь, когда так очевидно обнажился пародийный пласт в структуре «Евгения Онегина», наталкиваешься на то, на что раньше не обращал внимания. Например, на такой отзыв критика о седьмой главе «Евгения Онегина»: «Мы сперва подумали, что это мистификация, просто шутка или *пародия* (курсив мой. — С.Ф.), и не прежде уверились, что это глава VII есть произведение сочинителя «Руслана и Людмилы», пока книгопродавцы не убедили в этом»¹.

Пусть критик пародию понимает неправильно, он заметил ее в «Онегине», и нам важно это, важно хотя бы потому, что слова эти задела Пушкина и именно в связи с этим негативным утверждением поэт дал свое понимание пародии. Отвергая «мысль, что шутиливую пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти», Пушкин замечает: «...Чайльд Гарольд стоит на такой высоте, что, каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла у меня родиться»². Ответ критику является одновременно комментарием к идее Татьяны Лариной, в момент досады назвавшей Онегина пародией на Чайльд Гарольда.

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. — С. 545.

² Там же. — С. 547.

Для Пушкина пародия была не средством унижить, а средством познать.

Теперь скажем, чем была пародия для Эйзенштейна.

Здесь опять-таки проблема не лежит на поверхности. Ни патетические картины Эйзенштейна сами по себе, ни то, что было рядом с ними в его творчестве, — ничто, казалось бы, не дает и намека для разговора о пародии. Но не будем спешить, присмотримся непредвзято к творениям Эйзенштейна, на первый взгляд столь изученным и переизученным, и мы убедимся, что и внутреннее содержание его эпопей, и то, что видим в их «окрестностях», дает повод для размышления о том особом комизме, который есть пародия и который является свойством мышления Эйзенштейна, его метода.

В «окрестностях» «Броненосца «Потемкин» оказались... «Одесские рассказы» Бабеля. «Беню Крика» Эйзенштейн собирался ставить в Одессе одновременно с «Броненосцем «Потемкин». Впервые мы узнали об этом из письма к матери: «Ставлю картину «1905». На днях начинаю снимать. Параллельно буду снимать «Беню Крика», сценарий Бабеля... То и другое очень интересно...»¹

Работа над сценарием, который первоначально назывался «Пятый год», и над сценарием «Карьера Бени Крика» шла в одно и то же время и напоминала сеанс одновременной игры. Эйзенштейн напишет об этом так: «...на закате, на даче в Немчиновке, я в верхнем этаже работал с Агаджановой над сценарием «Пятого года», а в нижнем — с Бабелем над сценарием... «Бени Крика».

Почему «Беня Крик»?

Мой предприимчивый директор Капчинский полагал, что, работая в Одессе над южными эпизодами «Пятого года», я между делом сниму... «Беню Крика»².

Сценарий Бабеля не был снят: в отличие от директора кинофабрики Госкино Михаила Капчинского, Эйзенштейн не считал, что рассказы, замешанные на одесском юморе, можно снять «между делом». Но именно взгляд директора фабрики был типичным, он, что греха таить, и посегодня укоренен в нашем сознании, а потому система жанров видится как «табель о

¹ «Броненосец «Потемкин». — М.: Искусство, 1969. — С. 26.

² Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 420.

рангах»: комедия — низкий жанр, эпопея — высокий. Так и хочется обыграть то случайное обстоятельство, что сценарий для «Потемкина» писался на верхнем этаже дачи в Немчиновке, а «Беня Крик» — на нижнем этаже. Разделение искусства на низкие и высокие жанры весьма условно, искусство — единый организм, живая неделимая сфера, пульсирующая жанрами. Искусство не разделяется жанрами, а объединяется жанрами, между ними существует обратная связь.

Приемы, которые Эйзенштейн усвоил в пародийном спектакле «Мудрец», будут потом работать в фильме «Стачка».

«Мудрец» был поставлен в 1923 году на сцене Рабочего театра Пролеткульта. По словам самого Эйзенштейна, спектакль был «революционной модернизацией Островского»¹.

Жанровая материя спектакля формируется в сфере пародии. Как только начинаешь об этом думать, отходит на второй план лежащая готовенькой на блюде предубеждения мысль об «искажении» Островского. Что и говорить, первая самостоятельная постановка Эйзенштейна, спектакль «Мудрец», относится к времени именно высокомерного пролеткультовского отношения к классике. Но сказать, что в «Мудреце» проявилась эстетическая программа Пролеткульта, значит, ничего не сказать. Там, где Пролеткульт остановился, Эйзенштейн сделал свой первый шаг. Какую цель преследовал Эйзенштейн, перелицевав в соавторстве с Сергеем Третьяковым пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в пьесу «Мудрец»? Он ставил по ней агитационно-политический спектакль. При отсутствии современной драматургии актуализировали классику. Не скрытой переакцентировкой, не аллюзиями, а откровенно пародируя — так в пьесу вводятся политические деятели начала XX века: маршал Жоффри, главнокомандующий французской армией в Первую мировую войну, а потом один из организаторов военной интервенции против Советского Союза; Милюков — министр иностранных дел в буржуазном Временном правительстве, а потом один из главарей контрреволюции и организатор иностран-

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 107.

ной интервенции. Как заметил Эйзенштейн, произошла социальная перелицовка персонажей пьесы Островского: «они... не такие, какими они могли бы быть сегодня (Крутицкий — Жоффри, Мамаев — Милюков и т. д., вплоть до Голутвина, который бы сейчас был непачем)...»¹.

Через четыре года к аналогичному пародийному переосмыслению классики, на сей раз Пушкина, прибегает Маяковский. В поэме «Хорошо!» поэт использует сцену из «Евгения Онегина», в которой Татьяна признается няне, что любит Онегина. Фабула и строй сцены сохраняются, но персонажи подставлены другие: белоэмигрантка Кускова признается Милюкову («усатый нянь»), что влюблена в Керенского.

Пародия Маяковского не направлена против Пушкина, как и пародия Эйзенштейна — против Островского. В том и другом случае эффект состоит в том, что переиначивается хорошо нам известный текст. Здесь не классика унижается, напротив, опираясь на ее авторитет и с ее плацдарма, мы пускаем стрелы совсем в иной адрес.

Легко доказать — это так очевидно — преходящее значение опыта «Мудреца» как явления политического театра 20-х годов, в то же время свойственные ему зрелищность, сценическая гротескность (родословная которых ведет к цирку, клоунаде, мюзик-холлу) осмысливаются в дальнейшем в программной статье «Монтаж аттракционов», которая в свою очередь была предчувствием «Стачки». Здесь начинается принципиально новое кино, разбег к которому Эйзенштейн начинал в театре. Это отдельная тема. Мы же продолжим разговор о пародии.

В «Стачке» есть пародийные приемы, прямо идущие из «Мудреца».

Вот как, например, в «Стачке» вводятся в действие шпики, которые должны выследить главарей забастовки. Сначала шпики отбирают в охранном отделении по альбому с фотографиями. Фотографии одна за другой (по мере того как на них останавливается внимание) оживают, и мы уже натурально видим актеров, которые играют шпики, у каждого из четырех отобран-

ных есть кличка — Сова, Лиса, Мартышка, Бульдог, об этом зрителей информируют посредством наплыва: в какой-то момент один превращается в настоящую сову, другой — в настоящую лису и т. д. Наплывами же каждому возвращается человеческий облик, но мы уже знаем, кто есть кто среди этих оборотней.

Эти пародийные превращения зрелищны, они восходят к превращениям Глумова в спектакле «Мудрец». В пьесе Островского интрига завязывается на дневнике: записывая свои похождения, Глумов дает истинные оценки людям, которым льстил. История дневника была снята на пленку, фильм был вставлен как кинематографический аттракцион в сценическое действие. Позже в статье «Моя первая фильма» Эйзенштейн расскажет:

«Сложную тему психологического подыгрывания авантюриста Глумова под всех совершенно по-разному мыслящих персонажей, с которыми он сталкивается, мы передавали эксцентрически его условным переодеванием на сцене. В фильме-дневнике это шло дальше. Глумов через кульбит наплывом переходил в тот или иной предмет, желательный для того или иного лица.

Так он наплывом переходил в митральезу перед Жофвром — Крутицким, восседавшим в клоунском костюме на танке...

Перед другим клоуном, Милюковым, помешанным на поучениях, Глумов превращался в осла... И, наконец, перед теткой, пылавшей страстью к молодым племянникам, он наплывом переходил в младенца...»¹

Короткометражка, возникающая по ходу спектакля, в свою очередь пародировала в одном случае раннюю комическую, в другом — авантюрный фильм.

В «Стачке» есть и прием скрытой пародии, пародии «наоборот». В эпизоде разгона демонстрации пожарными водометами переосмысливается старый комический гэг, восходящий к «Политому поливальщику» Люмьера².

Пародия «наоборот» — значит пользоваться инструментом пародии непародийно. В «Стачке» не высме-

¹ Эйзенштейн С.М. Там же.

² См. об этом: Беленсон А. Кино сегодня (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн). — М., 1925; Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях // Жанры кино. — М., 1979. — С. 87.

ивается серьезное, а осерьезнивается смешное. Уже не частным приемом, а самой структурой фильма утверждается аналогичный принцип в «Броненосце «Потемкин».

Об этом свидетельствует сам Эйзенштейн: «Интересно то, что здесь фильм в целом — так громогласно трубивший об упразднении системы единичных героев-протагонистов и о преодолении оков неопишемого «треугольника» в каноническом сюжете — в известной степени как бы сам в целом (есть) гигантское иносказание, монументальная метафора такого иносказания... «Лестница» стремится к «Броненосцу». А на пути становится злодей — ноги царских солдат»¹.

Отрицая мелодраму как интригу, Эйзенштейн использует характерный для него «любовный треугольник» скрыто, «понимая дразнящую притягательность этого архетипа культуры.

В свое время кто-то из критиков обронил замечание насчет этого; замечание прошло бы незамеченным, если бы сам режиссер не подтвердил мысль уже как концепцию:

«Занятно, что здесь мимоходом помечен совершенно умышленно продуманный ход.

Я сейчас нахожу случайно среди старых заметок запись, относящуюся к работе, которая была задумана между «Стачкой» и «Потемкиным». В то время я хотел делать эпопею о Первой конной армии. И в записях, относящихся к предполагаемой драматургической структуре этого фильма, я нахожу такое соображение: построить судьбы и взаимодействия коллективов и социальных групп по типу перипетий... треугольника».

«Конармия» осуществлена не была.

Но метод перескользнул в «Потемкина».

И, вероятно, «человечность» этого фильма, лишённого человеков-протагонистов, во многом и держится на том, что под коллективными образами живут своими жизненными перипетиями человеческие образы.

Совершенно так же почти повсеместно стук потемкинских машин просчитывался как стук взволнованного коллективного сердца броненосца, как живого матросского коллектива.

Интересно, что на всех моих «персональных» фильмах лежит тот же самый отпечаток.

В «Октябре» такое же взаимоотношение представлено между руководящим центром и рабочими районами. В эпизоде июльских дней «злодею» — Временному правительству — удастся разобщить их: в картине это представлено материально разводимым гигантом Дворцового моста. Эпизоды 25 октября начинаются с того, что замыкаются мосты, по которым движутся на победоносный штурм Зимнего дворца»¹.

Уже неоднократно приходилось касаться того, почему «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма.

Теперь мы смеем сказать больше: «Стачка», «Потемкин», «Октябрь» выглядят как хроника, а действуют как мелодрама. Преследуя мелодраму, Эйзенштейн вогнал ее внутрь структуры, и пусть зритель и не искушен в законах композиции, он подсознательно чувствует тайну, заключенную в структуре этих картин, то есть поддается их дразнящему обаянию. И, если, как говорил Эйзенштейн, его «Грозный» вышел из «Потемкина», то и в этом отношении тоже. Здесь автор находит уместным привести много лет хранившееся в записных книжках свидетельство Михаила Блеймана, находившегося в Алма-Ате в пору съемок «Ивана Грозного»: «Я встретил Эйзенштейна, когда он только что вышел из павильона, где снималась сцена убийства Старицкого. Он сказал мне как-то многозначительно: «Я только что снял «Риголетто»».

Только сейчас я отдаю себе отчет в истинном значении этих слов. Ненавидя Грозного, Евфросинья Старицкая подсылает к нему убийцу, но жертвой становится ее сын Владимир, коварно облаченный Грозным в царские одежды. Точно как в опере Верди: шут Риголетто хочет отомстить за дочь герцогу, но она, оказавшись в плаще герцога, сама становится жертвой наемного убийцы.

Вот что означают слова «я только что снял «Риголетто». В высоком жанре трагедии используются приемы мелодрамы и интриги с переодеванием героев, трагедия помнит здесь свою противоположность — «Политого поливальщика».

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 3.— С. 297.

Пользуется Эйзенштейн пародийным приемом и в прямом его значении.

В «Октябре» тема разведенных мосток развивается не только в патетическом значении, но и в пародийном, о чем также оставил свои суждения Эйзенштейн: «Есть даже пародийный эпизод, когда по крошечному Банковскому (!) мостику движется «на помощь Зимнему» комическая процессия стариков во главе с городским головой Шрейдером»

Пародийна в «Октябре» и сцена движения вверх по лестнице Керенского: трижды повторяется один и тот же кадр, кадр-ирония на тему «восхождения к власти»; точка же в этой пародийной сцене ставится на последнем марше лестницы: едва движение закончено, встык с кадром Керенского возникает на экране золотой павлин, распутивший хвост. Павлин и есть пародия на Керенского. Такого же рода монтажным сопоставлением, имеющим чисто метафорический смысл (то есть совпадением не по смежности, а по ироническому сходству), пародируются витийствующие ораторы: меньшевик сопоставлен с тренькающей балалайкой, эсер — со сладкозвучной арфой. Пародийно также сопоставление (здесь уже не по сходству, но по смежности) располагающихся на ночлег, раздевающихся в Эрмитаже «ударниц» женского батальона с грациозными фигурами классических статуй.

В «Старом и новом» сцены посещения Марфой Лапкиной бюрократической цитадели Сельхозснабкредитмаш изображены в гротесковом ключе, — с ними переключается канцелярия Главначпупса в «Бане» Маяковского.

Сам факт обращения Эйзенштейна к пародии не оставался без внимания. В комментариях к публикации сценария фильма «Да здравствует Мексика!» М. Шатерникова сообщает следующие любопытные факты. В «мексиканском» варианте либретто, рассчитанном на прочтение государственным чиновниками, Эйзенштейн многое должен был замаскировать. Маскировался, с одной стороны, центральный эпизод новеллы «Магей» — зверская расправа феодалов с восставшими пеонами, когда непокорных закапывают по плечи в

землю и дробят их головы копытами лошадей. Это трагическая, патетическая сцена, без которой Эйзенштейн не Эйзенштейн. Но пришлось замаскировать и другую, пародийную сцену, без которой мы утрачиваем представление о всестороннем, ренессансном взгляде на «мир». В новелле «Фиеста», указано в комментариях, фабула строится на том, как молодой пикадор и его возлюбленная спасаются от гнева обманутого мужа. «Мексиканское» либретто не объясняет, каким образом любовникам удастся перехитрить рогоносца. Католическая цензура, конечно, никогда не согласилась бы пропустить эпизод, задуманный Эйзенштейном. Дело в том, что, опираясь на озорную народную легенду, Эйзенштейн делает богоматерь... сообщницей влюбленных, преступивших библейскую заповедь. Молитва неверной жены превращает любовника в распятие, и муж застаёт свою супругу благочестиво склонившейся у его подножия¹.

А в комментариях к сценарию фильма «Бежин луг» Н. Клейман замечает: «...вынос деревянного распятия пародировал традиционные «Pieta»².

Конечно, неслучайно о пародийных приемах говорится лишь в комментариях; в основных статьях, предваряющих тома, эта тема не затрагивается.словно драгоценная нить в пряже, пародия как мотив вплетается в ткань картины, вплетается неназойливо, неброско, а выдерни ее — и картина померкнет.

А между тем Эйзенштейн дает поводы говорить о пародии не только как о частном приеме, — некоторые его замыслы предполагают пародию как принцип.

Например. В 1929 году в Швейцарии состоялся конгресс независимой кинематографии. Участники конгресса смотрели фильмы и спорили по проблемам не только искусства кино, о чем Эйзенштейн вспоминает в автобиографических записках — в очерке «Товарищ Леон». Споры были серьезные, а фильм об этом Эйзенштейн снял развлекательный, пародийный. Видимо, это был существенный момент конгресса, если через много лет Эйзенштейн детально описывает это в автобиографических записках:

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 6. — С. 534.

² Там же. — С. 542.

«...Между заседаниями и просмотрами — «конгресс развлекается».

Со мной приезжали на конгресс Тиссэ и Александров.

И с нами — неизменная камера.

Ну как не уложить на пленку конгресс кинематографистов?

И вот уже готова тема: борьба «независимых» против «фирм».

Эта платформа (номинально даже для итальянцев и японцев) приемлема для всех (пока не разгорятся споры между самими «независимыми»).

И вот уже мадемуазель Буисуннуз, с которой мы будем через несколько месяцев носиться по крутым лестницам Монмартра, в белом облачении, ржавых цепях, найденных в подвалах замка, с бумажной эшпарой «независимого кино» прикована к монументальным трибунам крыш древнего строения.

Толстый, рыжий, в пенсне, Айзекс из Лондона с видом «Синей Бороды» потеет в латах, изображая босса кинофирмы.

И превращенный мною в д'Артаньяна Муссиак устремится на крышу, чтобы прекратить страдания бедной мадемуазель Буисуннуз, из-под ног которой безнадежно расползаются древние черепицы, грозя свергнуть в бездну и ее и треногу Эдуарда.

Жан-Жорж Ориоль под развешивающимися штандартами из номеров редактируемого им «Revue du cinéma» стреляет из пулеметов, во что обращены пишущие машинки конгресса.

Он сдерживает атаки «злодеев» с пиками и алебардами латников... Белой Балашом во главе старающихся помешать галантно-рыцарским поступкам Муссиака.

Финальный кадр эпопеи исполняет один из наиболее симпатичных японских представителей — кажется, господин Моитиро Тцутия, любезно согласившийся в маске «коммерческое кино» воспроизвести перед камерой полный ритуал «харакири» (желаемый результат конгресса!)...

А картинка пропала где-то на бесчисленных таможах, разделяющих пестрый и многообразный лик Европы на систему отдельных государств...»¹.

Стоит обратить внимание на некоторые подробности этого пародийного фильма. Пишущая машинка, «кажущаяся стреляющим пулеметом», — это как бы воспоминание о Марфе Лапкиной из «Старого и нового». Пики и алебарды, развевающиеся штандарты — предвосхищение сражения на Чудском озере в «Алексаандре Невском».

Так что же есть пародия — отдых от серьезного дела («конгресс развлекался между бурными заседаниями») или нечто большее? Люди, только что непримиримо спорившие, теперь на эту же тему шутят. Фильм как бы примирил стороны. Может быть, в этом и состоит задача пародии — посмотреть на себя со стороны, снять шоры, приобрести независимость от собственных априорных установок.

Серьезные люди, занятые по горло, преодолевают отчуждение пародией, пародией не только на состояние общества, но и на состояние самих себя, на то, что они творят.

Не в этом ли смысл капустников великих мхатовцев, в которых участвовал сам Станиславский. Это нам известно по книгам, по воспоминаниям ветеранов Художественного театра.

А вот собственные наблюдения. Институт истории искусств, созданный и взлелеянный Игорем Эммануиловичем Грабарем, прославился не только учеными трудами, но и... капустниками, на которые стремилась вся Москва. Каждое 31 января мы отмечали капустником Новый год, постепенно зал заседания становился тесным для приглашенных, и тогда мы решились выйти на сцену ВТО. 1962 год выдался для института особенно памятным, и уже неизвестно, о чем больше говорили в том году: о научной конференции, на которой Михаил Ромм столь крамольно выступил, что его тут же вычеркнули из списка кандидатов на Ленинскую премию, а потом институт терзали одна за другой комиссии, проверяя лояльность сотрудников, или о капустнике, в котором, уже в смешном виде, мы договаривали то, что невозможно было тогда сказать в официально утверждаемых работах. Во всяком случае, когда будет писаться история самого института, в архивах будут подняты стенограммы не только научных споров, но и тексты наших капустников: в них участвовали такие ученые мужи (напомню хотя бы тех, кого, увы, уже нет), как

Александр Аникст, Григорий Бояджиев, Аркадий Анастасьев, Константин Рудницкий, Юрий Ханютин.

Однако вернусь к Эйзенштейну.

Его пристрастие к пародии было связано с жадным стремлением посмотреть в корень явления, вывернуть наизнанку, чтобы увидеть обратную сторону его.

Он пародирует советскую действительность в киносценарии «МММ», в разработках к сценарию «Стеклянный дом» он пародирует современную Америку (оба, к сожалению, не были поставлены). «Стеклянный дом» не был антиамериканским сценарием, как «МММ» не был сценарием антисоветским. Перепады в оценке Эйзенштейна, когда в зависимости от конъюнктуры то возвеличивали его до обожествления, а то развенчивали, унижая, как раз и связаны с тем, что то или иное состояние общества позволяло видеть лишь одну или другую сторону его. Сам же он, опережая время, имел способность гения понимать явление в его сложности, видеть противоречие из будущего, как бы уже разрешенным. Его «Иван Грозный» неправильно оценен даже таким проницательным писателем, как Солженицын; запутывает вопрос отношение Сталина к этому фильму: за первую серию диктатор наградил Эйзенштейна, за вторую — казнил. А между тем две серии — не две разные картины: Эйзенштейн увидел две стороны Грозного, подобно тому, как Пушкин увидел две стороны Петра, имеющего для России непреходящее значение. Но при чем тут пародия, спросит нас читатель. Пародия имеет к нашему разговору самое прямое отношение. Пародия — частный случай способности исправить односторонность взгляда на предмет. Разве в упомянутом фильме о швейцарском конгрессе кинематографистов, на котором разразилась в буквальном смысле идеологическая борьба между независимыми художниками и капиталистическими фирмами, ирония не преодолевала конфронтацию: Эйзенштейн (как Пушкин когда-то) «два века ссорить не хотел»; он видел, что в самой природе кино как отрасли культуры художник (искусство) и производство (капитал) связаны в узел, который не разрубить мечом классовой борьбы; пародия несла в себе идею конвергенции — само словечко это было под запретом; сегодня идея конвергенции — признак нового политического мышления; в кино оно проявилось в организации АСКА — Американско-советской инициативы, — что

было невозможно в период холодной войны, как в период холодной войны мы считали антисоветским американский фильм «Русские идут»; сегодня он воспринимается как пародия, которая не ссорит два народа, а примиряет, ибо дает каждому возможность посмеяться над собственными предрассудками.

Пародия у Эйзенштейна возникает как проблема связи комического и трагического в искусстве.

Исходя из стадийной взаимосвязи жанров, Эйзенштейн на уроках режиссуры разрабатывает со студентами предвоенного ГИКа эпизод на такую тему: «Солдат возвращается с фронта. Обнаруживает, что за время его отсутствия у жены родился ребенок от другого. Бросает ее». Разработке эпизода было посвящено несколько занятий, стенограмма которых занимает почти том избранных произведений. Смысл этих занятий состоял в том, что одна и та же ситуация последовательно разрабатывалась в разных жанрах. Сначала эпизод разрабатывался в мелодраматическом плане (Эйзенштейн считал, как свидетельствует об этом стенограмма, что схематическая мелодрама предшествует более высоким жанрам). Затем на втором этапе эпизод был трактован в патетическом (трагическом) плане. Третье занятие Эйзенштейн начал словами: «Теперь мы стоим перед последней стадией обработки, которой нам надо подвергнуть наш эпизод. Мы решали его мелодрамой. Мы подымали его до пафоса. Нам осталось сделать его комическим, смешным»¹.

Может показаться парадоксальным, почти невероятным, что постановщик «Броненосца «Потемкин» и «Ивана Грозного» венцом искусства считал комедию. Выше нам важно было подчеркнуть не сам по себе факт, что в замысле создателя «Потемкина» были и одесские рассказы Бабеля, а то, что Эйзенштейн хотел эти вещи ставить параллельно, одновременно. Комедия помогает чувствовать трагедию, чувствовать роковой шаг от великого к смешному, только проницательные умы умеют остеречься здесь или, напротив, умышленно сделать этот шаг. Трактуя со студентами эпизод «солдат возвращается с фронта» уже в комическом плане, Эйзенштейн предлагал им спародировать собственную постановку. И тут же дает им ключ: «...смешное «наоборот» от серьезного»².

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 4.— С. 448.

² Эйзенштейн С.М. То же.— С. 472.

Из рассуждений Эйзенштейна (они заслуживают специального анализа) не следует, что пародия сводится к комическому, как и комическое — к пародии, но они могут совпасть, и тогда смешное — это «наоборот» от серьезного.

Эйзенштейн был намерен написать на эту тему специальное исследование, мысль столь сильно занимала его, что он не расставался с ней, уже будучи смертельно больным. Важнейшим моментом исследований должны были стать отношения Пушкина и Гоголя. Эйзенштейн видел в комедии «Ревизор» пародию на трагедию «Борис Годунов».

«...Читаю Гоголя... Не новая проблема — взаимоотношения Пушкина и Гоголя. Известна их дружба: Пушкин отдал Гоголю сюжет «Мертвых душ», «Ревизора». Ему они не были нужны: они не были связаны с центральной пушкинской темой. Характерная деталь, не правда ли? Тема Гоголя — невозможность жениться: «Женитьба». Женщина занимает особое место в жизни Гоголя. Он не был женат и не знал любви. Первое печатное выступление Гоголя называлось «Женщина». К теме неосуществленной женитьбы он возвращается многожды.

...Как Пушкин, Гоголь хотел создать трагедию. Он объявил в печати о предстоящем выходе в свет исторической трагедии. Но у него ничего не вышло. Гоголь, может быть, не осознавал этого, но глубокая ревность к Пушкину его постоянно мучила. Я стал думать, что же такое «Ревизор», как он возник? И я пришел к мысли, которая может показаться анекдотической на первый взгляд. Не пугайтесь. Отчаявшись написать трагедию, Гоголь создает... пародию на «Бориса Годунова». Я улыбаюсь вместе с вами, но действительно, сопоставьте ряд деталей. Самозванец в «Годунове», Хлестаков — в «Ревизоре», шапка Мономаха и... футляр на голове городничего, немая сцена в «Ревизоре» и «народ безмолвствует» в «Годунове». Марина? Марина есть и в «Ревизоре». Даже по имени! Марья Антоновна, которая читается как «Марьтонна». Я ищу и нахожу детали, показывающие, что Гоголь пародирует «Бориса Годунова», — вот смотрите все эти закладки — сопоставления явно совпадающих мест. Забавно, но ведь верно. Не в силах создать трагедию, Гоголь

написал гениальную комедию» которая, пусть неосознанно, пародирует «Бориса». Так, скажите, стоит ли работать над этим? Интересно же, правда? Вот и работаю, достаю книги, сопоставляю, вычитываю. Что же раньше делать, скажите? Весной умирать...».

Эти высказывания взяты нами из публикации И.В. Вайсфельда «Последний разговор с С.М. Эйзенштейном»¹. Известный киновед записал разговор сразу после того, как он состоялся, «сказанное, думается, может войти в литературный оборот на правах документа. Возможно, пушкиноведы, с одной стороны, гоголеведы — с другой, не примут такого сопоставления пушкинского и гоголевского шедевров, но нам важно, прежде всего, отношение гениального художника к, казалось бы, второстепенной проблеме — он занимается ею в момент, когда пишется завещания.

Эйзенштейн не был наивным человеком, и будет не прав тот, кто поймет его упрощенно — как сведение значения «Ревизора» к пародии. Бессмертная комедия Гоголя — это, прежде всего, отражение самой действительности. И, конечно же, она написана именно как комедия не потому, что Гоголь был «не в силах создать трагедию», как замечено в цитируемом «Разговоре». Не знаю, Эйзенштейн ли оговорился или в данном случае его неточно записал собеседник, — эти слова противостоят суждениям Эйзенштейна о месте комедии в иерархии жанров. Как заметил в свое время Белинский, Гоголь смотрел на мир через очки «гумора» (то есть юмора), он написал комедию не потому, что не мог написать трагедию, сама эта мысль наивна, но не наивна мысль, что его комедия — трагедия «наоборот». И опять-таки не буквально «наоборот», не перечислял Гоголь сшитую до него одежду, вещь его вполне оригинальна: комическое (еще раз скажем) не сводится к пародии, но комическое, неизбежно прибегает к приемам, с помощью которых пародирует и саму жизнь и предшествующее ему искусство. Комедия исправляет не только нравы, но и само искусство. Пародирование стиля — способ движения искусства, преемственность традиций происходит через «искажение» их.

Паразитально, как совпадают здесь Пушкин и Эйзенштейн.

¹ См.: Вопросы литературы. — 1969. — № 5. — С. 253.

■ Об устаревшей форме

Сущностные проблемы связаны, можно даже сказать, вытекают одна из другой, а это значит, что между ними существует обратная связь. Это заметное явление в современном искусстве. Эльдар Рязанов заметил, что в его комедиях эпизоды могут меняться местами. Обратите внимание — могут, но все-таки картина выстраивается именно в той последовательности, которая должна принести ей успех у зрителя. В современном научном исследовании, не подчиненном жесткой причинно-следственной связи, тот же принцип: раздел о пародии, например, я бы мог вполне переставить в главу о жанрах, и все-таки, по здравому размышлению, раздел оказался в главе о стиле. В главе о жанрах пародия оказалась бы в контексте разговора о комедии, в таком случае было уместно говорить лишь о Чаплине, в контексте Пушкин — Эйзенштейн разговор о пародии как приеме не только не минует размышления о жанре, но и не ограничивается этим, через жанр мы выходим на проблему более широкую — проблему стиля.

Занимаясь на протяжении ряда лет проблемой жанра, автор, как видим, ходом самого исследования неизбежно пришел к проблеме стиля, поскольку существующие в тот или иной период жанры взаимодействуют, образуют систему. Система — жанровость — стиль. Можно сказать и так: жанр есть явление стиля.

Логика исследования заставила автора, прежде всего, рассмотреть стиль как кинематографическую

проблему. Затем он коснулся проблемы индивидуального стиля. Далее она была конкретно рассмотрена на сопоставлении фигур классического кино (Эйзенштейн и Довженко) и современного (Тарковский и Шукшин).

Теперь нам важно сказать о некоторых характерных чертах современного стиля.

Не только художник имеет свой стиль, время тоже индивидуально. Картины «Потемкин», «Чапаев», «Застава Ильича», которые мы пристально рассмотрели, неповторимы, каждая принадлежит своему времени не только в содержании своем, которое уже стало историей, неповторима форма этих картин. Неповторима для воспроизведения, но не для восприятия. Картины продолжают доставлять нам эстетическое наслаждение и сегодня. В этом смысле шедевры вечны. Патина времени, возникающая на бронзовой скульптуре, лишь внушает нам ощущение непреходящей прелести произведения. Черно-белый фильм, после того как появился цвет, кажется «старинным», но не устаревшим. Вернемся в связи с этим к переменам, происшедшим в эпическом фильме, чтобы заметить в этих переменях одну особенность.

Обретая свойства современного, неклассического романа, картина «Застава Ильича» тем не менее помнит родовые свойства своих классических предшественников, и нигде это так не видно, как в способе постановки кульминации картины: эпизод первомайской демонстрации у Хуциева «помнит» и «одесскую лестницу» Эйзенштейна и «психическую атаку» братьев Васильевых.

Развитие стиля есть развитие форм применительно к меняющемуся содержанию. Само понятие «устаревшая форма» — относительно. По мысли Энгельса, чтобы понять значение устаревшей формы, надо сопоставить ее не с новым содержанием, а с тем, по отношению к которому она была новой.

Современному искусству опасны не старые формы, а стереотип.

Только не следует думать, что одно поколение нарабатывает стереотипы, другое — их преодолевает.

Вопрос этот не так прост, как выглядит иногда в поверхностной интерпретации критиков, оперирующих язвительным понятием «дедушкино кино».

Во-первых, стереотип — это не обязательно то, что повторяет. Станиславский заметил, что «штамп может быть не повторением, штамп может возникнуть изначально».

Во-вторых, стереотип не обязательно то, что возникло у твоего предшественника. Художник сам представляет себе капканы, и именно в тех местах, где он чувствует себя победителем. Это только кажется, что после выдающегося успеха художнику теперь уже все идет в руки само собой, словно бы он проложил дорогу и только остается, что двигаться накатом, как водитель авто, набрав скорость, может, не тратя горючего, двигаться некоторое время по инерции. В искусстве так не бывает. Разумеется, опыт, профессионализм дает возможность работать более уверенно. Но муки творчества сопутствуют истинному художнику всю жизнь. Каждый раз он начинает как бы сначала.

■ Несовпадение сущности и явления

Искусство движется, постоянно отвергая прошлое «снятием», то есть, включая прошлое в свой новейший опыт переработанным и осмысленным. Современные режиссеры, чуткие к новым потребностям драматургии, прошлое и настоящее связывают ретроспекциями не прямолинейно, второй план — исторический или подсознательный — возникает в структуре кадра, в монтаже или игре актера. Не подчиняя себя модным приемам, с одной стороны, а с другой — классической стройности композиции, они свободны в выборе средств изображения современной действительности. Черно-белые сцены могут переходить в цветные, игра сочетается с хроникой, профессиональный актер с типажом, более того, современный профессиональный актер проверяется не только тем, что рядом в кадре — выхваченный из жизни типаж, он сам несет в себе черты «духовной типажности» (выражение С. Герасимова). Здесь важны не только внешние данные (немало актеров с прекрасными внешними данными вышли неожиданно для себя в тираж), сколько именно внутренняя, духовная типажность. Чуткие к выразительности актера режиссеры наталкивались на сопротивление

ние при утверждении на роль таких актеров, как Инна Чурикова («В огне брода нет»), Ролан Быков («Проверка на дорогах»); Майя Булгакова («Крылья»), Юрий Никулин («Двадцать дней без войны»). Здесь пришлось преодолевать привычку видеть в актере прямое выражение сущности героя. В искусстве (в современном особенно) сущность и явление не совпадают, они как бы находятся в «противоречии», кажется, что актер случайно выбран на роль, случайно с точки зрения иллюстративного кино, приучившего нас к исполнительным стереотипам. Режиссеры стремятся уйти от поверхностного скольжения по жизни, ибо парадоксальность случаев не только сама по себе занимательна, она таит в себе глубинный смысл, если, конечно, до него добраться, когда же это удастся художнику, он делает открытие и поражает наше воображение.

В посредственных фильмах изображены явления, которые мы и сами замечаем в жизни. Как бы ни была замысловата в них интрига, уже на десятой минуте просмотра мы можем все предугадать.

Шукшин брал обыкновенного человека и открывал в нем необычное. Он показал человека в конфликте со средой, опровергая догматические представления о типическом: типичное — распространенное, закономерное, случайное — нетипично. Выражение «Это не типично!» было жупелом. Помнится, с трудом пробирая свой фильм о дезертире, Чухрай дал ему как прикрытие название «Нетипичная история» (впоследствии он вышел под первоначальным названием «Трясина»). С указанным предрассудком был связан и такой догмат: в обществе развитого социализма типично — положительное, отрицательное — случайно, при таком подходе только определенная категория людей (безукоризненно нравственных) могла быть героями картин, фильмы «Бег», «Агония», «Покаяние» с трудом завоевывали свое право на существование.

Эти картины показали: герой — не обязательно героическое, герой — действующее лицо, он может быть антигероем. Пищу для размышлений на эту тему дают и такие современные картины, как «Слуга», «Мерзавец», «Фонтан».

Практика выходит из кризиса собственных стереотипов, как только вот так широко ставит вопрос о лич-

ности героя в искусстве. При этом мы совершили бы роковую ошибку, если бы поступили слишком просто, прямолинейно: сняв героя с ходуль, на которые поставили в прошлые годы, мы бросили бы его в грязь. Идеал сохраняется не только в Мышкине, герое «Идиота» Достоевского, но и в юной героине фильма «Чучело». В том и другом случае идеальный герой сталкивается с неидеальной действительностью, которую не способен изменить. Это же можно сказать о фильме Миндадзе и Абдрашитова «Остановился поезд». В каждой постановке Абдрашитова исследуется «нетипичная» с точки зрения классического кино история, поражающая своей социальной и психологической новизной. Обращает на себя внимание и то, что режиссер вместе с постоянно работающим с ним драматургом не нуждаются ни в экранизации, ни в исторических сюжетах. Кажется, из самой реки жизни они пригоршнями черпают факты, утоляя свою любознательность. Эти факты несут в себе смысл новых социальных противоречий.

И если классика была связана с ситуацией всеобщей смены старого мира новым, то современное кино углубляется в противоречия, возникающие в самой новой действительности. Искусство разгадывает эти ситуации, предаёт гласности скрытое в них до времени несовпадение сущности и явления.

■ Незавершенность формы как прием

Современный фильм по сравнению с классическим как бы незавершен.

Впрочем, в классике тоже встречаются произведения, кажущиеся специально незаконченными. Например, у Микеланджело статуя Мадонны, изваянная для Капеллы Медичи, была не закончена, фигура Христа лишена полировки, по поводу чего Л. Лазарев замечает: «И здесь мрамор, местами глубоко обработанный, а местами и совсем сырой, обладает такой благородной фактурой, что «незаконченность» невольно воспринимается как сознательный прием великого скульптора, умевшего ценить красоту «дикого камня»¹.

Уже как сознательный прием Мейерхольд в одном из своих спектаклей обнажает в декорации часть задника, чтобы зритель видел каменную стену театра, соединяющую спектакль с жизнью.

Прием незавершенности встречается в самых различных ипостасях.

В драматургии это проявляется в новом способе развязки действия. Привычная структура как бы перевернута, и мы можем увидеть обратную сторону предмета. Тип развязки «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Ленина в Октябре», «Александра Невского», «Щорса» сегодня не встречается. В картинах «Шестое июля», «Никто не хотел умирать», «Первый учитель» развязки являются одновременно завязками новых драм. Новый мир уже познан не как идея, а как новое сущностное противоречие. Форма постоянно зависит от меняющейся исторической ситуации. Еще десять лет назад невозможен был такой способ развязки, как мы видим, с одной стороны, в трагической картине «Защитник Седов» (сценарий М. Зверевой, режиссер Е. Цимбал), с другой — в фарсовом фильме «Бакенбарды» (сценарий В. Лейкина, режиссер Ю. Мамин). В том и в другом случае развязка не развязывает действие, а опрокидывает, опровергает его, ибо перемены в изображаемой жизни мнимые, в том и в другом случае все возвращается на круги своя лишь в худшем варианте. Такого рода произведения стали возникать в результате осознания обществом не только противоположности предыдущей формации, но и собственного перерождения.

Незавершенность формы есть именно прием, а не несовершенство. Скажем еще раз, как это проявляется в результате несовпадений сущности и явления в искусстве актера. В свое время режиссер А. Столпер всех поразил, взяв на роль комдива Серпилина в «Живых и мертвых» актера А. Папанова, известного до того исключительно ролями сатирического плана. Риск был оправдан, и это имело последствия в нашем кино. А еще раньше новый подход к выбору самого героя показали «Летят журавли» М. Калатозова и «Судьба человека» С. Бондарчука. Поступки героев этих фильмов были нетипичны для положительного героя в традиционном смысле его понимания. Изображение человеческой жизни в момент непредсказуемого, трагического по-

ворота судьбы повлекло за собой важнейшее открытие в искусстве кино. Это были открытия стиля, относящиеся к эпохе звукозрительного кино, синтезирующего приемы двух предшествующих этапов — немого и звукового.

Приведем пример нарушения классического соответствия актера и роли. Одна из трудностей, которые испытал Ю. Герман с картиной «Двадцать дней без войны», — это Юрий Никулин. Режиссер снял клоуна в главной драматической роли, за которой угадывается сам автор экранизируемой повести К. Симонов, и писатель поддержал такой выбор. Это был принцип. Как было принципиальным в «Проверке на дорогах» снять Р. Быкова в роли командира партизанского отряда Ивана Локоткова. В нем решительность и хитрость Чапаева, но перед нами он появляется не в ореоле всадника в развевающейся бурке, а в землянке, отправляющим в тазу больные ноги. Снижение героя? Нет, очищение классических традиций от штампов, затиражировавших всем известный кадр. К известному уже типу героя подобран другой ключ.

В картине «Мой друг Иван Лапшин» в решающих сценах герой оказывается к нам спиной, это же мы видим и в телевизионном фильме «Архангельский мужик» А. Стреляного и М. Голдовской. Центральный диалог автора и героя снят на движении — они удаляются от нас в глубину кадра, человек не снимается «в лоб», мы не видим, его лица, фигуры как бы не дорисованы, их разговор о нарушении нравственной экологии ложится на пейзаж, и это волнует, потому что все прекрасное, так или иначе, страдает из-за неразумных человеческих поступков.

■ О причинах предубеждения против понятия «современный стиль»

Еще совсем недавно представители нормативной эстетики хмурили брови от самого сочетания слов «современный стиль». И это происходило по двум причинам.

Согласиться с существованием современного стиля — значит потакать противопоставлению так назы-

ваемого новаторства традициям, которые следовало охранять от покушений слишком радикальных новаций. Более всего остерегались провести разграничительную линию между 20-ми и 30-ми, а между тем именно сопоставление 20-х годов с 30-ми, а потом в свою очередь 30-х и 50—60-ми показывает, как кино на этих рубежах менялось, да так, что кажется, словно оно дважды меняло кожу. Немое кино 20-х годов так же отличается от звукового 30-х, как они вместе от современного звукозрительного кино, начавшегося на рубеже 50—60-х годов. Эти моменты составляют триаду, и, как в таких случаях бывает, первый и третий между собой ближе, чем каждый из них с промежуточным — вторым. Звукозрительное кино синтезировало пластику немого и звукового кино тридцатых. Через такие периоды прошло все мировое кино, и здесь лежит вторая причина предубеждения против понятия «современный стиль». Признать современный стиль — значит, согласиться с идеей «единого потока», идеей компартивизма, считавшейся в условиях духовной изоляции, в которой мы пребывали в годы культа личности, а затем в период застоя, глубоко порочной. А между тем непредвзятый взгляд легко заметит в каждом периоде мирового кино сходные в эстетическом плане явления. Немое кино 20-х годов: «Нетерпимость» Гриффита, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Алчность» Штрогейма, «Страсти Жанны Д'Арк» Дрейер, «Последний человек» Мурнау; звуковое кино 30-х: «Чапаев» Г. и С. Васильевых и «Вива, Вилья!» Конвей; современное кино: «Земляничная поляна» Бергмана, «Расемон» Куросавы, «Назарин» Бунюэля, «Хиросима, любовь моя» Рене, «Восемь с половиной» Феллини, «Андрей Рублев» Тарковского, «Евангелие от Матфея» Пазолини, «Маркета Лазарова» Влачила. Эти картины принадлежат одному времени, в них очевидно стремление выразить пластически невидимое, таящееся в глубинах чувств и сознания, столкновение веры и неверия, духовности и цинизма; ответить на мучительный вопрос о смысле жизни, понять причины отчуждения человека.

В свете сказанного нетрудно понять, почему перечисленные картины (список можно было бы многократно продолжить) с таким трудом пробивались на наш

экран. Догматическая философская наука отвергала наличие отчуждения человека в нашем обществе. Это был один из самых ухищренных обманов идеологов государства рабочих и крестьян: живя под эмблемой серпа и молота, крестьяне были отчуждены от земли, рабочие — от заводов, художественная интеллигенция от возможности самовыражения. И если на первом этапе революции она была для художников источником вдохновения, то по мере перерождения системы усугублялся кризис сознания, и он оказался связанным именно с отчуждением. Философы, писатели, кинематографисты, касающиеся этих проблем, не востребовались. В то же время обратим внимание на то, что Николай Бердяев (русский экзистенциалист), Андрей Платонов (его «Чевенгур» самый крупный роман в отечественной литературе об отчуждении), наконец, Александр Сокуров (дебют «Одиноким голос человека» по Платонову станет его темой, в сфере отчуждения произойдет идентификация сознания режиссера и его стиля), — все они с большим или меньшим запозданием были востребованы, востребованы в одно и то же время, когда проблема стала настолько насущной, что без объяснения ее стало невозможно преодолеть духовный и экономический кризис общества.

Теперь вернемся к вопросу о традициях и новаторстве. Может быть, действительно, правы были те, кто возражал против понятия «современный стиль», поскольку признать это — значит признать обособление современного кино от устоявшихся реалистических традиций: реализм как бы берет социальный конфликт, а произведения «современного стиля» вторгаются в подвалы подсознания. Феллини, создатель картины «Восемь с половиной», которая украшает список произведений, приведенных выше как пример современного стиля, считает себя неореалистом не только в своем прошлом.

Здесь сделаем небольшой экскурс в историю нашего восприятия искусства. Сначала мы не принимали неореализм. Вспомним ощущение от соседства нашего «Падения Берлина» и итальянского фильма «Похитители велосипедов», появившихся почти одновременно. Все было противоположно в них: одна была олицетворением парадного неоклассицизма, другая принадлежала к

течению, возникшему на обломках тоталитарной системы и назвавшему себя неореализмом. Неореализм был опасен для неоклассицизма. «Это — мелкий реализм», — говорил в официальном докладе тогдашний руководитель Союза кинематографистов Иван Пырьев. А когда, казалось, неореализм завершил свое существование, идеолог Леонид Ильичев произнес не без злорадства: «Неореализм почил в бозе». Вот какие силы были вовлечены в борьбу за правильное понимание стиля. А между тем дальше шло так. Когда появились картины Феллини, мы стали ему противопоставлять теперь неореализм — все-таки более близкое нам направление, в корне определения которого (хотя и с другой приставкой) тем не менее зиждилось спокойное для нас «реализм».

А что думает по этому поводу Феллини?

Он считает, что был неореалистом не только, когда сотрудничал с Росселлини, Латтуадой, Джерми или когда ставил такие свои первые картины, как «Огни варьете», «Белый шейх». «Маменькины сынки», он не отделяет себя от реализма и в картинах, где фантазматичность и гротеск становятся коренными свойствами стиля. Не отделяет и в смысле тематического направления и в смысле художественного выражения. Защищая концепцию «Дороги», он исходил из того, что история одного человека, который не понял своего ближнего, не менее важна, чем история одной забастовки. В ходе той же дискуссии, отвечая своему оппоненту — критику и режиссеру-документалисту Масима Мида, Феллини писал о своем понимании реализма:

«Иногда кино, оставляя в стороне конкретные факты исторической действительности, обращается к переживаемому сегодня столкновению чувств и воплощает его в выдуманных, в какой-то степени мистических персонажах. Подобные фильмы могут оказаться гораздо более реалистическими, чем те, что откликаются на определенную социальную действительность и социальные процессы. Вот почему я не верю в «объективность». Во всяком случае, в том виде, как ее понимаете вы, вот почему я не могу согласиться с вашими концепциями неореализма, далеко не полностью и очень поверхностно отражающими сущность этого

направления, к каковому, я полагаю, имею честь принадлежать и сам со времени создания фильма «Рим — открытый город». Мне хотелось бы закончить словами из дневника Павезе (даже если Павезе — писатель, которого вы не любите): «Послушать, так только и существуют порывы революционного насилия. Но ведь в истории — все революция: всякое обновление, всякое неожиданное и мирное открытие! Поэтому долой предвзятый тезис о том, что для морального возрождения необходимы (хотя бы со стороны других «активных» личностей) насильственные действия. Долой эту детскую потребность в сборищах и адском шуме!»¹.

С гениальной простотой и последовательностью Феллини рассматривает связь дня нынешнего с днем минувшим. Ему это удастся потому, что он не питает вкуса к детской потребности в «сборищах и адском шуме», когда в горячечных дискуссиях выплескиваются ценности непреходящего значения, могущие еще послужить делу. Феллини последователен в отношении таких понятий, как реализм и социализм. В том же письме к Массимо Мида он считает нужным заметить: не итальянская леворадикальная клика поняла его творчество, а французские марксисты. Что же касается понятий «реализм» и «социализм», то они оказываются у него не только в эстетической, но и нравственной взаимозависимости. «Я хочу сказать, — пишет Феллини, — что, для того чтобы подготовиться к богатой, представляющей самые широкие возможности общественной жизни будущего, сегодня, когда так много говорят о социализме, прежде всего необходимо научиться такой простой вещи, как сосуществование одного человека рядом с другим». И там же: «Я думаю: для того чтобы сегодня убедительно показать, как индивидуализм превращается в чувство подлинного социализма, необходимо показывать и исследовать его превращение как духовную потребность, как веление времени, как линию внутреннего, самого сокровенного поведения человека. Именно к такому фильму в наибольшей степени и подходит определение «реалистический».

Что же, спросит читатель, не зачисляете ли вы таким образом Феллини в ряды «соцреалистов» да и не поздновато ли это уже, коль скоро мы сами, отказавшись от этого определения, публично демонтировали его. Я был бы рад, если бы действительно спровоцировал читателя на такого рода вопрос. Дело в том, что понятие «соцреализм» у нас демонтировано справедливо, но сделано это варварски. Разрушив понятие, мы выбросили из него не только то содержание, которое вкладывали в него Жданов, Щербаков, Суслов, но и то, что подразумевали здесь такие великие художники и теоретики, как Эйзенштейн, Брехт, Сартр. Здесь нужна была тонкая хирургическая операция, чтобы разрезать мертвую искусственную связь между живыми явлениями, но сама идея, поддержанная, увы, немногими, потонула, говоря словами Феллини, «в сборищах и адском шуме», когда крушилось все подряд — именно так прошел исторический, как мы его сгоряча назвали, V съезд кинематографистов. В нем задавали тон люди, которые в прошлые годы притеснялись, но, став у власти, они проявили еще большую агрессивность, критики, обслуживающие их, расправились со всем, что имело с их точки зрения отношение к соцреализму, развенчанию подверглось несколько поколений кинематографистов, по логике вещей добрались до основоположников — Эйзенштейна, Вертова, Довженко. Нигилистическое отношение к прошлому катастрофически сказалось в настоящем: кино оказалось в глубочайшем кризисе, разрушены не только его организационные структуры, но и эстетические позиции. Современный стиль — это историческое мышление. Предрассудки по отношению к нему по-разному проявились вчера — у традиционалистов, сегодня — у ультрарадикалов, но тем и другим не хватает феллиниевского эпического достоинства в понимании связи между прошлым и настоящим.

■ Бунтующая пластика

11 ноября 1987 года в Кинотеатре повторного фильма состоялась ретроспектива картин Алова и Наумова. Первым был показан фильм «Скверный анекдот».

Парадоксальность ситуации состояла в том, что это был не ретроспективный показ, это была в буквальном смысле слова премьера, поскольку впервые, после 22-летнего заточения, картина была показана публично.

Радость, что истина, наконец, восторжествовала, омрачалась тем, что Александр Алов не дожид до этого вечера.

Такое же чувство мы переживаем, когда читаем «Жизнь и судьбу» Василия Гроссмана или «Чевенгур» Андрея Платонова.

Произведения, которые в свое время не увидели свет, потому подвергались гонениям, что заглядывали в наш день, помогая ему приблизиться.

Новое мышление не падает вдруг с неба вместе с указаниями и постановлениями. Новое мышление зарождается в недрах народной жизни как протест. Художник это чувствует и пытается выразить его.

Новое мышление «Скверного анекдота» проявляется уже в самой пластике картины. Пластика бунтует против натурализма. Могут меня спросить: разве форма может бунтовать? Может, если она не просто оболочка картины, в которую вталкивается готовое содержание. В «Скверном анекдоте» содержание и форма отвечают друг другу, как ни в каком другом фильме Алова и Наумова.

«Скверный анекдот» не был случайным событием в их жизни, скорее, напротив, здесь связалась в узел их творческая судьба; не развязав его, невозможно увидеть концы и начала в сюжете нашего разговора.

В этой картине на пределе выразилась (и едва не оборвалась) художественная концепция, с которой Алов и Наумов пришли в кино.

Словно по иронии судьбы, фильм «Выбор» В. Наумова вышел на экраны одновременно с фильмом «Скверный анекдот». Первый сделан сейчас, второй двадцать два года назад, первый — о современной жизни, второй — экранизация рассказа Достоевского. Парадокс состоит в том, что второй — актуальнее для наших дней не только по форме своей, идея в нем актуальна, как была актуальна в 1862 году, когда писался рассказ Достоевского, как была актуальна в 1966 году, когда ставился фильм, как актуальна сегодня, когда фильм вышел на экраны.

Идеи не отмирают вместе с временем, которое их породило.

«Скверный анекдот» написан Достоевским в пору «либеральной весны» наступившей после отмены крепостного права. Рассказ так и начинается: «Этот скверный анекдот случился именно в то самое время, когда началось с такою неудержимою силою и таким трогательно-наивным порывом возрождение нашего любезного отечества и стремление всех доблестных сынов к новым судьбам и надеждам».

Почему же большую, историческую тему Достоевский излагает в анекдоте, да к тому же в скверном? Писатель, прибегая к черному юмору, безжалостно описывает не только либеральствующего генерала Пралинского, но и бедного чиновника Пселдонимова. Алов и Наумов безошибочно определили взгляд Достоевского на «маленького человека» в «Скверном анекдоте», в отличие от подхода писателя к этой теме в «Бедных людях» или «Униженных и оскорбленных». Со школьных лет мы запомнили фразу Достоевского: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Это не значит, что Пселдонимов вышел из Акакия Акакиевича.

Акакий Акакиевич Башмачкин вызывает у нас чувство сострадания.

Пселдонимов — чувство презрения.

Когда Алова и Наумова прижали к стене, доброхоты советовали: надо чтоб был просвет, тут цитата из Станиславского шла в ход, мол, «играя злого, ищи, где он добр».

Это к Ричарду III подходит.

К Плюшкину и Пселдонимову не подходит.

Пселдонимов не человек, лицо его не знает оттенков выражения, собственно, он и не лицо, он маска. Свадьба Пселдонимова — карнавальный вихрь уродливых лиц-масок. С этой стороны тоже подступали с критикой: мол, это не русское, это что-то итальянское. Это говорило важное лицо, руководившее в то время всей советской кинематографией, в голове у «лица», видно, тоже застряла цитата в виде словосочетания: итальянский театр комедии масок. Но, во-первых, здесь не комедия, здесь, скорее, если так можно выразиться, трагедия масок, а точнее — трагифарс масок, и, во-вторых, само явление это именно как раз русское, если вспомнить гоголяду или театр Сухова-Кобылина, а

еще ближе к нам — театр Николая Эрдмана. Алов и Наумов нашли форму, адекватную содержанию рассказа Достоевского: они поставили фильм в жанре сатирического гротеска. С запретом фильма, по существу, было закрыто целое направление, и теперь важно не просто радоваться реабилитации картины, а заставить ее работать на современный кинематографический процесс. В самом методе искусства, каким он сложился у нас, не преодолены стереотипы, шоры, вследствие которых и возможно было, чтобы произведение русского искусства квалифицировалось как «антирусское», народное — как «антинародное».

Ошибка в оценке «Скверного анекдота» была лишь частным случаем общего отхода от реализма, правильного понимания народности. В мышлении сложился стереотип: «маленький человек», значит, масса, а масса — значит, народ (сегодня смещение понятий «демократия» и «охлократия» путает карты и мешает правильной оценке смысла общественных борений).

Критики картины защищали Пселдонимова от покушений на него Алова и Наумова, игнорируя таким образом Достоевского; в рассказе недвусмысленно показано: сто лет рабства деформировали сознание не только верха, но и низа общества, то есть не только поработителей, но и поработенных. В фильме, как и у Достоевского, генерал Пралинский и маленький стряпчий Пселдонимов — две стороны одной медали.

Так народ Пселдонимов или не народ?

У Пушкина есть понятие «народ» и есть понятие «чернь». В финале «Бориса Годунова» «народ безмолвствует», он осмысливает и еще скажет свое слово. «Чернь» у Пушкина «бессмысленный народ», чернь — «толпа», «поденщик, раб нужды, забот»¹.

В XX веке это противоречивое понятие «народ» обострится до крайности. Справедливое «народ — творец истории» сочетается с мыслью Ленина: «предрасудки миллионов — страшная, косная сила истории».

На эту тему Ромм поставил фильм «Обыкновенный фашизм».

¹ См.: Пушкин А.С. Поэт и толпа. Стихотворение. Полн. собр. соч. Т. 3. — С. 85.

В том же году, и об этом же, и на той же студии Алов и Наумов поставили фильм «Скверный анекдот». Это было сказано ими программно: «Пселдонимов, конечно, «маленький человек», но и «страшненький», Пселдонимовщина как общественное явление имеет все те признаки — душевное холуйство, невежество, рабство, инструктивность мышления, — которые являются питательной средой вызревания фанатизма и фашизма. Человечество достаточно поплатилось за одно лишь снисхождение к пселдонимовым. Удар в этом произведении направлен против фальши и лицемерия власть имущих, против лживого, буржуазного либерализма, и одновременно — против душевного холуйства, подобию рабства».

В картине поставлена проблема отчуждения личности, отсюда кафкианские мотивы в ней. Мотивы, но не больше, поскольку здесь прежде всего кинематографизируется художественный принцип самого Достоевского, о котором он сам сказал: «У меня свой особенный взгляд на действительность в искусстве, и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня составляет самую сущность действительности. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив...» Эти слова можно было бы поставить как эпиграф к картине «Скверный анекдот» — и к его содержанию, и к его стилю.

■ Драма без катарсиса

Фрагмент о фильме Киры Муратовой «Астенический синдром» сначала хотелось назвать «Без надежды», но здесь был риск сразу же навести читателя на ложный след и подготовить его совсем не к тому, что я хотел бы сказать об этой картине.

Ах, без надежды, а значит, без пресловутого катарсиса, опять «чернуха», в то время как общество и без того взвинчено, его бы развлечь, его бы отвлечь, но мы убедились, что манипуляции массовым сознанием посредством успокоительных телевизионных сеансов телепатов унизительны, я позволю даже себе сказать — безнравственны, полезное лекарство все-таки бывает горьким.

По стечению обстоятельств я возвращался к этой мысли дважды в течение одного дня; это было 28 января 1990 года. Утром, когда прочитал в «Известиях» сообщение Госкомстата СССР об итогах социально-экономического развития страны в 1989 году, вечером — после просмотра картины «Астенический синдром».

Статистический документ, основанный на цифрах и фактах, и художественный фильм, строящийся на информации об эмоциях людей, — явления-близнецы, каждое из них не могло появиться еще два года назад.

Стремление дозировать неприятную или неудобную информацию — самое тяжкое наследие эпохи застоя. Правовое государство, которое мы пытаемся создать, предполагает цивилизованного человека, располагающего информацией о положении дел в обществе. Подобно тому, как открываются запасники, десятилетиями скрывавшие от народа по праву принадлежащие ему художественные ценности, сегодня открываются «информационные запасники», и вот уже не от обозревателя радиостанции «Свобода», а из сообщения отечественной газеты народ, творец истории, узнает о численности армии, которую содержит, и во что ему, налогоплательщику, это обходится. Сколько раз в прошлом мы слышали: статистика — дело партийное, слова были призваны любыми средствами воодушевлять массы идеями «догоним и перегоним», «мы» и «они», «у нас труднее, но мы лучше и справедливее». Нынешнее сообщение не бахвалится ростом импорта товаров — мы вполне могли бы производить их у себя, употребив валюту с большей выгодой для общества. Мы никогда не знали реальный национальный доход, в нынешнем сообщении его прирост ниже обычного, но он истинен, поскольку учитывает влияние роста цен. Несколько десятилетий мы скрывали угрожающий рост преступности и теперь оказались неподготовленными к кровавым драмам, разыгрывающимся то в одном, то в другом регионе страны. И опять-таки реальное знание происходящего заставляет работать сознание, постигать причины, без чего невозможна система действий.

Истина отважна сама по себе, она заставляет действовать в нужном для истории направлении.

Нынче поднимается в цене тот, кто умеет слушать историю. И я поставил социологический документ и

фильм рядом лишь потому, что каждый в своей области сегодня оказывается своеобразной энциклопедией жизни.

Да уж, какая энциклопедия, наверняка возразят мне, этот самый «Астенический синдром», коль все вертится в нем вокруг неудачливого педагога английского языка, возомнившего себя писателем, да так в жуткой круговерти жизни и не ставшего им. Но разве общество познается только по удачливым людям? Мировая литература и искусство предложат вам больше примеров обратного свойства; художники спешили на помощь к людям, терпящим катастрофу и нуждающимся в сострадании. Помните героя драмы «Пер Гюнт» Ибсена, его отчаянное обращение к Всевышнему: «Господи, почему я не стал тем, кем я должен был стать?!»

Наш учитель английского Николай Алексеевич не бросает вызов небу, учитель не герой, он один из многих, обыкновенных, но тем острее драма, что это может случиться с каждым, значит, и со мной, зрителем.

Учитель возникает из толпы, из массы, ринувшейся из открывшихся вагонных дверей метро. А до этого момента все спали — и те, кто сидел, и те, кто стоял, даже парочки, обнявшись, спали. Спали не ленивым безмятежным сном, как у Гончарова в «Обломове»; кто забыл роман, может вспомнить эту сцену по фильму Никиты Михалкова: когда баре и дворня в определенный час погружались в патриархальный сон, мы почти физически ощущали, как остановилось время. У Киры Муратовой коллективный сон эпохи научно-технического прогресса, сон в мчащемся метро тревожен, проснуться нужно внезапно, чтоб в необходимый момент выскочить из вагона.

Сцена в метро снята документально, в кадре оказываются реальные пассажиры, но все-таки это не репортажная сцена, метод Муратовой состоит в превращении хроники в гротеск. В каждодневно видимом неожиданный сдвиг открывает нам скрытый смысл, он нас задевает, ранит. Бегущие пассажиры перестают функционировать как нормальные люди, но пока они механически спят, механически просыпаются, механически покидают вагон. До этого момента сцена кажется смешной, но когда бегущие также автоматически огибают лежащего мужчину, который, может быть,

нуждается в помощи, смешное становится трагическим. А потом трагическое снова переходит в свою противоположность, когда на опустевшей платформе над лежащим сгибаются санитарка и милиционер: человек не умер, он даже не болен, он спит. Спящий тот — и есть наш учитель Николай Алексеевич.

Жестоки ли люди, которые не остановились, чтобы узнать, что с ним случилось?

Жесток ли он сам, когда засыпает на фильме, героиня которого, похоронив мужа, нуждается в сочувствии?

Жесток ли его ученик Ивников, который, препираясь с учителем, демонстративно отщипывает от черной буханки и тут же, на уроке, дерется с учителем?

Жестока ли жена Николая Алексеевича, если она не способна быть ни чеховской «душечкой», ни булгаковской Маргаритой, и, может быть, именно поэтому преподаватель английского не станет Мастером? Мы видим, как люди, близкие и взаиморасположенные, постоянно ранят друг друга.

Жестока ли, наконец, сама Кира Муратова, режиссер, коь она так затягивает эпизод похорон, а очередь за рыбой изображает как «ходынку», где люди, тесня друг друга, буквально звереют? А как мучительно долго рассматривает режиссер зарешеченных бездомных собак, подлежащих уничтожению... Думаю, что редактор еще на стадии литературной работы указывал авторам сценария Сергею Попову, Александру Черных и Кире Муратовой на затянутость этих сцен, советовал сократить, и здесь удивляться не приходится, поскольку все-таки одно дело читать, другое — видеть. Режиссер видит именно так, и в этом его стратегия. Испить горечь до дна — значит исчерпать противоречие, но когда явление исчерпано, оно легко переходит в свою противоположность.

Именно так организована картина. Сначала мы видим ученика Ивникова, когда он дерется с учителем, а потом он на улице вступает в драку за дебильного парня — «божьего человека», которого обидели. Ракурс в картине меняется внезапно, человек предстает в разных измерениях. Мать Ивникова, завуч школы, на всех кричит, но вот она одна дома, переодевшись в тесный для нее халатик, играет на трубе; мы слушаем и начинаем думать о скрытых достоинствах этой по-

феллиниевски чувственной, нерастраченной женщины, мы жалеем, что мало ее видели такой. Она уходит за кадр, мелодия же сопровождается монтажом рисунков настенных ковриков.

Картину пронизывает интонация карнавальности, из-за повышенной возбудимости персонажей кажется, что все время идет игра. Психологи найдут у действующих лиц все признаки «астенического синдрома»; повышенную возбудимость, меняющееся настроение, когда люди по незначительным поводам могут впасть в отчаяние, а то и в необоснованную приподнятость. Конечно, так назвав картину, «Астенический синдром», К. Муратова создает не иллюстрацию к медицинскому учебнику, она создает по этому мотиву произведение искусства, когда уже сами медики в свою очередь могут кое-что открыть для себя в этой области, коль скоро ее коснулся художник. Начальные четыре части картины составляют «фильм в фильме», он снят в черно-белой гамме, невосприятие цвета больной героиней определяет такую пластическую трактовку действия (оператор В. Панков, художник О. Иванов), цвет начинается в основной части картины, где действие ведет уже другой герой — учитель.

В картине есть два нервных пика, когда персонаж оказывается в состоянии аффекта. В обоих случаях срывается женщина.

По существу, весь «фильм в фильме» — это срыв героини, врача, которая потеряла мужа. Конечно, не сама по себе смерть мужа ожесточила ее и сделала нетерпимой, она заметила, как двое смеялись на кладбище, впрочем, и это само по себе не выбило ее из колеи, а только подтолкнуло к ожесточению, к которому она уже была предрасположена. Следует подчеркнуть, как играет актриса Ольга Антонова врача: ее пострадавшая героиня сама становится невыносимой для окружающих, и в этом позиция режиссера Киры Муратовой. В каждой ее картине женский образ содержит что-то личностное, авторское, да и может ли быть иначе. Художник разрабатывает свое поле, у него есть своя сокровенная тема.

Свою тему Кира Муратова заявила в фильме «Короткие встречи», в нем она сыграла и главную роль, автобиографичность, как говорится, была налицо. Этот маленький шедевр, где вместе с К. Муратовой играли

В. Высоцкий и Н. Русланова, официальные круги приняли в штыки. Мне казалось, что это недоразумение: в картине не было ни политики, ни секса. Тем не менее, телефонное право сработало столь жестоко, что главный редактор журнала «Искусство кино», Людмила Павловна Погожева, несмотря на расположение к моей статье о фильме, вынуждена была опубликовать разгромную рецензию другого критика.

Теперь, умудренный опытом жизни, я понимаю, что это не была ошибка тогдашнего руководства, оно смертельно испугалось альтернативного мышления в искусстве, а именно в этом направлении формировался жанр физиологического очерка, восходящий к традициям русской литературы XIX века. Это был критический реализм, к которому мы спокойно относились в связи с прошлым опытом и не допускали мысли о его применении в современной литературе и искусстве. «Короткие встречи» были типичным примером физиологического очерка. В нем изображались случай, нетипичное лицо, быт, психология, это противоречило нормативной эстетике того времени. Шлагбаум был опущен и перед такими картинами этого направления, как «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» А. Михалкова-Кончаловского, «Иванов катер» М. Осебяна, «Тугой узел» М. Швейцера.

А между тем Муратова продолжала свое восхождение. Тут были и «Долгие проводы» (эта одна из лучших картин советского кино была под запретом целых 16 лет), и картина «Среди серых камней» (после того как по ней погуляли административные ножницы, режиссер сняла свою фамилию, мало кто знает, что указанный в титрах постановщик Иван Сидоров есть не кто иной, как Кира Муратова). Только равнодушный человек не заметит, сколько горечи скопилось в душе у художника, не умеющего приспособливаться. Чтоб поставить современную картину, надо было освободиться от обид, очиститься, расстаться с прошлым. Это не произошло в предыдущей картине — «Перемена участи», она поставлена по рассказу Моэма «Записка», в ней есть стиль, но нет душевной привязанности к материалу. Разве не то же самое произошло с Тарковским, когда он после «Андрея Рублева» и «Зеркала» ставит «Солярис», произведе-

ние умозрительное по сравнению с предыдущими шедеврами? И с Витаутасом Жалакявичусом то же произошло в его латиноамериканском фильме «Это сладкое слово — свобода» после постановки «Никто не хотел умирать». Стиль тот же — душа не та. Картиной «Астенический синдром» Кира Муратова возвращается к себе, и «фильм в фильме» ей понадобился, чтобы именно освободиться, как освобождается криком ее героиня. При этом отношение к ней режиссера диалектично: она страдает ей, но и с нее вины не снимает.

Картиной режиссер и на себя берет ответственность за происходящее, коль так резко и определенно судит о нем.

Другой нервный пик в картине занимает не столь значительное место, но в известном смысле действует обескураживающе — я имею в виду нецензурный монолог женщины в метро. Возможно, это своеобразный феминистский бунт, когда женщина мстит мужчинам за все, что они с ней творили, теперь она сама с ними расправляется — публично, словесно, упоминая не только его самого, но и, как положено, его маму, папу и даже дедушку. Такой отборной брани я не слышал даже в армии во время войны, где люди, как известно, не стеснялись, особенно в стрессовых ситуациях. Зрителей, которые будут относить это в адрес режиссера, я заверяю, что Кира Георгиевна Муратова не терпит в жизни бранных слов. О ее деликатности можно судить по эпизоду в картине, где показано несколько обнаженных фигур — женщин и мужчин: художник собирается лепить скульптуру, и перед ним проходят несколько натурщиков. Сцена сделана чисто, целомудренно. Брань в вагоне метро в устах вышедшей из себя женщины — тоже стресс, это перекликается с описанной уже ситуацией начала фильма. Так я понимаю замысел, в то же время не считаю поговорку «все понять — все простить» универсальной. Здесь возникает проблема, перерастающая эстетику и этику фильма. Сегодня, когда воздух отравлен, вода испорчена, а земля начинена химикатами, язык становится экологической нишей человека.

Стихотворение в прозе Тургенева, которое мы знаем с детства, сегодня звучит трагично: «Во дни сомне-

ний, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!» Сегодня литовец то же может сказать о своем языке, грузин о своем, киргиз о своем, а малые, разбросанные на севере народности, численность которых постоянно уменьшается, будут существовать, пока будет существовать их язык. Все страсти, которые происходят на национальной почве, с языка начинаются и языком кончаются. Я не призываю пуритан очищать язык до дистиллированной воды, однако...

Отчуждение человека — тема картины.

Люди страдают оттого, что перестали слышать друг друга.

Манера К. Муратовой не публицистична, она не спешит сказать «кто виноват», не дает и рекомендации «что делать». Немало «перестроечных» фильмов мы видели, которые спешат ответить на эти вопросы, создавая шумные однодневки. Искусство все-таки не статья в журнале, оно нуждается в сокровенности, оно не подкупно и не должно рассчитывать на успех любой ценой.

Фильм кончается смертью учителя, а, казалось, все могло завершиться иначе: ученица Николая Алексеевича, Мария, объясняется ему в любви, увозит из больницы и готова за ним идти на любые жертвы. Как нам хочется, чтоб герой выжил, чтоб обрел счастье, но при таком финале картина бы рухнула, загублена была бы ее идея. Мария не выдерживает первого же испытания, она бросает лежащим на полу вагона учителя, скрывается за колонной, пока поезд не двинулся.

По иронии судьбы мы прощаемся с учителем там, где впервые встретились, в метро. Но посмотрите, с каким самообладанием строит эту печальную сцену режиссер.

Пространство, где была толчея, свободно и все принадлежит учителю; вагон мчится, периодически выныривая из темноты на свет, с каждым разом, яснее белая рубаша учителя и поза его — навзничь, с раскинутыми руками. Поза что-то напоминает из мифа, бу-

дит воображение, но режиссер не настаивает на этом, фильм остается в пределах невыспренного бытия: учитель умер от одиночества.

Показав героя в ситуации без надежды, художник ставит диагноз и обществу, происшедшее с нашим современником видится как бы из будущего, и потому фильм останется и тогда, когда жизнь наша переменится к лучшему.

■ Скрытые возможности романа

Для многих показался странным сам поступок режиссера Глеба Панфилова: находясь в оппозиции к официальной концепции искусства в так называемые годы застоя, теперь, когда все позволено, он ставит фильм по повести Горького «Мать», на которой многие годы стояла печать — краеугольный камень социалистического реализма.

А между тем Панфилов не изменился, и его новый фильм «Мать» есть, с одной стороны, продление диалога с Горьким, начатый в картине «Васса», с другой — он возвращается к теме своей первой картины — «В огне брода нет»!

Истинные художники, о чем бы они ни рассказывали, как бы говорят об одном и том же, потому что у них есть своя сокровенная тема. И в картине «В огне брода нет», и в картине «Мать» Панфилов говорит о человеческом и бесчеловечном в самой природе революции.

Но дает ли основание для такой постановки вопроса повесть «Мать»? Да, дает, если, конечно, прочитать ее свежим взглядом. Но это непросто: принудительное школьное чтение внушило предубеждение против повести, сам автор возникал перед нами лишь в образе жизнерадостного «буревестника революции». Теперь оглушают опубликованные, наконец, «Несвоевременные мысли» Горького, писатель с болью пишет о революции как исторической трагедии, вызвавшей «бурю темных страстей» и «вьюгу жадности, ненависти, мести». Теперь как предостережение воспринимается в «Несвоевременных мыслях»: «Пора воспитать в самих себе чувство безгловости к убийству, чувство отвращения к нему». Горький предвидит опасные послед-

ствия «партийного сектантства», а также «деспотии полуграмотной массы». Горький ставит принципиальный вопрос о роли писателя в новых условиях: «В чьих бы руках ни была власть, за мной остается мое; человеческое право отнести к ней критически». Потерявшиеся на страницах периодики, «Несвоевременные мысли» не публиковались более семидесяти лет, запрещенные в годы сталинщины и в годы застоя, они исключались из собрания сочинений основоположника советской литературы. Сегодня чтение их не только не опасно нашей жизни, оно помогает ей выбраться из тупиков, помогает развязывать тугие узлы истории, как помогают нам сегодня в этом последние статьи Ленина — его «Завещание», — тоже длительное время скрывавшиеся от народа.

Так каким же был Горький: ортодоксальным вестником революционной бури или же инакомыслящим, как сегодня могли бы мы сказать, прочтя высказанные им в 1917 — 1918 годах «несвоевременные мысли».

Панфилов видит Горького объемно, без этого он не смог бы современно прочесть повесть.

Режиссер буквально буравит повесть, открывая в ней пласт за пластом. Фильм задумывался в 1984 году, сценарий первоначально назывался «Запрещенные люди». В самом названии есть своя переменчивая судьба. Оно взято у Петра Заломова, который в повести «Мать» был прообразом Павла Власова. Заломов пережил Горького, он умер в 1955 году, еще через тридцать лет сочетание слов, «запрещенные люди» обострилось в связи с кризисной ситуацией в стране накануне перестройки. Запрещенными оказались Сахаров, Солженицын, Тарковский, «Жизнь и судьба» Гроссмана, «Чевенгур» Платонова, «Реквием» Ахматовой. Сто запрещенных фильмов пылилось на полке, среди них — «Тема» самого Панфилова. Конечно, большие вещи не могут строиться на аллюзиях, на показывании истории кукиша в кармане, на переодевании современных героев в исторические одежды. «Перестроенные» фильмы тотчас устаревают, как только меняется ситуация, которая в них резонирует. Пока Панфилов писал сценарий и ставил фильм, современная ситуация резко изменилась, то, что было под запретом, стало разрешено. И что же? Фильм от этого не пострадал, потому что

в нем заложен не повод, а причина. Леса, которые помогают строителям возводить здание, есть путь к истине, но истина — само здание. Мы догадываемся, по каким лесам поднимался Панфилов, реализуя свой замысел.

Историю он видит через призму современности.

В титрах картины указаны две даты. 1894 — 1902 годы — время действия фильма. 1990 год — выход на экран.

Сормовская забастовка, происшедшая в начале XX века, изображена в конце века прошлого. Для, чего? Есть повесть, были фильмы, об этом. Наконец, забастовки происходят и нынче. Разве забастовка шахтеров Кузбасса не проявление того же бунтарского духа пролетария? Злободневность годится для хроники, для романного искусства нужна историческая дистанция.

Тарковский, Параджанов, Шепитько об этом наверняка сделали бы притчу.

Панфилов поставил именно кинороман. Казалось бы, режиссер идет на заведомые утраты, поскольку в жанре притчи можно пластичнее и острее воплотить сегодня общечеловеческое содержание повести Горького — опираясь на ее коллизию, спроецировать в современность евангельский сюжет о Богородице и Сыне, которого она отдает людям на муку. Панфилов, отнюдь не игнорируя этот мотив, не придает ему исключительное звучание. Фильм строится на переплетении двух мотивов, двух начал: классового и общечеловеческого. Мотивы антагонистичны, они конфликтно пересекаются в образе матери, она хочет собой их примирить. И если это ей не удалось — значит, это не удалось пока истории, и в этом ее, истории, трагедия. Горький образом матери открывает в литературе новый психологический тип. Это явление Горький связывает, как он сам сказал, с «мировым процессом»; драму своей героини он видел как усиление «мировой трагедии». Воплощение такой идеи требует монументальной формы. Возвращение к кинороману есть возвращение к истории. Панфилов припадает к истоку революции, еще чистому, незамутненному, когда красный флаг еще не примелькался, народ еще безмолвствует, наблюдая проход со знаменем кучки смельчаков — Павла Власова и его заводских товарищей — по

извилистой улице сормовской слободы. Смелость Павла (артист В. Раков), бросившего вызов, казалось, необоримой силе царизма — с его армией, полицией, шпиками, бездушными чиновниками и неправедными судьями, — естественна, смелость этого молодого пролетария шла от возмущения условиями жизни его класса и была его личным протестом, убеждения Павла были так сильны, что он был готов с радостью принять муки. Губернатор (артист И. Смоктуновский) удивится Павлу и посмотрит ему в глаза, чтобы узнать, что это за человек, а потом отдаст его на растерзание шпикам.

Мать предчувствовала, что может выпасть на долю сына, и перед манифестацией осенила его крестным знаменiem. Это очень важный момент в картине, но Панфилов не придает ему неистовость, как и не превращает движение Павла навстречу палачам в своеобразное «восхождение на Голгофу». Улица горбатая, выгодно для съемки извилистая, люди, стоящие с двух сторон, создают тесное дефиле для этой напряженной сцены, и, наверное, если бы режиссер снимал притчу, мизансцена была бы другой — движение, думая, шло бы вверх, но Панфилов, как уже замечено, снимает роман, метафора не обнажена, герои спускаются вниз, смысл «Голгофы» скрыт в подтекст сцены и работает через противоположность.

В повести Горького из друзей Павла мать любила душевного Андрея Находку (артист А. Карин) и остерегалась крайне озлобленного Николая Весовщикова (артист С. Бобров), о котором Находка сказал ей: «Когда такие люди, как Николай, почувствуют свою обиду и вырвутся из терпения — что это будет? Небо кровью забрызгают, и земля в ней, как мыло, вспенится...» Такой сцены нет в фильме, но это не значит, что Панфилов ее не заметил. Опираясь на другие произведения Горького — «Жизнь ненужного человека» и «Карамора», он решает эту тему сильнейшим образом на судьбе двух сводных братьев. Один из них казнит другого за предательство, но, убив праведно, он, в конце концов, убивает праведную — мать Павла.

Значит, тревожные мысли о «темных страстях», «овьюге жадности, ненависти, мести» возникли у Горького впервые не в «Несвоевременных мыслях», а еще в повести «Мать», написанной в 1906 году. Не потому

ли был так обеднен смысл повести, что это было умышленно затемнено, как не говорилось и о мотивах повести, связанных с религиозными исканиями Горького, но зато в любом учебнике «буревестника» журили за «богоискательство», предпринятое им одновременно с Луначарским и Богдановым. Говорю это с большой осторожностью, потому что сегодня есть опасность другой крайности. От преследования верующих мы резко повернули к преследованию атеистов. Заблуждения эти связаны в своих истоках с крайностями большевизма, не сумевшего разделить с христианством десять заповедей.

На этой проблеме проверяется сегодня современное мышление. Телевидение, кино, литература часто поверхностно эксплуатируют Бога, церковь, икону. В картине Панфилова толкование темы дается современно, но не конъюнктурно. Несколько раз на экране возникает образ Христа. Впервые — когда Павел принес домой репродукцию и повесил ее на стену. Трое людей, разговаривая, шли куда-то легко и бодро. «Это воскресший Христос идет в Эммаус!» — объяснил он матери. Потом ей стало казаться, что это Павел идет с товарищами, в конце концов, она перестала огорчаться, что сын не ходит в церковь: за неверием его она почувствовала веру.

Мать — гениальный человек. Работая с Инной Чуриковой над этой ролью, Панфилов столь высоко поднимает планку, что кажется, актрисе не хватит дыхания ее взять, а между тем Чурикова берет ее не из последних сил. Резервы у актрисы неисчерпаемы, хотя из картины в картину у нее одни и те же выразительные средства: ее глаза, ее жест, ее голос. В чем же тогда дело, почему каждый раз она кажется нам новой, неизвестной еще? Артистическая натура в том и состоит, что каждый раз затрагивает в себе разные струны, каждый раз может отзываться на разное. Что же играет, нет, лучше — чем живет Инна Чурикова в роли Ниловны? Ее героиня поразительно любопытна к жизни, иногда это проявляется на грани инфантильности, но ее любопытство не праздное, она отзывчива на чужую беду в такой степени, что способна к самопожертвованию. В повести ее убивает жандарм, которого мы не знаем, в фильме убийца персонифицирован, это

бывший друг Павла, которого сломали, и он стал осведомителем (артист Д. Певцов). Это сильная сцена. Горящие глаза Иуды завистливы, он ненавидит мать за ее веру; получив смертельную рану, она не корчится от боли, не зовет на помощь, она поражена изменой, ее последние слова обращены к предателю: «Как же ты будешь жить после этого, Яков?» Чурикова произносит слова тихо, почти с состраданием, и в этот момент мы постигаем философскую глубину образа.

Режиссер сам написал сценарий, здесь есть свои преимущества, поскольку он является автором фильма изначально. В картине есть сцена, когда Павел рисует контур девушки, потом одевает ее в рыцарские доспехи — это Жанна д'Арк, о которой Панфилову в свое время не дали поставить фильм, а между тем он его весь уже сочинил, неосуществленный замысел живет в подсознании, проявляя себя так или иначе в других работах. Вот и сейчас режиссер дарит свои переживания Павлу, и герой в этой сцене становится как бы вторым «я» автора. Но, к сожалению, режиссерская драматургия, которая стала в нашем кино правилом, имеет протори, увы, и в данном случае. В картине недостаточно проработаны индивидуальные характеры лиц из окружения Павла, утрачены нюансы отношений героя и Саши, а это существенно: мать огорчалась, что об их намерении жениться узнала не от сына. Сквозь сеть крупной вязки уходит из эпического романа «мелкая рыбешка» психологии; в такие моменты действие утяжеляется, фильм входит в зону сопротивления материала, и зритель это чувствует.

И в искусстве, и в жизни человеку труднее всего руководить самим собой. Говоря о взаимоотношениях между Панфиловым-драматургом и Панфиловым-режиссером, именно это я имею в виду, и ничего больше. В картине есть примеры и обратного свойства: мы встречаем драматургические решения, которые предвосхищают режиссерские озарения. У Панфилова два кинематографических образования: операторское и режиссерское, это чувствуется в работе с актерами — фильм населен огромным числом персонажей, расположение фигур в этом движущемся полотне безукоризненно.

В картине история не реставрируется, а переживается заново. Композиционная стратегия состоит в осмыслении постепенно раскрывающегося пространства (оператор М. Агранович). Рабочая слободка, завод, Нижний Новгород, Россия, земной шар. Это расширение земного пространства ошеломляет, потому что происходит неожиданно, во внефабульных эпизодах. Фигуры Шаляпина, Николая II, Ленина возникают именно во внефабульных эпизодах, для традиционного восприятия они могут показаться «лишними», но именно в этом был замысел — расширить действие могучими толчками и неожиданно. Царь получает информацию о стачке во дворце, Ленин — в Лондоне; сцены корреспондируются, реальные фигуры, возникавшие в историко-революционных фильмах, увиденны в новом повороте. Это увлекло Панфилова, коль скоро, работая над фильмом, он сочиняет сценарий о последнем периоде дома Романовых, к постановке которого практически готов.

Фильм «Мать» вызвал споры, и иначе не могло быть. Отчаянный забияка, Панфилов, конечно, предвидел, что будет расплачиваться не только за себя, но и за Горького. Споры необходимы, но они ведут к истине, если нет предвзятости. А чтоб каждый раз все не снимать сначала, напомним, что еще в 1907 году писал Горькому Леонид Андреев: «...то, что здесь считается твоим падением («социал-демократ увлекается политикой, и оттого талант падает»), один только я верно оцениваю как новый подъем на новую огромную, небывалую высоту. И это понятно; когда люди стоят вверх ногами, небо кажется им ямой и полет — падением»¹.

■ Постмодернизм: стиль и стилизация

Как, вероятно, заметил уже читатель, автор данного исследования ту или иную проблему «привязывает» к конкретному художнику. Этим не преследуется какая-либо назидательность: вот, мол, вам, читатель, постулат, а вот и иллюстрация. Мы смотрим произведе-

¹ Литературное наследство. Т. 72.— С. 289.

ния искусства не для того, чтобы постичь какие-то идеи, скрытые в нем, мы смотрим или читаем произведение, чтобы насладиться самим восприятием художественного явления. Теоретик не вправе разрушать это впечатление и тогда, когда препарирует его для анализа, наоборот, в его силах усугубить это впечатление, ибо он может объяснить, почему нам понравилось произведение. Ничто не требуется от критика, кроме объяснения причины формы, объясняя причину формы, мы снова заставляем наслаждаться ею, но теперь уже наслаждаться и самой идеей, как раз и являющейся причиной формы.

О постмодернизме в западной критике заговорили в 60–70-е годы, до нас доходили только обрывки идей, которые при этом, как правило, опровергались: модернизм виделся как грехопадение реализма, как декаданс. Именно понятие «модернизм» у нас было в ходу, поскольку с ним легче было бороться. «Модерн» — больше говорило о привлекательности искусства, сохранившего запахи, цвет, дискретность конца XIX — начала XX века. «Модернизм» — это как бы эпигонство уже само по себе, его легче опровергать, да и сам он как бы бросает тень на «модерн». Аналогичные преднамеренные кривотолки случались в литературоведении в отношении Есенина и Достоевского. Как известно, оба в 30–40-е годы были исключены из школьных и вузовских программ под видом борьбы с «есенинщиной» и «достоевщиной». Под видом борьбы с эпигонами писателей подвергались остракизму сами писатели.

Чем же действительно отличается модерн от постмодернизма?

Модерн — классическое выражение этого явления, постмодернизм — современное, неклассическое.

Классическое — неклассическое как рефрен проходит у нас через всю книгу, анализирующую развитие кинематографической идеи от Эйзенштейна до Тарковского. Модерн — постмодерн — частное проявление принципа исторических перемен, которые произошли в кино (как и вообще в искусстве), в физике, в обществе (индустриальное — постиндустриальное), в мышлении.

Искусству модерна посвящена книга В. Сарабьянова «Стиль модерн»¹. Книга вышла на исходе 80-х годов, и, хотя искусство в ней анализируется старое, мышление книги — новое, современное. Эта книга не могла выйти еще десять лет назад, поскольку модерн — искусство элитарное, «элитарное» же было синонимом в лучшем случае «ненародного», в худшем — «антинародного». А между тем парадокс элитарности модерна состоит в том, что, отгораживаясь от массовой рыночной культуры, сосредоточиваясь на чисто художественных задачах, элитарное защищало искусство от вторжения базара. В конце концов, элитарное сохраняет высокий дух искусства, оно не антипод народного, простонародного — да. Постмодернизм не нуждается в башне из слоновой кости, он представляет собой синтез высоких и низких жанров.

Постмодернизм тоже модерн, но уживающийся с культурой постиндустриального общества. В ситуации постмодернизма возник и итальянец Феллини, и немец Райнер Вернер Фассбиндер. Постмодернизм — широкое явление, его способность сочетать в себе разные художественные пласты проявляется и в «Сладкой жизни» Феллини и в «Ассе» Соловьева. Казалось бы, это несопоставимые явления, это даже может шокировать», но я умышленно это делаю, ибо методология постмодернизма как раз и состоит в скандальном сопоставлении несопоставимого. Характерно, что, касаясь проблемы постмодернизма, обращаются к «Ассе» и А. Митта² и А. Тимофеевский³, только первый видит в картине вопиющую эклектику и не принимающий ее, второй — принимает, талантливо объяснив эклектику не как вопиющий порок, а как стиль.

И все-таки коварное слово «эклектика» я бы взял в кавычки, потому что в определении таком живет современное конкретное историческое содержание, существующее объективно и требующее объяснения. На эту тему в западной философии написано множество трудов (например, Вирилио, Бодрийар, Лиотар,

¹ Сарабьянов В. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989.

² Митта А. В аспектах постмодернизма // Искусство кино. — 1989. — № 5, 7. — С. 65–79.

³ Тимофеевский А. В самом нежном саване // Искусство кино. — 1988. — № 8. — С. 46–52.

М. Серр, Батай, Бланшо, Лакку-Лобарт, Маквард, Кампер, Дж. Ватимо, Рорти), идеи которых систематизирует В. Малахов в статье «Постмодернизм», помещенной в словаре «Современная западная философия» (М., 1991).

В чем же состоят основные моменты концепции?

Постмодернизм возникает как осознание исчерпанности онтологии, в рамках которой реальность могла подвергаться насильственному преобразению, переводу из «неразумного» состояния в «разумное». Квалификация такой онтологии как «модернистской» и исторически исчерпавшей себя есть вместе с тем провозглашение новой эпохи — постмодернизма. Скептическое отстранение от установки на преобразование мира влечет за собой отказ от попыток его систематизации: мир не только не поддается человеческим усилиям его переделать, но и не умещается ни в какие теоретические схемы. Событие всегда опережает теорию. Антисистематичность как характерная черта постмодернизма не сводится к простому отказу от притязаний на целостность и полноту теоретического охвата реальности — она связана с формированием неклассической «онтологии ума». Дело заключается в объективной невозможности зафиксировать наличие жестких, самозамкнутых систем, будь то в сфере экономики, или политики, или искусства. В процессе интеллектуального освоения этой трансформации возникает мышление вне традиционных понятийных оппозиций (субъект — объект, целое — часть, внутреннее — внешнее, реальное — воображаемое), мышление, не оперирующее какими-либо устойчивыми целостностями (восток — запад, капитализм — социализм, мужское — женское). Постмодернизм полностью стирает грань между прежде самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания — между научным и обыденным сознанием, высоким искусством и китчем. Постмодернизм окончательно закрепляет переход от «произведения» к «конструкции», от искусства как деятельности по созданию произведений к деятельности по поводу этой деятельности. Постмодернизм в этой связи есть реакция на изменение места культуры в обществе. Постмодернистская установка по отношению к культуре возникает как нарушение «чистоты» такого феномена, как искусство. Сегодняшний художник не имеет дело с «чистым» материалом — последний

всегда тем или иным образом культурно освоен, отсюда возросла роль такого явления, как «коллаж».

Сказанное так или иначе проявляется едва ли не у каждого современного кинематографиста, живущего и творящего в ситуации постмодернизма (для временно-го определения постмодернизма мы бы считали лучше употреблять именно слово «ситуация», а не слово «эпоха»). Но, вероятно, каждый вправе выбрать для анализа явления именно ту фигуру, которая в его глазах лучше вписывается в художественное явление.

Я лично «привязываю» проблему к творчеству Сергея Параджанова.

Однажды Параджанов сказал: «Мой фильм — это настенный коврик, на котором золотой нитью прошита мелодия». Так он мыслил. Трактат он сворачивал во фразу. Так и в фильмах у него: кадр — трактат. Его искусство рукотворно в прямом, ремесленном смысле этого слова. То, что попало в его кадр, сделано его руками. Здесь уточняется вопрос: в каком все-таки смысле постмодернист уже не имеет дело с чистым материалом, поскольку последний так или иначе уже культурно освоен. Для Параджанова и освоенные материалы остаются чистыми, ибо он сам их освоил, при этом они остаются явлением оригинального искусства и до того, как попадут в кадр, и после того, как станут частью его. Понятие «синтез искусств» и «синтетическое искусство» в кинематографе Параджанова совпадают.

Постмодернизм имеет свои броские черты, легко обнаруживаемые, и имеет свойства, черты не столь заметные, ибо они залегают в глубине замысла. Таковы «Тени забытых предков», где Параджанов, как художник и этнограф, исследует жизнь заброшенного гугульского села, сохранившего генотип национальной культуры. Прошлое живет в картине во всей своей поразительной пластике, а рассказывается о нем языком современного кино, и это, может быть, одно из главных проявлений постмодернизма, для которого стираются грани между существовавшими до этого самостоятельными сферами духовной культуры. В картине то, что показывается — архаичная культура, как показывается — современная культура. В этом состоит поразительная особенность картины, едва явившись, она стала явлением мирового кино.

В следующих картинах — «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб» — черты постмодернизма угадываются с первого кадра.

Картина «Цвет граната» — посвящена поэту Саят-Нова.

Цвет граната — это кровь поэта.

Когда-то Жан Кокто так и назвал свою картину (она была его кинодебютом): «Кровь поэта» (1930).

В финале поэт стреляется, из раны на виске струится кровь, она обтекает голову и застывает в форме лаврового венка. Поэт не принял трактовки своей картины как сюрреалистического видения. Он говорил, время действия картины соответствует мгновению мысли, чтобы подчеркнуть это, в начале фильма показывалась заводская труба, которая начинала разваливаться, в конце фильма зрители видели, как она разрушается окончательно. Кокто удивился, когда кружок девушек, занимавшихся психоанализом, увидел в трубе фаллический символ.

Между картинами «Кровь поэта» и «Цвет граната» (1970) прошло сорок лет. Менялись эстетические ориентиры, но между картинами есть преемственность: «Кровь поэта» относится к «Цвету граната» как модернизм относится к постмодернизму. У Параджанова больше иронии, и это тоже признак направления: постмодернизм ироничен по отношению к своему предшественнику, он часто пародирует его, камуфлируя это тонкими приемами стилизации.

Параджанов рано вышел из строя не только потому, что его жестоко преследовали. Он любил повторять слова своего учителя Игоря Савченко: «Художники, мыслящие ассоциациями, быстрее изнашиваются».

■ Антиретро

Термин «антиретро» подсказал мне Алексей Герман, о котором пойдет здесь речь.

Однажды в непринужденной обстановке (это было в Доме творчества «Репино») я задал вопрос Герману:

— Воспроизведение прошлого, особенно в картине «Мой друг Иван Лапшин», не есть ли это стилистика ретро?

Ответ был скорым и решительным:

— В моем доме это слово запрещено!

Я заметил, что Герман, как многие опытные в прошлом режиссеры, не способен дослушать до конца собеседника вследствие уязвленного преследованиями самолюбия. Вот и сейчас мой вопрос он воспринял как критику и тут же дал отпор. Сам я не считаю ретро ни достоинством, ни недостатком, это есть объективное свойство стиля, может быть, стилистики. Но я трижды был бы неправ, сказав, что Герман трудный собеседник. Я утверждаю, что его манера разговаривать-спорить плодотворна, возражая по существу, он сам подталкивает тебя на другие подходы к теме спора. Вот и сейчас, после того, как он меня прервал возражением, я продолжил так:

— А может быть, «Лапшин» и «Двадцать дней без войны» не ретро, а антиретро?

Такой поворот, судя по выражению лица, устроил его.

— Да, я жестко беру тему, я не умиляюсь своим героем, Лапшин и сам надменен и жесток.

— То есть он и его товарищи как бы сами повинны в трагедии, которая с ними произошла?

— Это мой принцип изображения человека, когда он оказывается в обостренных обстоятельствах.

После паузы я спросил:

— Почему вы ставите только черно-белые фильмы?

И опять Герман понял вопрос с подозрением, словно я хотел его поддеть, уличить...

— Почему? В «Лапшине» есть цвет. Помните, когда четверо идут от зрителя вперед, под арку, я это даю в цвете, я это хотел еще усилить голубыми, чтобы было красочно, празднично, как с картины Дейнеки.

К цвету мы вернулись потом еще раз.

— Когда запускали фильм «Двадцать дней без войны», мне долго не разрешали снимать его черно-белым. По этому поводу Симонов написал письмо в Госкино, там было сказано: «Война не имеет цвета».

Мне как человеку, прошедшему всю войну, слова прились по душе. Да, я стал припоминать, война не имеет цвета, мы видели цвет неба только между боями.

А между тем Герман продолжал защиту черно-белого:

— Цвет в черно-белых картинах не прекращается, он как бы уничтожается или возникает в моменты неистинные, как, например, в сцене из погодинских «Аристократов» в «Лапшине» или в павильонной съемке сцены военного фильма в картине «Двадцать дней без войны».

Та и другая сцены принципиальны, в них не только спор с определенной эстетикой, но и с мировоззрением. Ложный оптимизм погодинских «Аристократов» сам себя исчерпывает, отчего пьеса воспринимается сегодня только в ключе пародийности. В картине «Двадцать дней...» тема искусства возникает в споре Лопатина с полковником тыла, который консультирует на Ташкентской киностудии фильм о войне. Лопатин советует актерам снять каски, поскольку, как он объяснял им, в касках не все время ходят, а надевают их только в необходимые моменты. Что же касается противогазов, то их вообще уже давно забросили. Тыловой полковник возражает: надо показать так, как это предусмотрено уставом. Казалось бы, полковник-службист сам себя погубил таким суждением, но Герман не схематизирует — один со всей очевидностью прав, другой уже лежит на лопатках. Он всегда оставляет шанс выбить из колеи действие, повернуть его. Вот и сейчас, после вопроса Лопатина «а вы на фронте были?», тот отвечает: «Это не имеет значения». Лопатин: «В данном случае это имеет решающее значение». И тут тыловой полковник уязвляет Лопатина: «А вы разве фронтовик? Вы ездите туда за корреспонденциями... Если надо, я окажусь там и жизнь свою отдам до конца». Казалось бы, я пересказываю здесь просто кусок сценария, но вспомним, как пластически организует материал Герман. И встречающиеся у него так часто съемки со спины, и использование цвета для снижения есть полемика с монументальным искусством. То, что второстепенно, часто оказывается в кадре, за кадром же — активное; оставив созерцательное, второстепенное в кадре, он выхватывает его новую сущность. Весь эпизод облавы в «Лапшине» происходит в тумане, эпизод видится боковым зрением, зрителю передается тревожное чувство зыбкости происходящего, и вот уже преступник, на которого устраивается облава, уходя в туман, наносит попавшемуся на пути журналисту Ханину (А. Миронов) удар ножом.

Философская суть картины «Проверка на дорогах» проявляется в образе командира партизанского отряда Локоткова (Р. Быков). Сердцевина картины — сцена с баржей. Эта сцена дана в воспоминаниях старшего лейтенанта Локоткова. Его мучают сомнения, как поступить с Лазаревым (В. Заманский). Тот, попав в плен, действительно служил у противника, но он сам пришел, пришел в немецкой форме и с автоматом. Подогреваемый возбужденными партизанами, майор (А. Солоницын), функции которого при Локоткове не вполне очевидны, требует жестокой расправы. И вот в минуты тяжкого раздумья возникает эта прекрасная, классически исполненная, сцена. Плышет баржа, на борту надпись: «А.С. Пушкин». Человек, по пояс обнаженный, слушает у патефона знакомую нам советскую песню 30-х годов, оказывается, это немец, открывается палуба, на которой сидят в выгоревших добела гимнастёрках военнопленные, по краям баржи — немецкие часовые, баржа подплывает под мост, и в это время мы видим в засаде партизан, готовых взорвать мост, где появляется немецкий эшелон. И мы видим, как командир отказывается нажать взрыватель; рухнув, мост с эшеленом уничтожил бы пленных на барже. Баржа проходит под мостом, вот-вот уйдут последние вагоны эшелона, и здесь только мы видим майора, негодующего по поводу действий старшего лейтенанта. Мост все-таки был взорван, но майор недоволен — операция чуть было не сорвалась из-за того, что Локотков не был готов выполнить задачу даже ценой гибели наших военнопленных.

Картина коснулась проблемы для судьбы нашей страны глобальной. Мы победили фашизм, но не решаемся подсчитать, сколько жизней стоила победа. Мосты, безымянные высоты, города мы брали любой ценой. Всегда жизнь взвода, роты, батальона значила меньше этого моста, этой высоты, этого города. В результате нашей философии войны — «любой ценой!» — мы не сохранили человеческий генофонд, а немцы сохранили и потому быстро возродились из руин, нам это не удалось до сих пор. Признаком угнетения духа была и сама картина Германа — 14 лет ее держали под запретом. А между тем она обращается к проблеме, разработанной философами еще в XVIII веке и с особой рез-

костью сформулированной в нравственном императиве Канта: относиться к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого как к цели, и никогда — как к средству.

Конечно, Локотков, бывший участковый, вряд ли что-либо слышал о немецком идеалисте Канте, он придерживается нравственного императива стихийно, вследствие душевного превосходства над майором.

Пока картина лежала на полке, ее опередили «Круглянский мост» Василя Быкова, фильмы «Восхождение» Шепитько и «Иди и смотри!» Климова.

Были у картины «Проверка на дорогах» и предшественники — страстно, в полный голос, тема еще в 50-е годы была заявлена в «Балладе о солдате» Чухрая, «Судьбе человека» Бондарчука, «Летят журавли» Калатозова.

То, что у нас есть предшественники, нисколько нас не унижает, нас унижает, когда мы не хотим признать, что видим дальше предшественников лишь потому, что стоим на их плечах.

Есть во всех этих фильмах о войне одно общее свойство — ни один из них не мог быть выполнен в стиле ретро.

Посмотрим, как это происходит у Германа. Готовясь к постановке «Двадцати дней...», режиссер и его сотрудники перебрали тысячи фотографий времен войны. Увеличенными фотографиями были увешаны от пола до потолка комнаты съемочной группы. С разной целью можно погружаться в материальную среду ушедшего времени. Ретро («Пять вечеров» Михалкова, «Ночь коротка» Беликова, «Москва слезам не верит» Меншова) возникает в результате ностальгии по формам ушедшей жизни и формам искусства, в которых эта жизнь была уже однажды изображена, ретро — это искусная стилизация, ретро изображает историю, пока еще живо поколение, которое ее помнит. В этом смысле и война может вызвать чувство ностальгии у поколения, молодые годы которого война поглотила. Песни «Катюша», «На солнечной поляночке», «Давай закурим» будоражат память этих людей почти болезненно. Значит, в принципе война может быть показана в стиле ретро, но это не относится к человеку принципиально убежденному, что война не имеет цвета.

Рассматривая старые фотографии, мы можем оказаться в сладостном плену утраченного времени — это ретро; антиретро тоже нуждается в изучении фото, вещей, предметов, но это только трамплин, чтобы выйти за пределы времени, сохранить его образ.

Приведу два примера, оба касаются картины «Двадцать дней без войны».

Для монолога летчика (А. Петренко) был специально найден вагон военного времени, который перегнали на съемки в Ташкент. Старый вагон — документ времени, но режиссер делает акцент не на обветшалости жалкого вагона, ему важнее усилить звук скрежета колес, который заставляет форсировать голос, душевное напряжение исповедующегося нам летчика.

Ощущение суровости времени возникает и во встрече Лопатина и Лики. Это происходит тоже в поезде, была редкая для Средней Азии суровая морозная ночь, и Юрий Никулин, исполнитель роли Лопатина, свидетельствует: «Перед самой съемкой режиссер выбил в вагоне стекла, и мы с Гурченко посиневшими от холода губами с трудом проговаривали текст. В ту ночь я проклинал режиссера, ненавидел его, называл тираном. Лишь позже убедился, насколько он был прав»¹.

Можно было сцену снять в гостинице, с ее неуютом, который теперь вспоминается ностальгически, как ностальгически в фильмах ретро показывается теснота коммуналок предвоенной поры, но это была бы дань милой нашему сердцу сентиментальности. Иные чувства пробуждает в нас Герман, к иной стилистике он тяготеет, принципиально другим методом пользуется.

Лучше всего метод режиссера чувствует актер, поскольку чувствует буквально, как говорится, шкурой. Андрей Болтнев, исполнитель главной роли в «Моем друге Иване Лапшине», на вопрос, не страшно ли ему было встречаться с временем, которое знает, в сущности, только по произведениям искусства, ответил так: «А я время и не играл, время играли костюмы, декорации и т. д. Я играл дело. А во все времена люди только и занимались тем, что делали дело. Это дело было разным, оно по-разному называлось, но всегда это было

¹ Никулин Ю. Незабываемые ленты // Искусство кино.— 1985.— № 2.— С. 22.

дело. Представьте, что я — Баба-Яга. Что она, по-вашему, делает? Творит зло? Нет. Она хочет есть. Такой прагматизм несколько шокирует, но именно это надо играть»¹.

Ретро берет чувственную сторону уже сделанного дела, антиретро — дело, которое еще надо сделать. Например, как мы видим птиц? В полете ласточки есть внешняя сторона — красивость свободы полета, но если всмотреться, то в полете обнаруживается необходимость, именно дело, оно заключается в постоянной добыче пищи для себя и своих птенцов. Ретро вспомнит ласточек в духе Вертинского — «и две ласточки, как гимназистки, провожают меня на концерт». Антиретро берет полет как необходимость, как повседневность жизни. Антиретро стирает с образа черты, с одной стороны, героические, с другой — сентиментальные. Антиретро не значит антигерой. Антиретро спасает положительного героя от предвзятости. Герман не обходится без положительного героя, он — его друг. «Мой друг Иван Лапшин» — не случайное название. Две другие картины Германа можно с полным правом назвать «Мой друг Локотков» и «Мой друг Лопатин». Герман противится приемам ретро, которые заставили бы его отбирать актеров, близких к эстетике кино того времени, которое теперь в своих фильмах перетрактовывает. Его герои есть одновременно антигерои, ему нужен Чапаев не в бурке, сцены, когда командир партизанского отряда отпаривает в тазу больные ноги, принципиальны для видения героя, как принципиально совмещение образа журналиста Лопатина с Юрием Никулиным, которого мы привыкли видеть коверным в цирке. Феллини говорил о необходимости стопроцентного совпадения актера и исполняемой им роли. Но совпадение такое не случается само по себе. Надо, в одних случаях, актера-подгонять под роль, в других — роль подгонять под актера. Здесь происходит сопротивление материала, которое противоположно используют ретро и антиретро. Противоположности же в искусстве сходятся, вследствие чего одним можно объяснить другое.

¹ Болтнев А. Я играл дело // Кино.— Рига, 1986.

Раздел V. МЕТОД

МЕТОД КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

■ Онтологический принцип кино

Идея «запечатленного времени» Тарковского и «онтологический принцип фотографии» Андре Базена совпадают по своей сути. Оба, определяя коренное свойство кино, указывают на его фотографическую природу. Казалось бы, Тарковский мог вспомнить Базена, чтобы сделать его своим единомышленником. Тарковский не делает этого, и, думаю, не случайно.

Вокруг идеи Базена сложился Монблан предрасудков, думая об этом, невольно вспоминаешь Гоголя: городничий в связи с появлением мнимого ревизора велит расчистить городскую площадь — некогда там был поставлен забор, но назначения его жители не знали и быстро приспособили для свалки мусора.

Обсуждение наследия Базена пошло у нас по ложному следу: постепенно вокруг его имени образовался завал, сквозь который трудно стало пробиваться к его сокровенным идеям, имеющим непреходящее значение.

У Базена было уязвимое место — он противопоставлял кадр монтажу и в связи с этим делил художников на две категории: одни доверяют действительности, другие — образу. Мы все открываем с запозданием — с запозданием узнали и Базена, узнали тогда, когда уже успели забыть Шкловского, а между тем такого рода разделение было Шкловским предложено еще в 1928 году. В статье «Поэзия и проза в кинематографе» он писал: «В кинематографе сейчас мы — дети. Мы едва только начинаем думать о предмете своей ра-

боты, но уже можем сказать, что существуют какие-то два полюса кинематографии, из которых каждый будет иметь свои законы.

Фильм Чарли Чаплина «Парижанка» — проза, основанная на смысловых величинах, на договоренных вещах.

«Шестая часть мира», несмотря на госторговское задание, — патетическое стихотворение.

«Мать» — своеобразный кентавр, а кентавр вообще животное странное; фильм начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворением¹.

Как потом выяснилось, будущее оказалось за «кентавром». Кентавр в современном представлении — это звукозрительное кино, преодолевшее антагонизм между немым (поэтическим) и звуковым (прозаическим). Синтез этот произошел на рубеже второй половины 50-х годов, когда под названием «Кентавр» было бы уместным исследование о современном стиле в мировом кино. Его рубеж отмечен датами-вехами: 1957 год — «Летят журавли», «Земляничная поляна», «Ночи Кабирии»; 1958 — «Пепел и алмаз»; 1959 — «Хиросима, моя любовь»; 1960 — «На последнем дыхании»; 1961 — «Сладкая жизнь»; 1962 — «Иваново детство»; 1963 — «Восемь с половиной»; 1964 год — «Красная пустыня». Если при этом отрешиться от евроцентристской привычки и повернуть голову на восток, то список мы бы начали, и это было бы справедливо, с японского фильма 1950 года — «Расёмон». Базен не успел осмыслить эти фильмы как сложившееся направление — он умер в 1958 году, его видение кино сформировалось из знания главным образом итальянского неореализма, это обстоятельство должно вызвать у нас восторг: он знал определенный этап, а закон вывел всеобщий, то есть относящийся ко всему искусству кино, и, я думаю, не только кино, но и вообще к искусству и к литературе также.

Увы, когда читаешь то, что написано о Базене, замечаешь со всей очевидностью, что совсем другие чувства руководят пишущими о нем. Прежде всего,

акцентируется противопоставление Базена и Эйзенштейна по вопросу о роли монтажа. Противопоставление стало расхожим, и уже забыли, что лично Эйзенштейн и Базен друг о друге ничего не написали, это ученики Базена, сгруппировавшиеся уже после его смерти вокруг основанного Базеном журнала «Кайе дю синема», в определенный период дружно набросились на Эйзенштейна, и, прежде всего, на его концепцию монтажа. Они видели в нем лишь волевое воздействие на материал, с одной стороны, с другой — средство манипуляции зрительским восприятием. (Попутно заметим, что веяния эти проявились и у нас: критика Эйзенштейна, а вместе с ним и классики советского кино началась именно «разоблачением» его «тоталитарного мышления» в области монтажа (сути такого рода суждений мы коснемся ниже). С другой стороны, ученики и последователи Эйзенштейна с самыми лучшими намерениями, давая отпор оппонентам, писали о том, в чем неправ, в свою очередь, Базен.

А между тем значение ученого невозможно понять, если сосредоточиваться на том, в чем он не прав, при изучении его творчества надо стремиться прежде всего докопаться до того, в чем он прав. Правота Базена заключалась в его концепции кино, выраженной в статье «Онтология фотографического образа». Термин «онтология», который впервые употребил еще в XVIII веке немецкий философ Х. Вольф, обозначив этим определением учение о бытии, независимом от субъекта, Базен перетрактовывает применительно к природе фотоснимка. Базен считает, что автоматизм фотографического изображения привел к полному перевороту в психологии зримого образа. Здесь Базен делает несколько очень важных наблюдений, которые сложатся в концепцию. «Объективность фотографии, — замечает Базен, — сообщает ей такую силу достоверности, которой не обладает произведение живописи. Какие бы возражения ни выставлял наш критический ум, мы вынуждены верить в существование представленного предмета, то есть предмета действительно воссозданного, ибо благодаря фотографии он присутствует во времени и пространстве. Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию. Тщательно выполненный рисунок может сообщить нам

больше сведений о предмете, но он никогда не будет обладать иррациональной силой фотографии, которая принуждает нас верить в ее реальность»¹.

«Иррациональная сила фотографии» — сама эта мысль была открытием, но мы не могли это признать и в лучшем случае обходили молчанием, поскольку здесь Базен оказывается единомышленником интуитивиста Бергсона, который долгие годы был у нас, так сказать, персоной нон грата. Как раз приходилось читать упреки Базену за совпадение некоторых его посылов с идеями Анри Бергсона и Франца Кафки, но говорить, что Бергсон и Кафка «мешал» Базену — все равно как утверждать, что Ингмару Бергману «мешали» Август Юхан Стриндберг и Сёрен Кьеркегор, а между тем именно драматургия Стриндберга и сокровенные идеи философа Кьеркегора так отчетливо резонируют в бергмановских картинах, в которых психологический анализ героев дается в момент душевного кризиса, вызванного страстными, порой, иступленными поисками смысла жизни.

Однако вернемся к размышлениям Базена о природе фотографии, которые как бы сами собой, внезапно подводят к определению сущности киноискусства. «Только объектив, — пишет Базен, — может дать нам такое изображение предмета, которое способно освободить из глубин нашего подсознания вытесненную потребность заменить предмет даже не копией, а самим этим предметом, но освобожденным от власти привходящих обстоятельств. Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет»².

Желающие могут здесь снова поймать Базена на том, в чем он не прав, — на его как бы недооценке живописи, но в этом и состоит методология ученого: он садится на своего коня и не слезает, пока не достигнет цели, пока не выжмет из материала всего, то есть идею, мысль, а она всегда на дне и нужны усилия, чтобы до нее добраться, а доберешься — она сама уже

¹ Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — С. 45.

² Там же.

идет в руки. Разве это не так, если после только что процитированного Базен дарит нам вдруг такое резюме-откровение: «В этой связи кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении. Фильм не ограничивается тем, что сохраняет предмет, погружая его в настоящее время, подобно тому, как насекомые сохраняются в застывших каплях янтаря; он освобождает барочное искусство от его судорожной неподвижности. Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен»¹.

Идея временного измерения пространства — вот какую проблему решает кино. Это идея тотальная, изложением ее завершается статья Базена «Онтология фотографического образа»; идея перетекает в статью «Мир тотального кино». Эти статьи связаны, и если бы только их, эти две статьи, написал Базен, то он бы все равно остался в истории кино как один из его теоретиков. Две статьи — две главы одной работы. Первая дает объяснение эстетической природы объективного снимка, сделанного технически. Вторая, «Миф о тотальном кино», рассматривает проблему с другой стороны, здесь Базен пишет: «Вряд ли можно было объяснить открытие кино исходя из его технических предпосылок. Напротив, мы видим, как неполное и усложненное осуществление замысла почти всегда предшествует тем промышленным открытиям, которые одни только и смогли сделать возможным практическое применение идеи»².

Разъясняя свою мысль, Базен сопоставляет древний миф об Икаре с мифом о кино. Миф об Икаре должен был дожидаться двигателя внутреннего сгорания, дабы спуститься наконец с платоновского неба, но он существовал в душе каждого человека с тех пор, как человек увидел летающую птицу. Неистребимое стремление остановить время сначала в неподвижной фотографии, а затем в динамическом изображении кино было движущей силой в возникновении механических искусств, характеризующих современный мир.

¹ Базен А. Что такое кино? — С. 45.

² Там же, с. 48.

Базен подводит нас к мысли, что кинематографическая идея до технического изобретения кино жила в подсознании человека и, так или иначе, осуществлялась в других искусствах.

Приведем на этот счет два примера, один из живописи, другой из литературы. Людовик XIV не требует (этот случай напоминает нам Базена), чтобы его мумифицировали, он удовлетворяется портретом Лебрена.

Пример из литературы: в повести Гоголя «Портрет» ростовщик просит художника: «Нарисуй с меня портрет. Я, может быть, скоро умру, детей у меня нет; но я не хочу умереть совершенно, я хочу жить. Можешь ли ты нарисовать такой портрет, чтобы был совершенно как живой?»¹ Художник соглашается, но по мере работы возникает отвращение к натуре, он отказывается писать, тогда старик бросается к нему в ноги и молит кончить портрет, говоря, что от него, художника, «зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул кистью его живые черты, что, если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он через то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире»².

Гоголь вкладывает в уста отрицательной для него личности гениальную мысль о сверхъестественной способности искусства позволять человеку «присутствовать в мире». Не это ли говорил Людовик XIV относительно портрета; не об этом ли толкует Базен, определяя онтологическую сущность кино?

Я думаю, что кинематографизация литературы и искусства, свидетелями которой мы являемся, имеет в качестве подоплеки идею «присутствовать в мире» и связана, в конце концов, с исторической памятью. Это очевидно на примере Чингиза Айтматова. Его повести и романы — проза эпохи кино и телевидения. Во-первых, мы встречаем у него часто кинематографические приемы. В «Белом пароходе» мальчик из засады рассматривает в бинокль одни и те же объекты то через приближающие окуляры, то через отдаляющие — он как бы монтирует изображение одного и того же пред-

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3.— М., 1937.— С. 155.

² Там же.

мета, увиденного в разной крупности. Это кино. Однако заметить только это — значит свести дело к приемам. Кинематографическая выразительность прозы Айтматова в своей глубокой основе связана с выходом писателя на тему памяти, тему Манкурта — главную тему его творчества. К сожалению, миф о Манкурте, вынутый из романа для самостоятельной экранизации, потерял философскую и пластическую силу, поскольку отключен от документальной современности, а между тем сплав этот и роднит прозу Айтматова с современным кинематографом.

Что касается театра, то на примере спектаклей Л. Додина («Братья и сестры») и Ю. Любимова («Обмен») мы уже пытались показать смысл кинематографизации сцены. Театр на Таганке Любимова связан с проблемой генетически и восходит к Мейерхольду. Парадокс состоит в том, что и у Мейерхольда, и у Любимова театр — крайнее выражение сценической условности, настолько крайнее, что легко перескакивает в свою противоположность — в кино. Выход Эйзенштейна из условного Мейерхольда в безусловное кино имеет скрытую закономерность. Мышление Эйзенштейна коренится в структуре эпизода «Одесская лестница», с возгласа «Дайте мне лестницу!» начинался едва ли не каждый спектакль Мейерхольда: он должен был освоить пространство сценического действия не только по горизонтали, но и по вертикали, сними это на пленку — и персонажи станут «присутствовать в мире», то есть существовать уже не только в пространстве, но и во времени.

Теперь обратимся к поэзии. Не знаю поэта, у которого не было бы хоть одного стихотворения, посвященного кино. Давно пора издать антологию «Поэт и кино», лично я список такой набросал — он оказался весьма внушительным: от Мандельштама до Вознесенского. Каждый поэт что-то свое видит в кино, и через это видение мы что-то в нем самом открываем, будь они действительно собраны под одной обложкой, они, думаю, сказали бы нам нечто новое и о самой десятой музе.

Для поэта Давида Самойлова кино не тема, у него есть стихи, которые написаны методом кино.

Приведу два из них, которые построены на кинематографическом принципе «обратной съемки».

Одно называется «Апрельский лес»:

«Давайте каждый день приумножать богатство
Апрельской тишины в безлиственном лесу.
Не надо торопить. Не надо домогаться,
Чтоб отроческий лес скорей отер слезу.

Ведь нынче та пора, редчайший час сезона,
Когда и время — вспять и будет молодеть,
Когда всего шальней растрепанная крона
И шапку не торопится надеть.

О, этот странный час обратного движенья
Из старости!.. Куда?.. Куда — не все ль равно!
Как будто корешок волшебного жененья
Подмешан был вчера в холодное вино.

Апрельский лес спешит из отрочества в детство.
И воды вспять текут по талому ручью.
И птицы вспять летят... Мы из того же теста —
К начальному, назад, спешим небытию...»¹

В чем смысл обратного движения, когда по воле поэта воды текут вспять и птицы вспять летят? Впереди человека неизбежное небытие, обратное движение приводит его к первоначальному небытию. Человек как бы ничего не теряет, из небытия придет к небытию, но расстояние между двумя бесконечными «неприсутствиями» есть «присутствие», то есть сама жизнь, смысл которой теперь осознается с философской ясностью.

Кинематографический прием обратной съемки позволяет поэту отпечатать, как сказал бы Тарковский, «матрицу времени».

Поэт Самойлов использует разнообразные приемы кино. Мы уже говорили в связи с поэмой «Листопад» о приеме использования документа в вымышленном сюжете. Есть у Самойлова стихотворение «Неореализм»², в котором стилизуется метод итальянских мастеров кино. Есть стихотворение, где цвет и музыка взаимодействуют по принципу, сформулированному Эйзенштейном как вертикальный (звукозрительный) монтаж:

¹ Самойлов Д. Дни.— М.: Сов. писатель, 1970.— С. 20.

² См.: Самойлов Д. Неореализм // Искусство кино.— 1968.— № 5.— С. 10.

«Музыка, закрученная туго
в иссиня-черные пластинки,—
так закручивают черные косы
в пучок мексиканки и кубинки,—
музыка, закрученная туго,
отливающая крылом вороньим,—
тупо-тупо подыгрывает туба
расхлябанным пунктиром контрабаса»¹.

Постоянный интерес поэта к кино проявился в конце концов стихотворением, где кино уже не тема, а сама его субстанция:

«Обратно крути киноленту,
Механик, сошедший с ума,
К тому небывалому лету,
За коим весна и зима!

Крути от июня до мая
Обратного времени ход,
Что стало моим — отнимая,
Приход превращая в уход.

Пусть разомкнутся объятья,
Окажется шляпа в руке,
И слезы в минуту объятья
Покатятся вверх по щеке.

Спиною подамся к перрону,
Прощанью бессмысленно рад,
Рукою махну изумленно,
И поезд потянет назад.

Уйдут станционные зданья,
Просторный откроется вид.
И смутное счастье незнанья
Тревожно черты озарит.

Крути мою ленту обратно.
Злорадствуй, механик шальной.
Зато я увижу двукратно
Все то, что случилось со мной.

Я прожил ни много, ни мало
Счастливых и сумрачных лет.
Я фильм досмотрю до начала
И выйду из зала на свет...»²

¹ Самойлов Д. Дни.— С. 49.

² Самойлов Д. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1.— М., 1972.— С. 232.

Здесь повторяется прием обратной съемки (обратное движение — главная тема поэта последних лет), стихотворение строится как демонстрация фильма: есть механик, кинозал, сам поэт и зритель и действующее лицо — мы видим его на платформе, куда не прибывает (как у Люмьера) поезд, а где поезд пятится, удаляясь от нас обратно, как катятся вверх по щеке слезы у поэта. И это все нужно ему для того, чтобы увидеть двукратно все, что случилось с ним и, стало быть, и со мной, его читателем.

Неистребимая потребность остановить время породила искусство кино, коренными свойствами которого являются документальность и движение.

И если поэт, не будучи киноведом, пронзительно сказал это в стихотворении, то я передам это чувство через описание реально происшедшего просмотра, свидетелем которого по счастливой случайности я стал. В клубе украинского села Яреськи смотрели фильм Довженко «Земля», которому исполнилось 40 лет. Этот эпос о народе Довженко снимал именно здесь, в этой деревне, и исполнителями в картине были сами крестьяне. Теперь (это случилось в 1970 году), когда им показали картину, многие узнали себя. Старики увидели себя молодыми, живые увидели тех, кого уже нет. После первого ошеломления по деревне пошел слух, в клуб прибегали новые люди, и снова крутилась лента, а прежние, кто смотрел, тоже не уходили. Люди все прибывали. Механик, «сошедший с ума», крутил фильм целый день, и никто не мог успокоиться. Для них как бы вернулось время, повторилась их жизнь.

В подтверждение пронзительной идеи Базена, постоянно думая о ней, я постепенно набросал целую тетрадь примеров из кино и не из кино, но больше не буду их приводить, поскольку, во-первых, чрезмерность доказательств вредит истине, во-вторых, несправедливо было бы делать Базена единоличным автором фотографической идеи кино. Определение «фотогения» принадлежит Луи Деллюку, и каждый из нас, киноведов, воздал должное его книге именно с таким названием — «Фотогения» (переведенная с французского, она вышла у нас еще в 1924 году). Проблема натурности кино — важнейшее звено в теории Эйзенштейна и Кулешова, Кракауэра и Дзаваттини. Как завещание воспринима-

ется статья-трактат А. Тарковского «Запечатленное время», где представитель нового, неклассического кино, к тому же его поэтического крыла, физическую достоверность рассматривает как исконное свойство искусства экрана. Таким образом, для рассмотрения данного вопроса я выбрал Базена не как исключительный, а, скорее, как типичный случай. И все-таки при ближайшем рассмотрении Базен — случай исключительный. Базен был праведным католиком, и, разумеется, прав французский теоретик кино Паскаль Боницер, заметивший, что элементы идеализма и религиозности в концепции Базена не должны заслонять ее достоинств¹. Снова вернусь к вопросу о том, что якобы мешало Бергману и что мешало Базену. Смею утверждать, что идеализм и религиозность способствовали Базену освоить во всей полноте пространство проблемы, о которой у нас идет речь. Отталкиваясь от онтологии как учении о бытии, он получает свободу выражения идеи. Разве не силой (методологически) был идеализм Гегеля, коль скоро он ему предоставил абсолютную свободу для выражения диалектической идеи развития. Мы пользуемся открытием Базена не в религиозном, а именно в методологическом плане. Здесь сформулировать так вопрос помогает нам М.М. Бахтин, как его понимал хорошо знавший его В. Турбин, который пишет: «Христианство — ме-то-до-ло-ги-я. Именно в этом качестве сопрягается оно с античным язычеством и Ветхим Заветом; и Бахтин был олицетворением веры, воплощенной в методологию»². Вернемся к идеям теоретика кино, писателя, поэта. Первый говорит об «иррациональной силе фотографии»; второй — о способности «сверхъестественной силой удержать в портрете жизнь»; у третьего поэзия, словно «машина времени», совершает обратное движение.

Каждый из трех касается самой идеи искусства, заставляющей художника творить.

Этой идеи не хватило великому Эдиссону: он все придумал, что нужно для кино, но, как остроумно заме-

¹ Bonitzer P. Neokralismo: quale realismo? // Bonitzer P. I l neorealismo cinematografico italiano. — Venezia, 1975, P. 222–226.

² Турбин В. Бахтин сегодня // Литературная газета. — 1991. — 6 февр. — С. 11.

чает М. Ямпольский, Эдиссон «не смог понять, что он изобрел»¹. Ему не хватало идеи искусства, кино он рассматривал лишь как техническое новшество.

Братья Люмьер оказались дальновиднее; их фильм «Прибытие поезда», длящийся всего тридцать секунд, Тарковский называет гениальным, поскольку это было не просто техническим изобретением — родился новый эстетический принцип, появилась возможность запечатлеть время, создавать матрицу реального времени, — то есть увиденное и зафиксированное можно сохранить навсегда.

Мы уже отметили близость идеи «запечатленного времени» и «онтологического принципа фотографии»: они помогают друг другу осуществляться, и, прежде всего, в характере изображения человека на экране.

Здесь настала пора для отступления.

■ Ретроспекция № 3. Золотая маска Тутанхамона, или Искусство актера

Нам всегда доставляет удовольствие видеть человека, с произведениями которого мы уже ранее ознакомились. Увидеть писателя, роман которого прочли. Или, скажем, художника — смотрим на выставке его произведения, и вдруг говорят: «Вот он сам появился», и мы теперь с таким же интересом его самого рассматриваем, сопоставляем. Или песня: хорошая песня, которую полюбили миллионы, иногда начинает жить как фольклор, безымянно, а потом оказывается, ее кто-то сочинил, да еще сам и исполняет ее перед нами.

Но ничто не может сравниться в этом отношении с переживанием, которое внушает нам встреча с киноактером.

Фотографии некоторых популярных киноактеров расходятся огромными тиражами, причем моментально. Заметьте — не режиссеров, как бы они знамениты ни были, не сценаристов, не тем более — упаси Боже! — критиков, что невозможно было бы и в том случае, если бы среди них оказался даже Белинский.

Популярны именно киноактеры. Почему?

Объяснение этому не обязательно искать в самом кино. Лично меня думать в этом направлении заставило такое явление культуры. В Музее изобразительных искусств экспонировалась золотая маска Тутанхамона, привезенная из Египта. Успех оказался сверхнеожиданным: увидеть маску приходили тысячи и тысячи, те, кто в музей не попали, могли рассмотреть ее по телевидению. Что притягивало к этому произведению, почему каждый останавливался в задумчивости перед ним? Маска снята с лица конкретного человека, который жил более трех тысяч лет тому назад, тревожное подсознание подсказывало: после меня тоже пройдет три тысячи лет; почувствовав вдруг эту пропасть небытия, мы невольно соотносим маску со своей собственной судьбой.

Вернемся к случаю с французским королем Людовиком XIV: найдя свое изображение на портрете художника Лебрена весьма удачным, он отказывается от балламираования и даже пишет на сей счет завещание.

Психологически в кинематографе происходит тот же процесс, но как бы в обратной связи: мы видим изображение актера, а потом он сам появляется перед нами, и к этому привыкнуть как к обычному нельзя.

Киноактер и роль, которую он играет, идентифицируются. Для зрителя актер остается носителем исполненной роли и за пределами фильма. Вспомним, как бывало: сыграет актер роль Ленина и ему уже не поручат роль противоположного свойства. Или более свежий пример: в контракте с актером, сыгравшим главную роль в американском фильме «Иисус Христос», оговорено, что он, актер, в ближайшие годы не будет в другом образе появляться на экране. Предполагается, что актер, сыграв, допустим, злодея, как бы ретроспективно бросает тень на созданную им ранее положительную роль. Конечно, это нельзя возводить в принцип — чтобы одни актеры играли только положительные роли, другие — злодеев, это привело бы к истощению творческого потенциала актеров; примеры такого рода приводятся лишь для выяснения степени идентификации актера и образа в кино. Киноактер дает бессмертие явлению, которое он показал. Оригиналы смертен, переходящий — изображение остается, оно бес-

смертно. Актер дает бессмертие идеям, воплощая их в человеческих типах. Жерар Филип в картине «Фанфан Тюльпан» обессмертил на экране галльский характер. Збигнев Цыбульский в картине «Пепел и алмаз» сыграл роль, по которой можно изучить драму Польши, мечущейся на историческом переломе между войной и миром. Евгений Урбанский, сыграв в «Коммунисте» роль Василия Губанова, запечатлел человеческий тип, возникший в драматических обстоятельствах гражданской войны.

Когда я теперь думаю об Урбанском, я не могу отрешиться от мысли о том, как закончилась его жизнь. Урбанский погиб на съемках следующей картины, в песках Средней Азии: он не захотел, чтоб его заменил каскадер, и, сам снимаясь в опасной для жизни сцене, погиб. Это была натурная сцена, а актер, как определил эту профессию Лев Кулешов, — натурщик. И еще: сыграв роль коммуниста, Урбанский погибает в Христовы годы — в год той катастрофы ему исполнилось тридцать три. По стечению обстоятельств драматически погибли и Збигнев Цыбульский (сорвавшись, прыгнув на отходящий поезд), и Жерар Филип (вдруг сраженный тяжелой болезнью), тоже едва переступив этот роковой рубеж жизни. Теперь уже неважно, сколько прошло после них — три года, 200 лет или 3 тысячи лет. Теперь, когда я вижу крупный план любого из них, думаю о золотой маске Тутанхамона.

■ Монтаж

Почему все-таки для выяснения документальной природы кино я обратился в предыдущей главе именно к Базену, оговорив, что по сути своей его «онтологический принцип» совпадает с идеей «матрицы времени» Тарковского? Казалось, этот вопрос с равным успехом можно было бы выяснить и на примере Зигфрида Кракауэра: его книга «Природа фильма» начинается (как и главный труд Базена) с анализа фотографической идеи кино, что подчеркнуто в подзаголовке его книги: «Реабилитация физической реальности». Только акценты разные: реабилитация физической реальности — у Кракауэра, сохранение физической реальности — у

Тарковского и Базена. И все-таки именно Базен выбран: он помогает перейти к разговору о монтаже.

Если элементарно выразить позицию Базена, то она сводится к следующему: не трогать монтажом содержание кадра; теоретик отдавал предпочтение режиссерам, «доверяющим действительности», стало быть, сохраняющим на экране пространственно-временную реальность изображаемой действительности. Конечно, это была антитеза не Эйзенштейну, а, скорее, Кулешову, и не картинам Кулешова, а его знаменитому монтажному эксперименту, с помощью которого режиссер обнаружил влияние монтажного контекста на восприятие смысла внутрикадрового материала: один и тот же крупный план киноактера Мозжухина, поставленный встык с изображением молодой женщины в гробу, дымящейся тарелки супа или играющей девочки, воспринимался по-разному — зритель вычитывал на лице актера то скорбь, то глубокую задумчивость, то затаенную нежность (по описанию Вс. Пудовкина в книге «Кинорежиссер и киноматериал»).

Много лет спустя, а именно в 1968 году, Н. Клейман, вернувшись к блистательной догадке Кулешова, в то же время отметил неточность, допущенную самим экспериментатором и повторяемую затем многими теоретиками, от Пудовкина до Базена: она заключалась в том, что «кадр был сочтен «элементарной единицей», чем-то вроде буквы или фонемы»¹. Сам Кулешов в книге «Искусство кино» писал по этому поводу так: «Если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической темы, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами-знаками, как кирпичами...»².

Мог ли принять Базен (предпочитавший в искусстве принципу «образа» принцип «доверия действительности») монтажную фразу, смысл которой не содержится ни в одном из слагаемых, а возникает лишь в их сочетании? Ответив на вопрос отрицательно, Н. Клейман уместно вспоминает реплику Эйзенштейна в адрес Кулешова, своего учителя и друга:

¹ Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. Вып. 2.— М.: Наука, 1968.

² Кулешов Л. Искусство кино.— М.: Текинопечат, 1929.— С. 100.

«Кадр вовсе не элемент монтажа.

Кадр — ячейка монтажа»¹.

Значит, в критике Кулешова Базен и Эйзенштейн совпали, и в этом парадоксальность, неучтенная многими исследователями наследия французского теоретика.

В рассматриваемом вопросе Кулешов был слева от Эйзенштейна, Базен — справа.

Базен отринул идею власти монтажа над кадром.

Эйзенштейн не отбрасывает идею, он ее «исправляет»: кадр не элемент монтажа, кадр — ячейка монтажа.

Гегелевская идея отрицания «снятием» проявляется здесь отраженно в своей методологической сути, и это важно подчеркнуть именно сегодня, когда неразумное, огульное отрицание предшествующего опыта, отрицание с порога, не дает возможности двигаться самой идее искусства.

Прочитирую иронический пассаж Эйзенштейна по поводу кадра-знака, кадра-кирпича:

«Кадр — элемент монтажа.

Монтаж — сборка элементов.

Вреднейший способ анализа, где осмысление какого-либо процесса целиком (связь кадр-монтаж) делается только через внешние признаки его протекания (кусочек клеится к куску)...

Подобный подход обрекает не на диалектический рост, а на эволюционное совершенствование, поскольку нет вгрызания в диалектическую сущность явления...

Кадр же является ячейкой монтажа.

И, следовательно, рассматривать его надлежит тоже с точки зрения конфликта.

Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками...»².

Эти строки цитируются по статье Эйзенштейна «За кадром», относящейся к 1929 году; видимо, мысль была существенна для автора, если в исследовании 1941 — 1942 годов «Диккенс, Гриффит и мы» он дословно повторяет сказанное, добавив при этом: «Так

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. — С. 290.

² Там же. — С. 290 — 291.

дробится монтажная единица-клетка на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство — в монтажную фразу, воплощающую концепцию образа явлений»¹.

Эйзенштейн не был кабинетным ученым, то, что он изобретал, он применял в собственной практике или, наоборот, эмпирически (на съемках или потом, на монтажном столе) нащупав нечто принципиально новое, обогащал затем как теоретик. Мысль помогала действию, действие — мысли.

То, что он сказал о монтаже сначала в 1929 году, а затем развил в 1941 — 1942 годах, было обобщением его главного открытия в искусстве кино. Очень существенно дополняет ранее сказанное (монтаж — перерастание внутрикадрового конфликта, то есть внутрикадровый конфликт и есть потенциальный монтаж) мысль: кадр клетка, как монтажная единица она дробится на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство — в монтажную фразу, воплощающую концепцию явления.

Посмотрим, как это происходит на практике: в «Потемкине» реальное содержание кадра, развиваясь, превращается в монтаж. Монтаж здесь оказывается и формой и содержанием.

Это было открытием. Его значение станет понятным, если вспомним многие фильмы того времени, тоже посвященные революции, но принципиально не отличавшиеся от дореволюционных картин. В них новый материал подчиняется традиционной литературной фабуле-интриге — она должна была «скрепить» подлинные исторические события. Однако новое искусство не только новая тема, но и новый способ изображения. Новое искусство должно было преодолеть привычную интригу как обязательный формальный способ связи действия, чтобы проникнуть в истинную связь времени и событий, передать присущую им объективную закономерность. Для искусства кино в этом был и свой особый смысл: пластика не должна быть служанкой фабулы, она должна не пересказывать, а изображать. В «Броненосце «Потемкин» пластика не иллюстрирует движение готового сюжета, а сама слагает

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. статьи. — С. 190.

сюжет из реального течения жизни. В картине изображение не подтверждает известное, не иллюстрирует рассказ, а само изучает, наблюдает, рассказывает. Сотни изобразительных кусков были сняты с учетом того, как они будут переходить друг в друга, связываясь по закону рассказа, а не пересказа.

Эйзенштейн это изобрел, когда бился над постановкой конкретного фильма. Но разве не то же самое в поэзии: поэт посвящает стихотворение возлюбленной, а читает его человечество.

Идея «кадр — ячейка монтажа» была идеей немого кино, ставшего классикой. Тарковский будет монтировать фильм по другим законам, хотя коренные признаки, открытые Эйзенштейном в немом кино, коренятся и в современном киноискусстве. Перемены в приемах монтажа были связаны с коренными переменами кино, а они в свою очередь были связаны с переменами в общественном сознании.

Немой кинематограф средствами монтажа и пластики создал шедевры непреходящего значения: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «По закону», «Новый Вавилон», «Обломок империи», «Элисо», «Третья мещанская»... Эти произведения составили эпоху, необычайно бурную и, может быть, поэтому столь краткую: за какие-нибудь пять лет экран, казалось, съел отпущенные ему выразительные возможности.

Немое кино своим стремительным развитием само приблизило новый, звуковой период, а тот, неблагодарно забыв уроки своего предшественника, очень быстро завладевает экраном. Конфликт развивался по всему фронту искусства. Монтаж вытеснялся внутри-кадровым повествованием, пластика — словом, типаж — актером, эпическая тема — драматической коллизией, поэзия — прозой. Постепенно победа слова оборачивалась утратой пластической выразительности. Звуковой кинематограф и сам в конце концов исчерпал свои пределы и не заметил, как оказался во власти театра — стали выходить (а в первой половине 50-х годов и доминировать) фильмы-спектакли и просто фильмы, ничем принципиально не отличавшиеся от сфотографированного сценического действия.

Наконец, кино переживает третий период — период «отрицания отрицания»: говорящий экран реши-

тельно рвет с театром, однако он не возвращается к пластике 20-х годов, а, развиваясь дальше, осуществляет синтез пластики и слова, то есть начинает оперировать системой звукозрительных образов.

Разумеется, мы здесь предельно обобщили процесс развития кино, схематизировали его, чтобы обнажить суть трех этапов — немое, звуковое, звукозрительное.

По существу же, ни один из этих этапов не существовал в чистом виде. Каждый этап рождался внутри предыдущего, как заметил Эйзенштейн, «выходил из него».

Кинематограф — сейсмограф истории, он чувствителен к ее глубоким толчкам, реагирует на ее сдвиги. Указывая на причины изменения природы монтажа, Эйзенштейн писал:

«Когда искусство переходит к задачам отражения действительности прежде всего, выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет.

Наоборот, в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью»¹.

Отметим, что первый (немой) и третий (звукозрительный) периоды близки по активности монтажа, но в любом случае, как бы ни менялась интенсивность монтажа, он в конечном итоге решает одни и те же задачи. Мы всегда видим на экране не действие, а изображение действия. Сцены снимаются отдельно, законы, по которым они соединяются, есть монтаж.

Разумеется, произведение любого искусства монтируется из частей. Эйзенштейн исследовал метод монтажа в произведениях Леонардо да Винчи, Мопассана, Пушкина. Попробуем и мы привести примеры монтажного мышления в живописи и поэзии.

В Русском музее вокруг картины Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» экспонируются предварительные эскизы к картине, теперь они представляются, говоря кинематографическим языком, кадрпланами, которые смонтированы в названную картину: поучительно, как предвидена крупность той или

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 3.— С. 332.

иной фигуры, ракурс, в котором мы ее видим; наконец, целесообразность расположения одной фигуры по отношению к другой.

Или поэзия — у Шевченко в поэме «Катерина» есть такая «сцена»:

«Бежит по лесу босая,
И в сугробах тонет,
То Ивана проклинает,
То просит, то стонет.
До опушки добежала —
Да к пруду спустилась,
Возле проруби широкой
Вдруг остановилась.
Прими, боже, мою душу,
И ты — мое тело!..
И вода над нею глухо,
Глухо прошумела»¹.

Состояния монтируются не только монтажно, но последовательной сменой места (лес, сугробы, опушка, пруд); меняется восприятие плана по крупности изображения: вначале — босые ноги, в конце — прорубь; как в кино монтаж не только соединяет, но и разъединяет приемом опущения моментов действия (Катерина преодолевает расстояние от леса до проруби за время, необходимое для темпоритма данного куска); есть и прием непрямого изображения: мы не видим, как она бросается в прорубь, лишь «вода над нею глухо, глухо прошумела»; действие, таким образом, начавшись на общем плане, завершается на крупном, и он вступает внезапно, тревожно, словно ударом трансфокатора.

Кинематографистов, пытающихся принципы монтажа находить в смежных искусствах, могут упрекнуть в навязывании своего экранного видения неэкранному искусству. Однако это было бы несправедливо. Во-первых, такие опыты позволяют кинематографические приемы воспринимать не только в их узкотехнологическом значении, но и в связи с общетеоретическими законами творчества. Во-вторых, оправданность такого подхода состоит в том, что он встречается не только

постфактум (кинематографисты, так сказать, задним числом видят монтаж в произведениях докинематографического искусства), но и априори — имею в виду предчувствие кинематографического монтажа у теоретиков искусства, еще не знавших кино.

Здесь считаю уместным вспомнить, как некогда Дидро мечтал о том, чтобы на театре можно было показывать сцены, не следующие одна за другой, а когда сюжет пьесы этого требовал бы, показывать их одновременно. «Можем ли мы представить что-либо на нашем театре? — писал он. — На нем можно показать только одну сцену, между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы взаимно усиливают друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление»¹.

Дидро предполагал, что когда-либо изменится «характер драматического жанра» и тогда «появится гениальный человек, который сумеет сочетать пантомиму с живым словом, перемежать сцены разговорные с живыми и пользоваться сопоставлением обоих видов сцен, а особенно сопоставлением трагическим или комическим, этих двух жанров сцен»². При этом Дидро заметил, что такое развитие действия не ослабит впечатления, ибо, в конце концов, две параллельные сцены сольются в одну.

Театр немало сделал для того, чтобы приблизиться к такому динамическому развитию сценического действия, но пределы его здесь очевидны. Для кино же такой способ ведения действия — органическое свойство. Именно благодаря монтажу можно, во-первых, показать не одну сцену за другой, а так, как они часто происходят в действительности, то есть одновременно; во-вторых, отбором, чередованием, сопоставлением кадров усиливать их воздействие на зрителя.

И все же монтаж возник и был понят сначала не как художественная, а как техническая необходимость. В русском дореволюционном кино мы сплошь и рядом встречаем ленты, склеенные из кусков длиной в 40

¹ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. — М.: Academia, 1936. — С. 122.

² Там же.

метров. Это объясняется чисто техническими условиями проявления негатива: в коробке помещался рулон не более 40 метров. Длина куска не имела эстетической функции. Точно так же крупный план — на этот счет приведем уже пример из раннего американского кино. Гриффит вначале был актером и зарабатывал пять долларов в день. Вспоминая об этом времени, его ведущая актриса Лилиан Гиш говорит: «Смешно, но факт: в то время продюсеры не разрешали снимать крупным планом, так как считали его... целиком во весь рост! Поэтому он и должен играть во весь рост»¹.

Однако вернемся к монтажу: вскоре выяснились художественные возможности другого рода склейки — применение ее с целью дробления сцен и перехода их друг в друга. Уже в картинах, созданных в ранний период кино, когда фильм еще виделся как театральная спектакль, заснятый на пленку, — уже тогда длительность сцены не превышала пяти минут; в театре такая сцена была самой короткой.

В свое время, после выхода «Бесприданницы» Протазанова, В. Юнаковский сравнивал: в пьесе Островского, в которой четыре акта, действие происходит в трех разных местах, соответственно столько и перерывов (антрактов), в фильме же действие претерпевает до ста перебросок, то есть в нем около ста сцен, а демонстрируется он менее чем 1 час 30 минут.

Такое дробление действия в кино существенно, но за количественным различием следует видеть иное эстетическое свойство. А оно состоит в следующем.

В театре мы видим прямо перед собой живого актера. В контакте со зрителем, может быть, и заключено главное в поэтике театра, его неповторимая притягательная сила. Но именно видение «натурального» человека на сцене исключает возможность воссоздания вокруг него натуральной обстановки.

Будь на сцене воссоздана подлинная обстановка, скажем, баталии с реальной опасностью для героя, зрелище было бы нестерпимо смотреть. В театре и не нужно этого. Мы совершенно серьезно переживаем поединок Гамлета и Лаэрта, зная, что они дерутся на

¹ Из беседы с В. Свиридовым // Сов. радио и телевидение. — 1970. — № 2.

бутафорских шпагах. В то же время, когда в спектакле «Кавказский меловой круг» на сцене появляется настоящий ребенок, нас это смущает, ибо мы думаем, что этот реальный человек может повести себя совершенно не по пьесе; мы замечаем усилия взрослого партнера удержать ребенка в роли, от этого появляются посторонние ассоциации, разрушающие восприятие искусства. Натуральность в театре мешает нам воспринять действие как реальное происшествие. Таким образом, безусловность образа, создаваемого актером в театре, требует условности обстановки. Речь, разумеется, здесь идет не о том, что, мол, в театре парик может быть виден и каменная стена на заднике холста может без ущерба заколыхаться от дуновения ветерка. Нет, современный театр достиг высокой культуры оформления спектакля и может, если требует стиль постановки, приблизиться в художественном изображении места действия к реальной действительности. Но в принципе это дела не меняет: реальность живого человека на сцене требует условности среды, в которой этот человек действует. Уместно вспомнить в связи с этим рассказ Немировича-Данченко о мхатовской постановке «На дне». Заметив специально набросанный мусор на полу декорации ночлежки, он велел убрать его, чтобы зритель не подумал, что на сцене действительно грязно.

Иное дело на экране: в начальных сценах фильма «Мать» (режиссер Панфилов) пьяный Михаил Власов, чертыхаясь, едва не тонет в самой настоящей огромной вязкой луже, через которую рабочие бредут с фабрики. В кино мы видим не саму игру актера, а изображение ее на пленке. Это решающим образом меняет характер взаимодействия среды и человека. В отличие от сцены, где актер действует в условной среде, в кино и человек и среда становятся равноправными объектами, их воспроизводят на пленке так же, как изображает их живописец на полотне или беллетрист описывает в романе. Актер здесь слит со средой, в которой действует.

Переход от общего к частному и возвращение снова к общему не требует смены средств изображения — все реально, перед нами раскрывается мир в своих общих и частных проявлениях. Кино, несмотря на ча-

стую смену действия, создает иллюзию непрерывности. Простой проход по молу к гробу Вакулинчука жителей Одессы, изображение туманов в утреннем одесском порту является на экране действием, говорящим о многом. С другой стороны, драматургическую функцию несет колеблющаяся стрелка манометра в машинном отделении корабля.

Перемещением мускулов лица Чаплин может заставить зал смеяться или плакать. На таком «микроскопическом действии» в кино иногда строятся целые сцены и эпизоды.

Здесь нам важно подчеркнуть зависимость экранного действия от некоторых свойств снимаемой камеры.

Способность аппарата фиксировать мельчайшие движения, едва заметные детали, едва уловимые интонации голоса, блеск глаз, движение ресниц предполагает возможность в дальнейшем выбора того, что наиболее важно, с ограничением его в отдельную сцену. Другое свойство камеры — движение — дает возможность включать в реальную среду не только персонаж, но и самого зрителя. Техника камеры такова, что ее точка зрения — это всегда точка зрения зрителя. Аппарат панорамирует вверх — и зритель устремляет вверх свой взор, аппарат снимает сверху — и зритель чувствует себя уже над предметом, на который смотрит вместе с объективом. Рампа — необходимая условность в театре. Стремление ее преодолеть — только частный прием, не имеющий принципиального значения в организации драматического действия. Движение киноаппарата ломает границу между зрителем и изображаемым действием, вводит зрителя «внутри» изображаемых событий. Сама природа кадра предопределяет роль монтажа. Кадр и монтаж — не разные свойства, кадр есть свойство монтажа, как монтаж в свою очередь есть свойство кадра. Кадр переливается в монтаж, кадр становится монтажом, точно так же как пространство становится временем, и эта изобразительная органичность кино определяется его синтетической природой. Заметив это, мы тотчас оказываемся перед необходимостью сказать о различии понятий «синтетическое искусство» и «синтез искусств».

■ О различии понятий «синтез искусств» и «синтетическое искусство»

Кино — синтетическое искусство. Оно соединяет в себе свойства как временных, так и пространственных искусств.

Когда мы читаем роман и воспринимаем развитие событий во времени, мы не можем с такой же точностью представить себе эти события и в пространстве, ибо, как бы ни были точны описания, каждый читатель по-своему домысливает внешность героя, пейзаж и т. д. При созерцании произведения живописи, развернувшегося в пространстве, действие для всех зрителей одинаково конкретно, но каждый из них по-своему домысливает то, как это действие развивалось во времени до и после изображенного момента.

Это различие между живописью и поэзией (широко понимаемой как искусство слова вообще) во многом определяет их эстетическую специфику. Так, Лессинг, сопоставив описание гибели Лаокоона у Вергилия со скульптурой «Лаокоон» Агесандра, Полидора и Афинодора, а также сравнив изложение мифологических сюжетов у Гомера со скульптурой и живописью античных художников, показывает, что один и тот же сюжет выявляется по-разному в поэзии и живописи. В поэзии событие отражается как действие, меняющееся во времени, поэтому поэзия отыщет в событии одни оттенки и обратит на них наше внимание; изобразительное же искусство неспособно показать развитие действия во времени, оно неизбежно изобразит один из его моментов, но зато покажет его в конкретно-чувственной форме, в пространстве, в его линейной завершенности.

Поэтому чрезвычайно важно в творческой практике (в частности, в практике перевода литературного произведения на экран) правильное ощущение природы воздействия зримого, пластического образа в отличие от литературного. Автор экранизации не может игнорировать то обстоятельство, что литературный сюжет воспроизводится на экране изображением, дающим образу чувственно-конкретное воплощение.

Вспомним, как различно сделана сцена похорон Аксиньи в романе «Тихий Дон» и в фильме Герасимова.

В кадре сочная зелень цветущего дерева, аппарат горизонтальной панорамой «рассматривает» его крону, затем опускается по могучему стволу, одновременно отходя и открывая перед нашим взором поляну, залитую светом утреннего солнца. У подножия дерева, на свежей могиле Аксиньи, опустошенный Григорий белыми камушками выкладывает крест. Движения его медленны, он весь в этом занятии — кончилась суeta жизни, ему больше некуда спешить. И снова оператор устремляется к дереву, поднимает наш взор к его могучей листве и медленным, эпичным движением аппарата вписывает скорбную фигуру Григория в вечно живую природу. Фильм размышляет о происходящем и показывает его во внутреннем соответствии с мыслью и стилистикой романа. Сцена похорон Аксиньи заканчивается в романе образом, который стал знаменитым: «Словно пробудившись от тяжкого сна, он (Григорий. — С.Ф.) поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца»¹. В режиссерском сценарии мы находим указание, что черное солнце и черное небо будут сняты комбинированной съемкой. Но сцена, как видим, снята совсем по-другому.

Лессинг писал в предисловии к «Лаокоону»:

«...Новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом: все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Помощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, рассматривая всякое отклонение художника и поэта друг от друга при обработке одного и того же сюжета как ошибку того из них, к искусству которого критик менее расположен.

И эта критика сбила частично с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — увлечение аллегориями, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная, в сущности, что же поэзия могла и должна была изобразить, а вторую — в немую поэзию, забывая подумать о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом письмен (*т. е. литературы.* — С.Ф.)»¹.

Размышления эти о различной обработке одного и того же объекта в живописи и литературе проливают свет и на отношение кино, соединившего в себе и литературу и живопись, к каждому из этих искусств в отдельности. В произведении литературы черное солнце и черное небо — аллегория, а встающий за ней пейзаж мы домысливаем сами, ибо, как бы ни была велика пластическая сила слова, сила эта всегда потенциальна, она дает только направление нашему воображению, которое уже само конкретизирует образ. В живописи, а, следовательно, и на экране, это описание материализовалось бы, став уже не просто метафорой, а общим понятием, чуждым манере изображения, которую избрал Герасимов. Речь идет именно о неприменимости подобной метафоры в пределах повествовательной детализации, и ни в коем случае вывод такой не следовало бы абсолютизировать, ибо вполне можно себе представить, что в романтической живописи на экране М. Калатозова и С. Урусевского (какими мы их знаем по картинам «Летят журавли» и «Неотправленное письмо») изображение черного солнца и черного неба было бы вполне уместным.

Однако завершим нашу мысль и приведем пример, имеющий, как нам кажется, безусловное значение в определении границ литературного и пластического образа, пример, когда вообще невозможно прямое использование на экране литературного образа.

Допустим, что мы пожелаем бы экранизировать поэму Маяковского «Облако в штанах». И вот мы читаем кусок, где поэт создает образ революции, взбунто-

¹ Лессинг. Лаокоон. — С. 68 — 79.

вавшегося народа и передает свое отношение к этим событиям:

«И когда
приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя».

Переживание поэта мы воспринимаем как реальное человеческое чувство, усиленное в нашем восприятии метафорой, которая делает чувство конкретным и неповторимым. При этом поэтическая метафора «душу вытащу, растопчу, чтоб большая» рассчитана на чисто литературное восприятие. Пытаться прямо передать ее на экране — бессмысленно. В конкретном изображении она теряет подтекст, становится буквальной и абсурдной.

Кино возникло как бы на пересечении других искусств. С живописью и скульптурой его сближает непосредственное воздействие зрительного образа; с музыкой — ощущение гармонии и ритма через мир звуков; с литературой — способность сюжетного отображения мира во всех его связях и опосредованиях; с театром — искусство актера.

Французский искусствовед (итальянец по происхождению) Риччотто Канудо отметил это свойство кино — в «Манифесте семи искусств» (1911) он утверждал, что кино родилось благодаря слиянию шести видов искусств: архитектуры, музыки, живописи, скульптуры, поэзии и танца. Пионер в области теории кино сформулировал самое существенное в природе нового искусства, однако, не доведя мысль до конца, он давал повод для двусмысленного толкования синтетичности — как «собираательства», как «конкретного» соединения выразительных средств разных искусств.

Синтетическое (в смысле «объединяющее») относится не к разным искусствам, а, скорее, к разным сферам противоположных искусств: пространственных и временных. Кино по самой своей природе стремится существо-

вать в пространстве и времени. Синтез пространства и времени суть искусства экрана. Глубокое определение этому дал испанский киновед Вильегас Лопес: «Кино есть искусство времени в формах пространства»¹.

Определение, казалось бы, может быть отнесено не только к кино, но и к театру, но именно здесь обнаруживается различие их выразительности.

Театр не существует как единое изображение одновременно во времени и пространстве и потому не достигает той принципиальной степени синтетичности, которая определяет природу киноискусства. Следует только при этом подчеркнуть, что театр не нуждается в этом и потому не стремится к этому: не изображенный (еще раз подчеркнем это), а реально существующий перед зрителем актер — главная специфическая особенность театра; лишаясь этого, театр тотчас перестает существовать, и никакая кинематографизация сцены (в смысле введения в сценическое действие элементов киноизображения) не имеет тогда значения, ибо в театре это может быть всего лишь приводящим средством.

Что же касается изобразительных искусств, то синтез, к которому стремятся живопись и архитектура, по самой своей методологии противоположен синтетичности кино. Принципиальное различие обнаруживается здесь в двух отношениях.

Первое. Архитектура и живопись, образуя некую гармоническую цельность, не растворяются в ней, каждое из этих искусств продолжает оставаться самостоятельным феноменом, не покидая сферы своего существования, не меняя характера воздействия, не изменяя материалу, из которого создается. В кино же, напротив, различные выразительные средства не просто взаимодействуют, не «солируют», а существуют в единстве и, более того, — проявляются одно через другое.

Второе. Синтез архитектуры и живописи предполагает, что эти искусства входят в новое единство. В кино же новые выразительные средства появляются не извне; осуществляя свою синтетичность, кино разворачивает собственные возможности. Как бы при этом кино ни приближалось к другим искусствам, как

¹ *Villegas Lopes M. Cinema, Teoria y estetica del arte nuevo.* — Madrid, 1954. — P. 24.

бы ни взаимодействовало с ними, оно не переступает их границ.

Однако вернемся к вопросу о технологии достижения единства времени и пространства в кино, — здесь обнаруживается смысл и методология синтетичности экрана.

Взаимодействие времени и пространства в кино — это взаимодействие кадра и монтажа.

«...Монтаж — писал Эйзенштейн, — это скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра. То есть, другими словами... внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения «разламывает» рамки кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров»¹.

Именно в этом состоит синтетичность, а не в «интервенции» то в область театра, то в область живописи, то в область литературного повествования. Каждое из смежных искусств оставляет за собой свой материал и свою выразительность. И в кино мы видим искусство актерского исполнения, но в нем не может быть, как в театре, непосредственной игры перед зрителем живого актера; и кино — искусство изобразительное, но нет в нем, как в живописи, неповторимого, реально осязаемого мазка кисти художника, нет в нем и остановившегося неповторимого мгновения, выраженного в статичной композиции картины.

Кино различными своими свойствами близко и театру, и живописи, и литературе, но это есть ни то, ни другое, ни третье: кино объемлет всю целостность этих искусств и в то же время выразит все их различие. Ни одно из них кино не может заменить, ибо соединяет лишь их противоположные качества. Речь идет именно о синтетическом, но не универсальном искусстве.

Появление кино не только не поглотило другие искусства, но, напротив, отчетливее стали их границы, их специфика. Тот же факт, что кино возникло тогда, когда смежные искусства уже прошли длительный путь развития и успели развиться в самостоятельные искусства, естественно, помогло развитию кино, способствовало столь быстрому его превращению из гадкого утенка — аттракциона в Десятую музу.

Камера и микрофон

Кино как бы дважды родилось. Первый раз оно достигло расцвета благодаря тому, что не располагало звуком. Второй раз — благодаря тому, что, овладев звуком и пройдя через мучительное единоборство звучащего слова и изображения, стало звукозрительным.

Между двумя этими высшими моментами было немало разочарований искусством, — например, Жан Кокто ушел на четырнадцать лет из кино, чтобы, как он сам заметил, не играть на рояле одним пальцем.

Два пальца, фигурально говоря, — это камера и микрофон.

Камера и микрофон — два разных восприятия одного и того же предмета, и это изменило характер драматургии: написать теперь сценарий для фильма — значит сочинить историю, которая могла бы быть увиденна и услышана.

Взаимодействуя с субъективной камерой, микрофон тоже становится субъективным.

Во французском фильме Филиппа де Брока «Дорогая Луиза» героиня (Жанна Моро), покинутая молодым человеком, решает умереть. Она заделывает щели в окнах и дверях и открывает газ. Она сидит за столом, мы слышим злое шипение, и нам уже кажется, что дышать нечем.

Здесь «эффekt Кулешова» реализуется не двумя разными изображениями, а сопоставлением изображения и звука.

Богатую пищу для размышления на эту тему дает нам фильм Антониони «Крик». Изображенная в нем драма отчуждения в решающий момент действия строится именно на звукозрительном монтаже — мы видим подъем героя фильма, Альдо, на вершину башни и слышим крик женщины в момент его падения на землю. Изображение и звук несут самостоятельную драматическую функцию: изображение передает кульминацию, звук — развязку. То есть: изображение передает момент катастрофы, звук — выход в противостояние. Если бы мы видели, как падает Альдо, и одновременно слышали крик женщины, — не состоялась бы развязка. При том же, как это сделал Антониони,

крик — не смерть, крик — переживание смерти. Происшествие оказалось в двух временах — сейчас и потом. Таким построением финала режиссер добивается решительного перелома нашего восприятия из кризиса в противоположное состояние, близкое к катарсису.

Не только «глазом предмет воспринимается иначе, чем ухом», но и «предмет глаза иной, чем предмет уха»; эти слова Маркса справедливо было бы поставить в качестве эпиграфа к исследованиям Эйзенштейна о монтаже, будь они собраны в одну книгу. Кстати, книгу «Монтаж» Эйзенштейн писал всю жизнь, да так и не собрал ее, а единое произведение, впрочем, как и книгу «Метод», которая тоже писалась кусками много лет и до сих пор еще не собрана полностью нами — собирателями его наследства.

Это книги, близкие по идеям и приемам исследования материала, только в одном случае речь идет о глубинных связях слова и изображения, в другом — о глубинных связях рации и чувства; в совокупности изучение этих связей в искусстве Эйзенштейн назвал «Grundproblem», то есть «основополагающей проблемой». Внутренней, сокровенной темой его монтажных исследований является идея взаимодействия слова и изображения. Цикл работ на эту тему восходит к декларации 1928 года «Будущее звуковой фильмы. Заявка», подписанной Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым. В дальнейшем эту проблему Эйзенштейн разрабатывал в разных аспектах: вершиной здесь можно считать статью 1940 года «Вертикальный монтаж» («вертикальный» — значит «звукоразительный»); итоговым же изложением концепции справедливо считается его фундаментальный труд «Неравнодушная природа», при жизни свет не увидавший.

Мы еще не проследили связь невыпущенных или насильственно задержанных в производстве фильмов Эйзенштейна с его не изданными при жизни теоретическими работами. Например, к статье «Монтаж 1938», помещенной в сборнике «Избранные статьи», вышедшем в 1956 году, то есть посмертно, есть такого рода примечание: «Последующие части этого исследования — «Вертикальный монтаж», статьи первая, вторая

и третья — ввиду их чрезвычайной сложности и спорности некоторых положений в настоящий сборник не включаются»¹.

Но что такое «чрезвычайная сложность и спорность»? Официальная трактовка реализма, народности искусства требовала чрезвычайной простоты и бесспорности. А между тем звукозрительный монтаж, как его трактовал Эйзенштейн, становился инструментом воплощения внутреннего монолога, то есть выхода в подсознание. Эйзенштейн ломал границы реализма, а это было опасно для нормативной эстетики. Вспомним, как во второй половине 60-х годов заработала вся пропагандистская машина с целью дискредитации книги Роже Гароди «Реализм без берегов». Книгу мало кто читал, ее издали малым тиражом, для «закрытого чтения»; в то же время «для служебного пользования» была распространена крамольная статья Сартра о Тарковском (мне удалось ее опубликовать впервые лишь четверть века спустя)². Тоталитарное мышление боялось подсознания как черт ладана. Кафка был врагом номер один: гитлеризма — в Германии, маккартизма — в США, сталинизма — у нас. Подсознание не контролируется, подсознание — пространство независимых художников, оно столь же бездонно и огромно, как космос, и человек безотчетно туда стремится, но то и другое требует преодоления земного притяжения, а это невозможно без таких свойств, как «сложность» и «спорность».

Статья «Вертикальный монтаж» отвоевывала в киноискусстве новое пространство, и ее под видом «сложности» и «спорности» не включили в сборник Эйзенштейна даже посмертно.

Статья является важнейшим звеном в трактовке искусства кино, знавшего три этапа монтажа:

- 1) монтаж немой картины — центр тяжести на стыке кадров; при этом условии монтаж был формой сюжета;
- 2) монтаж звуковой (говорящей) картины — центр тяжести перешел на внутрикадровое действие, когда разные моменты поведения человека соединяет в пространстве движущаяся камера;

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. статьи. — С. 429.

² См.: Советская культура. — 1989. — 6 дек.

- 3) современный звукозрительный монтаж — основа полифонического построения фильма, преодолевшего каноны классической драматургии; обертоновый монтаж как новое средство объединения времени и пространства.

В качестве примера такого построения мы и привели финал в картине Антониони «Крик». Чье подсознание работало в сцене, с описания которой мы начали это рассуждение о камере и микрофоне? Сцена затронула и подсознание героя, и подсознание зрителя. Вернемся к экзистенциалистской ситуации финала: мы видели, как герой поднялся, о падении же мы догадались по крику. Одно и то же действие оказалось в разном времени и пространстве.

Как заметил Бела Балаш, «вместе с кино возник не только новый предмет искусства, но и новая способность людей понимать его»¹.

■ Пространство кадра

Кадр можно монтировать с другим кадром, если в каждом в отдельности из них есть содержание.

Но что такое содержание кадра?

У современного режиссера кадр готов до того, как в нем происходит приключение. Кадр не рамка для готового действия. Кадр — сам по себе состояние. Пространство становится состоянием, как только мы его обрамим рамкой. Кадр сам по себе и содержание и форма.

В этом состоит идея «пустого пространства» Питера Брука — в театре.

В этом же состоит идея «Черного квадрата» Казимира Малевича — в живописи. Обрамленное черное пространство было в разное время то предметом гонений, то предметом восторга, — во всяком случае, по своей притягательности, количеству трактовок, версий, объяснений «Черный квадрат», по мнению специалистов, может быть сопоставлен с улыбкой Джоконды Леонардо да Винчи.

Да, каждый, в зависимости от его жизненного опыта, имеет свою версию «Черного квадрата», — она мо-

жет меняться в течение жизни в связи с переменами в ней и узнаванием ее с разных сторон. Один ключ к «Черному квадрату» подарил мне Олег Волков, — его феноменальная книга «Погружение во тьму» разверзла передо мной черные дыры истории, и я представил себе это в образе «Черного квадрата» Малевича. Другой раз не менее сильным толчком к пониманию картины послужила судьба знакомого летчика: он погиб, в полете он был один, тайну его гибели хранил черный ящик, с помощью которого был разгадан роковой момент.

И писатель и летчик, по существу, одинаково расшифровали мне идею картины Малевича: «Черный квадрат» — это рок; его каждый человек несет в себе как представитель рода.

К этой теме обращались Довженко и Тарковский, и она была для них главной.

Я бывал на съемках у того и другого и видел, что для них значит кадр. Если они не заглядывали в камеру, то складывали ладони таким образом, что они составляли четырехугольник, через который одним глазом рассматривали место действия, — гипотетической рамой они ограждали пустое пространство, которому суждено стать кадром.

■ Отстрел классиков

Детские впечатления, откладываясь глубоко в подсознании, часто определяют наши поступки в последующие годы. Так врезался навсегда в сознание случай из школьных лет: преподаватель литературы Михаил Николаевич Антипаторов задал нам, семиклассникам, домашнее сочинение на вольную тему. Я написал, если можно так выразиться, сочинение под названием «Пушкин и Маяковский». Михаил Николаевич, добрый и, казалось, невозмутимый человек, стал стыдить меня и при всех возмущаться: мол, как это могло взбрести в голову поставить рядом с нашим великим поэтом этого горлопана?! Это было в Рязани, школе имени Горького, в 1934 году. Потом был ИФЛИ, потом — война, потом — еще более трудные годы, чем сама война, а я все помню этот случай, — каждый раз он помогает мне понять, почему так ожесточенно воспринимается новое. Новое кажется неправильным, потому что его сравнивают с тем, к чему уже привыкли. В 1961 году в седьмом классе училась уже моя дочь, и снова происходит аналогичное: получив вольную литературную тему, она, не без моего влияния, пишет сочинение «Маяковский и Евтушенко». И что же? Реакция была та же: как ты могла поставить рядом с нашим великим поэтом этого горлопана...

Сила привычки миллионов, писал Ленин, — самая страшная сила¹. Причины многих лет застоя таятся не только в руководителях, но и в консервативном мышле-

нии масс. Мы успокаиваем себя эвфемизмами типа «годы застоя». Расшифруем понятие это — «годы застоя». Именно в застойные годы новое начинает казаться неправильным. Люди становятся завистливыми. Носители нового, таланты, подвергаются преследованиям. Происходит эскалация посредственности как надежная основа общества. Дестабилизация духовной жизни обязательно влечет за собой дестабилизацию экономики. Можно сказать и так: дестабилизация экономики обязательно влечет за собой дестабилизацию духа. Мы изгоняем из страны великого русского писателя Солженицына, чтобы потом печатать его книги, которые давно вышли за границы. Из-за границы же мы привозим за огромные деньги в твердой валюте зерно, причем одновременно теряем столько же собственного зерна на пути с поля к элеваторам. Застойное общество — общество абсурдное, в котором человек отчужден, преодолеть такое отчуждение — значит совершить революцию, этим по замыслу и должна была стать Перестройка.

Но если революция — тема для трагедии, Перестройка — тоже тема для трагедии. Коллизия возникает вследствие разрыва исторических связей. Подходы к ее изображению в искусстве нащупаны в картине «Покаяние». Картина помнит пушкинское: «судьба человеческая — судьба народная».

У нас мало удач, потому что мы исторически близоруки, видим поверхность вещей, а обрывы, как правило, происходят в глубине. Как добраться туда и возможно ли это, если не дано понять причины катастрофы?

В период застоя обрыв происходит в результате ожесточенного сопротивления новому, зоологического желания уничтожить его как крамолу.

В период революции — в результате столь же ожесточенного отбрасывания старого, что не менее губельно, о чем свидетельствуют утопические идеи Пролеткульта и РАППа. После призыва «сбросить Пушкина с корабля современности» неизбежно наступает «призыв ударников в литературу». Увы, история нас ничему не научила — сегодня мы сбрасываем с корабля современности Эйзенштейна, и к этому мы пришли закономерно, ибо в эйфории революционного, V съезда советских кинематографистов (май 1986 года) наступило «головокружение от успехов» и новому ру-

ководству Союза уже мало было развенчать лишь своих свергнутых предшественников, честолюбивая идея, что советское кино начинается с V съезда, потребовала пойти дальше, вглубь, и вот уже подвергаются (не побоюсь этого слова) глумлению лучшие произведения сороковых, потом тридцатых, а затем — логика вещей — двадцатых годов — в осаде оказывается основоположник советского кино Сергей Михайлович Эйзенштейн. Я уже не раз писал об этом («Сов. экран», 1988, № 2; «Коммунист», 1989, № 12; «Известия», 1989, 1 авг.; «Сов. культура», 1989, 28 окт.), но если до сих пор приходилось спорить с концепциями, то теперь сталкиваешься с бранью, именно с глумлением — кажется, человек распетушился: молчал, молчал, а тут гласность — дай-ка, мол, героя из себя покажу, кинусь на амбразуру, она ведь не стреляет все равно, а ты целехонек и даже вроде в героях ходишь. При жизни Эйзенштейна спорить с ним остерегались, даже отец родной, кормчий наш, и то не решился прямо ударить вторую серию «Ивана Грозного», — знаменитое Ждановское постановление «О кинофильме «Большая жизнь» не ради Лукова было сочинено. До Леонида Давидовича Лукова Сталину было мало дела. За Эйзенштейном он следил, следил ревниво, а между тем слава режиссера перешла все границы. Легко ли было вождю мирового пролетариата пережить сообщение о рейтинге Эйзенштейна, — его слава после «Потемкина» была где-то на черте после Христа и Ленина. Первый удар наносится в 1930 году, когда режиссер был за границей и снимал фильм «Да здравствует Мексика!». В какой-то газетке появилось сообщение (не спровоцированное ли?), что Эйзенштейн по окончании картины возвращаться в СССР не намерен. Угрожающими телеграммами Сталин заставляет Эйзенштейна немедленно вернуться; так фильм и не был закончен.

Второй, не менее расчетливый удар был связан с запрещением «Бежина луга»: по высочайшему указанию негатив был уничтожен, и то, что мы теперь видим на экране, — это всего лишь фотофильм, смонтированный из чудом сохранившихся срезков.

Третий раз Сталин выстреливает в Эйзенштейна упомянутым выше постановлением. Эйзенштейн уже

перенес тяжелый инфаркт, второго он не выдержал. Так не стало великого художника XX века. В поединке, длившемся полтора десятилетия, физически победил тиран, духовно — художник. И за рубежом, а потом и у нас это предано гласности, но я вынужден об этом сконцентрировано сказать и снова переболеть этим, потому что читаю: «Эйзенштейн был человеком Сталина». И там же: «Вертов и Эйзенштейн были лжецами... Их фильмы можно рассматривать лишь как фантазии, лишённые всякой связи с советской действительностью того времени». Я цитирую молодого режиссера Свердловской киностудии Сергея Мирошниченко из его выступления на дискуссии в Лос-Анджелесе, в Академии киноискусства. Отчет о дискуссии был опубликован в американской газете.

И все-таки не эти обстоятельства заставили меня взяться за перо — бог с ней, с американской газетой, с молодым режиссером-документалистом, разве он один так выступает за рубежом: раньше хвастались достижениями, теперь модно все отечественное поносить. Другое заставило меня взяться за перо, а именно то, что статья переведена и напечатана без какого-либо комментария в моем родном «Советском экране» (1989, № 14), где я имею честь состоять членом редколлегии. Промолчать — значит согласиться с этим. Выйти из редколлегии за печатание материала, с которым ты принципиально не согласен, тоже невелика доблесть, особенно сегодня, когда мы так нуждаемся в плюрализме мнений. В то же время возникает мысль: для чего нужен этот самый плюрализм? Чтоб каждый дул в свою дуду, чтоб каждому было хорошо, комфортно — делай что хочешь, говори что хочешь, живи и дай другому жить? От такого плюрализма один вред. Он создает трясины, из которой ноги вытаскиваешь с большим трудом. Истинный плюрализм не стоячая вода, а свободное течение, возникающее от споров людей, жаждающих выяснить, куда мы идем и откуда.

Сергей Мирошниченко, видимо, способный человек, о чем можно судить по его картине «Госпожа тундра». Тем важнее доискаться до причин его ненависти к Эйзенштейну; еще более непонятно его отношение к Вертову: Мирошниченко — документалист, работающий в той области, где Вертов признан во всем мире

первооткрывателем. Эйзенштейна Мирошниченко уличает так: «Тот (Сталин — С.Ф.) лично давал ему награды». Да, Эйзенштейн получил Сталинскую премию — сначала за «Александра Невского», потом за первую серию «Ивана Грозного». Ну и что? Виктор Некрасов получил Сталинскую премию за роман «В окопах Сталинграда»; Михаил Шолохов — за «Тихий Дон». Во всех случаях перед нами произведения, которые пережили свое время и стали классикой отечественной и мировой культуры.

Еще более вызывающей мне показалась статья Б. Хазанова «Реквием по девственному королю» («Искусство кино», 1989, № 8). В советском кино автор признает только Тарковского, — он видит в нем противовес прежним мастерам, и, прежде всего, Эйзенштейну. От «Броненосца «Потемкин» у Б. Хазанова «впечатление было угнетающим». Конечно, в этом нет ничего крамольного, напротив, что-то даже подкупает в такой оценке «лучшего фильма всех времен»: а вдруг автор докажет, что мы ошибались, или увидит в картине то, что мы не сумели увидеть. Но автор ничего не доказывает. Он постулирует. Основоположник советского кино аттестуется предшественником гитлеровского режиссера Лени Рифеншталь; «Александра Невского» считает «арийским фильмом славянского исполнения» — эта мысль заставляет тоже кое о чем подумать, но автор не собирается вступать в какую-либо дискуссию, да и о чем говорить, если Эйзенштейн и, как он выражается, «вся эта развесистая клюква исчезла в воронке истории, в унитазе времени». А ведь я начинал читать статью с добрым чувством к автору, более того, с расположением и даже известным состраданием, поскольку из биографической справки узнал, что автор пострадал в годы репрессий, был в ссылке, теперь живет в Мюнхене. Я задумался над превратностями судьбы: история глумилась над человеком, теперь он мстит ей. Но нет ли здесь завязки новой драмы: обида застилает глаза, и уже не отличишь, где добро, где зло. Сколько напутали мы оттого, что, справедливо ненавидя сталинизм, идентифицировали советское кино 30-х годов с гитлеровским.

Я думаю в связи с этим о фильме Валерия Огородникова «Бумажные глаза Пришвина». Герой — не зна-

менитый писатель, просто его однофамилец: он телевизионный режиссер, один из тех, кто стоял у истоков телевидения и руководил бригадой, которая начала передачи не из студии, а с места происшествия. Его история и парадоксальна и достаточно драматична, о нем и написал сценарий Ираклий Квирикадзе, создатель знаменитой картины «Пловец». Молодой режиссер перетрактовал вещь: он вводит образ Сталина и... образ Эйзенштейна. Он ставит проблему «власть и художник». Миф об Эйзенштейне как «человеке Сталина» претворяется в картине без каких-либо околечностей, претворяется жестко, грутально. Эйзенштейн в картине танцует под дудочку Сталина: Сталин имитирует игру на гармошке (хроника), а Эйзенштейн (его играет профессиональный актер) танцует. Есть сцена, в которой Эйзенштейн показывается в непристойной связи с партнером-мужчиной. После просмотра я спросил молодого критика, который играет Эйзенштейна, как он мог на такое согласиться. И что же я услышал: это нисколько не унижает — великие художники склонны к сексуальным извращениям.

Ответ, конечно, был лукавым, ибо эта сцена придумана не для того, чтобы мы увидели великого художника, — мы видим стремление развенчать Эйзенштейна. И это программно проведено в эпизоде, в котором Эйзенштейн ведет спор с группой старцев-потемкинцев, то есть с бывшими своими героями. Эпизод поставлен в стиле монтажа аттракционов Эйзенштейна, но направлен против него. Вот какую программу излагает своим бывшим героям Эйзенштейн (каждую фразу мы дважды слышим: сначала ее произносит «партнер» Эйзенштейна, потом повторяет он сам) — привожу тираду дословно: «Это поганое общество надо разделить на несколько категорий. Первая категория — неотлагаемо осужденные на смерть. Должен быть составлен список по степени зловредности каждого. Вторая категория — особо зверские злодеи, которых надо лелеять. Пусть народ взвывает, никак иначе не заставить это по-скотски терпеливое стадо взбунтоваться. И третья категория — высокопоставленные скоты, которых надо эксплуатировать, сбить с толку и, завладев их грязными тайнами, сделать их своими рабами».

Я участвовал в издании собрания сочинений Эйзенштейна и утверждаю, что ничего подобного Сергей Михайлович не писал и не говорил. Подобное я мог слышать из уст другого человека, а именно Петра Верховенского, героя романа Достоевского «Бесы». То, что говорит в указанном эпизоде фильма Эйзенштейн, как бы квинтэссенция человеконенавистнических высказываний Верховенского. Удивительно здесь еще одно совпадение. Прообразом Верховенского явился, как его считал Достоевский, «карьерист от революции» Нечаев, — можно сказать, Верховенский подсказан Нечаевым. Тот самый «партнер» Эйзенштейна, который подсказывает ему слово за словом его тираду, тоже Нечаев.

А может быть, это именно совпадение?

Я бы сам хотел, чтобы это оказалось так, но подсознание (не с ним ли связана наша совесть) уже растревожено и заставляет не останавливаться: надо дойти до сути, даже если она окажется против тебя, тогда придется, обняв оппонента, извиниться перед ним. Разве не ради этого происходят споры. В конце концов, помогает тебе не тот, кто поддакивает, учтиво похваливает, а тот, кто спорит, — конечно, если у него нет задней мысли и движим он лишь научными интересами. Ах, как я благодарен Валерию Огородникову, — он заставил меня не только перечитать «Бесов», но и просмотреть имеющуюся в домашней библиотеке литературу по истории создания романа. Да, Эйзенштейн в фильме «Бумажные глаза Пришвина» выступает в духе Петра Верховенского, дословно же речь взята из «Катехизиса революционера» Бакунина, а это произведение было евангелием Нечаева — прообраза Верховенского. «Катехизис» этот, неистовый манифест анархизма, тоже полезно вспомнить, и именно сегодня, когда мы так мучительно выкорчевываем корни сталинского тоталитаризма. В своем «Катехизисе» Бакунин требовал, чтобы революционер «задавил» в себе «единою холодной страстью революционного дела» даже чувство чести. Там же: «Наше дело — страшное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение». Оттуда же взяты вложенные в картину в уста Эйзенштейна слова о необходимости террора, давались советы, как «зверскими поступками довести народ до неотвратимого бунта», как «обладателей власти и бо-

гатства опутать, сбить с толку и, овладев по возможности их грязными тайнами, сделать их своими рабами».

Вот в какую бесовскую игру вовлечен Эйзенштейн в фильме. В фарсовом эпизоде со старцами-потемкинцами те избобличают Эйзенштейна за «глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции», «за гнуснейшую политическую идею — оправдание единоличной тирании». Эйзенштейн оправдывается: «А какую другую трактовку пропустили бы, по-вашему, в таком случае?» Один из старцев завершает дискуссию: «Так не говорите, что гений. Скажите, что вы подхалим, заказ собачий выполнили!»

Мне могут сказать: в картине «Бумажные глаза Пришвина» Эйзенштейн участвует всего в двух эпизодах, стоит ли уделять этому столько внимания. Да, стоит: картину увидят миллионы, а это ведь не устное выступление и даже не статья, экран, как искусство, в котором не рассказывается о человеке, — в котором человек показан и сам говорит, имеет огромное воздействие. И вот они, зрители, увидят реально жившего человека, который произносит слова, которые никогда не говорил, совершает поступки, которые не совершал. На Эйзенштейне поставлен не тот знак, — сегодня это особенно опасно. Перестройка выдвинула прорабов духа, но она дала и бесов. Разберемся ли мы в обстановке, если в прошлом не можем различить кто есть кто?

Я понимаю Ираклия Квирикадзе, который снял свою фамилию с картины. Честно говоря, после просмотра у меня тоже было желание не касаться картины, тем более что в запутанном ее строении не всегда ясен смысл. Об этом говорил и критик В. Демин, представляя картину: «Я не все понял, но то, что понял, талантливо». Заставил меня еще раз посмотреть картину, вникнуть в нее режиссер Валерий Огородников. Перед залом, в котором сидели не менее тысячи кинематографистов и гостей, он чистосердечно сказал: «Это моя вторая картина, ни в той, ни в этой я не выразил сокровенный смысл, думаю, это удастся мне лишь в пятой картине». В свое время я не смотрел первую картину Огородникова, «Взломщик», теперь я и ее посмотрел и не жалею: я понял художественные пристрастия молодого режиссера, увидел его достоинства

и слабости, в которых он пока не отдает себе отчета, а потому не умеет обходить.

Мне показалось, что Огородников берет не свои сценарии. Сценарий «Взломщика» в свое время был написан Валерием Приемыховым для Динары Асановой и был рассчитан на ее манеру; кадр у Асановой заряжен драматическим полем уже до того, как в него вошел человек, напряжение у нее почти скрытое, глубинное, на поверхности самая малость, ее образы как бы отшлифовывала уже сама жизнь, она отбирала их по принципу духовной типажности. Когда мы смотрим картины Асановой, нам кажется, что перед нами дана жизнь, увиденная наблюдательным человеком. Эта манера соблазнительна, кажется, что это просто сделать, но эпигоны Асановой, а их немало, как правило, терпят поражение.

У Огородникова манера совершенно противоположная. Он не добивается сходства с жизнью, — он взламывает ее поверхность, перемешивает причины и следствия, лица у него подчеркнуты грубым гримом, фарс, балаган — его излюбленные приемы: поэтому мальчик в его «Взломщике», взятый из жизни, не достигает убедительности юных героев «Пацанов» Асановой, и вот что интересно: со своей рок-группой «Алиса» участвует в картине Константин Кинчев; перед микрофоном в гриме он кажется натуральным, без грима — неестественным.

У Огородникова натурально ненатуральное. В «Бумажных глазах Пришвина» монтаж хроникальных кусков со Сталиным, Гитлером, Муссолини, где они как бы вступают в единое действие и даже говорят голосом друг друга, выражает личную диктатуру как общемировое зло. Эта тема достигает большой художественной силы в финале картины: вертолет транспортирует бронзовую фигуру Сталина. Сначала трактор тащил поверженную скульптуру по снегу, теперь она парит над городом. Может показаться, что здесь слишком откровенное повторение «Сладкой жизни» Феллини — его знаменитая картина начинается такого рода полетом деревянного Христа над Римом. Но, как заметила в своей книге о Феллини Т. Бачелис, такое начало в «Сладкой жизни» иронично, оно воспринимается как пародия на «второе пришествие».

В «Бумажных глазах» полет бронзовой фигуры тирана над Ленинградом лишен иронии, он несет в себе, скорее, предупреждение, — сцена гротескно-трагична по своему смыслу. Сочетание искусственного изваяния с документально снятыми под ним Петропавловской крепостью, Зимним дворцом, Васильевским островом определяет сюрреализм этой сцены, — здесь находит себя Огородников, в этом, может быть, его стиль и его будущие свершения.

Конечно, сам по себе стиль не панацея от бед. Те, кто увидят картину, не смогут не удивиться тому, что не только Эйзенштейн, но и герои его шедевров — «Потемкина» и второй серии «Ивана Грозного» — становятся участниками бесовского шабаша.

Сталину мы приписываем все то, что было при нем, в том числе и то, что ему не принадлежало.

Однажды мы уже были в таком заблуждении: все, что было до 1917 года, мы приписывали проклятому прошлому — дворянско-буржуазной культуре. Но как только мы избавились тем или иным путем от величайших философов, ученых, художников, музыкантов, поэтов, — в пространство бездуховности хлынула массовая культура, мы не только не боролись с ней, — мы ее подкармливали, а само понятие «массовая культура» связывалось только со структурой буржуазного общества.

Сегодня (я говорю о кино) отстрел классиков связан с тем же явлением. Экран заплотнили фильмы низкопробного свойства, знаком кино стал «черный фильм», теперь уже не в сотнях, а в тысячах видеозалах юнцам показывают эротико-порнографические фильмы.

Думаю, что в этой обстановке проведение ретроспективы «Эротика в американском кино» было тоже показательно. Никто не против эротики, все живое эротично, но зачем миллионы зрителей начинают знакомить с американским кино именно сквозь эту призму? О деньгах заботимся, о денежках, а не о душах, да еще в момент нравственной нестабильности общества. Кстати сказать, в ответ на эту ретроспективу американцы проводят показ советских фильмов, отобранных на тему «Экология души». Так что прав директор международного кинофестиваля в Сан-Фран-

циско Питер Скарлет, сказав, пусть в шутку: «Мы вам везем презервативы, а вы нам кресты» (Советский экран.— 1989.— № 14.— С. 7).

Кому мешают классики, что происходит, когда они предаются забвению,— не об этом ли пронзительные строки поэта Давида Самойлова:

«Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их, и все разрешено».

Все силы и средства наш Союз истратил на разработку новой модели кинопроизводства. В свое время я писал с тревогой, что мы можем упустить главное, если не будем заниматься моделью самого искусства, поскольку оно меняется. Возразили на пленуме и в печати, что, дескать, искусство не имеет модели, хотя прекрасно понимали, что речь о том, куда идет кино, а стало быть — как оно шло.

Зато мы пришли к очень простой периодизации: кино ленинское, кино сталинское, кино хрущевское, кино брежневское, теперь — кино перестроечное. Но искусство не зеркало, оно имеет свои имманентные законы развития. В эпоху застоя были сделаны картины, уровень которых пока не превзойден. Я говорил о причинах, вдруг хлынувших атак на Эйзенштейна, можно привести примеры такого же нигилистического отрицания и других наших классиков. Полагаю, Эйзенштейн не нуждается в защите, и никто не собирается делать из него икону. Он сам говорил: «На пути «Потемкина» дальнейшей продвижки быть не может». На каждом поворотном этапе классика переосмысливается, чтобы брать от нее то, что созвучно именно сегодняшнему дню. Но можно пересматривать и так: «...До основания, а затем...» Это мы уже проходили. Не опасно ли забывать изречение: «Строители презрели камень, а он оказался краеугольным».

Риск исторических параллелей

XVI Международный кинофестиваль в Москве (1989) запомнился несколькими историческими, на мой взгляд, моментами. Конечно, память избирательна, но для меня лично было ошеломляющим приглашение в качестве председателя жюри Анджея Вайды. Это тоже пример того, как быстро меняется наше общество. Еще два года назад с трудом удалось отстоять статью о Вайде в «Энциклопедическом кинословаре». Не то Вайда что-то не так сказал, не то что-то не так снял, и вот уже бдящие идеологию люди приказывают (конечно, негласно) изъять из верстки «Кинословаря» статью об этом крупнейшем кинорежиссере мирового кино. Одновременно такое же указание поступило насчет Андрея Тарковского, закончившего свой творческий путь — не по своей вине — за рубежом. Время оказалось сильнее ретивых администраторов, — и о Вайде, и о Тарковском, как может убедиться читатель, статьи в «Кинословаре» остались. Увы, не удалось отстоять в том же «Кинословаре» статей о выдающихся чехословацких режиссерах Вере Хитиловой и Ирже Менцеле. Фестиваль оказался важным моментом в исправлении предвзятого отношения к этим художникам: Менцля приглашается в качестве члена жюри, Хитилова участвует в конкурсе своей картиной «Туда — сюда». Или, например, известный во всем мире венгерский кинорежиссер Миклош Янчо: сколько лет мы не могли сказать о нем то, чего он заслуживает, и вот он участвует впервые в конкурсной программе Московского фестиваля своим незаурядным фильмом «Гороскоп Иисуса Христа».

Конечно, лицо всякого фестиваля определяет прежде всего уровень конкурсной программы. В то же время, оценивая фестиваль в целом, нельзя игнорировать то, что происходит, так сказать, в окрестностях. Я имею в виду ретроспективы, а их было около десятка, — две из них были неожиданны по идее своей. Одна из них называлась «Неизвестное советское кино», привлекла она главным образом иностранцев, поскольку в программу были включены ленты, забытые или же по тем или иным причинам снятые с проката, а то и вовсе не выходившие на экран. Теперь, в эпоху гласности, ин-

тересующиеся советским кино получили возможность утолить свой интерес и заполнить в своих познаниях имевшиеся до сир пор белые пятна.

Другая ретроспектива называлась так: «Кино тоталитарной эпохи. Фильмы времен Гитлера, Сталина, Муссолини 1933 — 1934 гг.». Зал, в котором показывались фильмы этой ретроспективы, был постоянно набит советскими и зарубежными кинематографистами, главным образом киноведами и критиками. Конечно, в этом нет ничего удивительного: не только мы, советские киноведы, могли впервые увидеть картины, о которых прежде только читали, например «Триумф воли» Л. Рифеншталь или «Юный гитлеровец Квекс» Х. Штайнхофа, со многими фильмами впервые познакомились и некоторые зарубежные гости, в том числе и немецкие критики. Но и те, кто знал эти фильмы, увидели их как бы впервые, поскольку сопоставление фильмов, созданных в разных странах со сходными режимами, производило эффект, который нельзя было предвидеть.

Идея десталинизации, в которой мы живем, лежит в основе этой ретроспективы: деятели искусства ищут гарантий неповторения пережитых трагедий и объединяются сегодня против своего мрачного прошлого, против любого проявления тоталитаризма, душащего искусство, а стало быть, свободу. При ближайшем рассмотрении обнаружилось сходство стиля в искусстве тоталитарных режимов: сравнительный анализ позволяет определить в нем черты ложного классицизма, проявившегося особенно наглядно в архитектуре и в кино.

Однако компаративистским (сравнительно-историческим) методом надо пользоваться умело, для прямолинейных суждений он готовит ловушки на каждом шагу.

Надо сравнивать не только приемы, но и идеи, не только философские, но и художественные.

В противном случае рядом с историческим фильмом «Кольберг» нацистского режиссера Ф. Харлана может оказаться исторический фильм «Александр Невский» С. Эйзенштейна (как это и было на ретроспективе), к тому же во вступительном слове вам скажут, что оба режиссера выразили в своих исторических картинах современную имперскую идею. Не буду говорить

сейчас об известной идеализации образа героя (характерной для советского исторического фильма 30-х годов), а также об элементах эклектики в стиле «Александра Невского», возникших вследствие того, что режиссер вынужден был зимнюю натуру снимать летом, в главном же сопоставлении картины противоположны по цели. «Кольберг» — фашистская картина, «Александр Невский» — картина антифашистская, и такой в годы Великой Отечественной войны ее воспринимали миллионы. Для выяснения сокровенного смысла картины полезно было бы вспомнить предшественника Эйзенштейна — Гриффита. Американский режиссер оказал большое влияние на Эйзенштейна и Пудовкина в пору их становления — в «Стачке» и «Матери» так очевидно влияние опыта построения массовых сцен и параллельного монтажа «Нетерпимости» (1916), — но у Эйзенштейна был и спор с Гриффитом, с его картиной «Рождение нации» (1915), в которой Гриффит воспел ку-клукс-клан. В «Александре Невском» Эйзенштейн полемически цитирует Гриффита — в «Невском» теотонские рыцари одеты в белые балахоны ку-клукс-клана, у Гриффита люди в этой форме воспеты как национальные герои, у Эйзенштейна — развенчиваются как захватчики. Противостояние «Александра Невского» с «Кольбергом» таково же, как и с «Рождением нации».

Но если в оценке «Александра Невского» в киноведении существует более или менее устойчивая традиция, то с «Бежиным лугом» дело обстоит сложнее: в годы сталинщины постановка картины была насильственно прервана, вокруг нее завязался узел, не развязанный, увы, до сих пор. Помогает ли нам понять замысел Эйзенштейна то обстоятельство, что в ретроспективе мы увидели «Бежин луг» и «Путевку в жизнь» рядом с фильмами тех же лет — с уже упомянутым немецким фильмом «Юный гитлеровец Квекс» (1933) и итальянским фильмом периода Муссолини «Старая гвардия» А. Блазетти (1935)? Произведения эти были объединены в одну программу по сходству сюжетной ситуации: в каждом из этих фильмов юный герой рвет со своими родителями и, исступленно преданный режиму, в конце концов, погибает.

Ничто так не может запутать трактовку «Бежина луга», как этот обескураживающий меня контекст.

Давно я собирался написать о «Бежином луге», и теперь благодаря устроителям ретроспективы, которые помогли мне найти аргументы для спора по поводу этого фильма, сама история которого трагична и который бросает отсвет на кино 30-х годов, да и на самую действительность того времени. Когда же о «Бежином луге» было написано именно в этом плане, логика исследования вмешалась в первоначальное намерение и заставила фрагмент превратить в самостоятельную главу; получив же название «Пространство трагедии, или Кое-что о «Бежином луге», глава волей-неволей оказалась в том разделе книги, где речь идет о жанрах. Таким образом, читатель уже имел возможность прочесть написанное о «Бежином луге», для связи изложения напому ему только суть противостояния в отношении к картине не только запрещенной, но и смелой, отчего ее можно было восстановить лишь как фотофильм. Это был именно тот случай, когда открытие приняли за ошибку: фильм был сделан в жанре притчи, которая по форме и идее (библейская концепция жертвоприношения) обогнала свое время. Что же касается статьи Эйзенштейна «Ошибки «Бежина луга», то автор надеется, что он сумел убедить читателя в том, что это было не покаяние, а иносказательное изложение (прямой разговор в обстановке террора, в которой оказался опальный режиссер, был исключен) замысла притчи.

Думаю, читатель поймет меня, почему из большой ретроспективы я выбрал именно программу, где в столь неожиданном сопоставлении оказался «Бежин луг» Эйзенштейна. Сопоставление есть трактовка. Данный случай есть рецидив отношения к запрещенной когда-то картине. Только раньше ее порочили догматики сталинисты, теперь — левые радикалы, поставившие знак равенства между фильмами Эйзенштейна 30-х годов и произведениями гитлеровско-муссолиновского кино. «Понимаю, что для иных людей старшего поколения, в том числе ветеранов войны, такое положение окажется неприемлемым». Слова принадлежат составителю ретроспективы, они программно обнародованы, но здесь необходимо объяснить заблуждение подчеркивающих свою радикальность людей насчет

консервативности поколения, выигравшего войну с фашизмом. Как все просто: люди шли в атаку с лозунгом «За Родину, за Сталина!» — стало быть, они сталинисты и потому не примут ретроспективы, где рядом обозначены Гитлер, Сталин, Муссолини. Наивность такого предположения есть не что иное, как глухота к истории, к глубинным драмам, пережитым народом. Не развязав — не разрубив, а именно не развязав — узлы прошлых десятилетий, не объяснив честно, что произошло, мы не сможем нормально жить, если даже решим экономические проблемы.

Здесь я скажу о своем поколении на примере собственной судьбы. Сын репрессированного в 1937 году человека, я добровольно в первые же дни войны подал заявление в Действующую армию и отвоевал, что называется, до звонка до звонка. Как и большинство моих сверстников, имею ранения, награжден орденами. Девятое мая было моментом истины, было катарсисом, но развязка оказалась лишь завязкой новой драмы. Вернувшись с войны, победители оказались побежденными: разгромив диктатуру Гитлера, мы укрепили диктатуру Сталина, укрепили свою несвободу, неравенство — социальное, национальное, духовное. Странно читать, что мы, ветераны войны, обиделись за Сталина: да к Сталину у нас больше претензий, чем к Гитлеру, в конце концов, Гитлер был нашим противником — Сталин оказался человеком, который предал наши идеи. Вот такая раскладка получилась. Сколько иллюзий было посеяно усилиями мощной пропаганды: в нашем сознании Сталин постоянно присутствовал рядом с Лениным и неотрывно от него. Теперь хотим дело исправить, но снова топорно: Сталина ставим рядом с Гитлером. Ложная концепция, вывернутая наизнанку, не перестает быть ложной. Возникают вопросы, важные для момента, который мы сегодня переживаем. Можно ли выкорчевать корни сталинизма, если копаешь не там, где они находятся? Разрушая миф, стоит ли из тех же кирпичей создавать новые?

Не ответив на эти вопросы, невозможно написать ни новую историю кино, ни новую историю общества, а это необходимо.

■ Сартр о Тарковском

Мы уже привыкли, что благодаря гласности к нам доходят созданные ранее фильмы, романы, трактаты. Вот и статья о советском кинорежиссере, написанная Жаном-Полем Сартром двадцать шесть лет назад, наконец, стала достоянием советского читателя. В застойные, как мы теперь говорим, годы велась своеобразная идеологическая игра: те самые «полочные» фильмы можно было и тогда смотреть, но не всем и притом в маленьких залах, полуподвально, полуподпольно, и романы, не пропущенные цензурой, можно было заполучить в машинописи, и вот зачитанный слепой экземпляр пухлой рукописи надо было освоить за пару ночей. Статью Сартра о Тарковском я прочел еще в рукописи, переведенной с итальянского в 1963 году кинорежиссером Тамарой Лисициан, в том же году в сокращенном виде статья была напечатана в закрытом «Бюллетене комиссии по международным связям при Союзе кинематографистов СССР». Бюллетень выходил в нескольких десятках экземпляров, под строжайшим грифом «Для служебного пользования».

Секретность была порочной страстью века, гласность — его покаянием.

Эпоха негласности выработала свою защитную психологию: явление как будто существует, но вроде его и нет. Постсталинский бюрократизм оказался изощреннее сталинского. Сталин казнил за распространение сочинений, не разрешенных цензурой. Помню, как перед каждым праздником в учреждениях тщательно печатавали машинные бюро, чтобы, не дай бог, что-то крамольное не тиснули. Потом наступил период полудемократии: романы «Доктор Живаго», «Котлован», «Архипелаг ГУЛАГ» читали в списках тысячи и тысячи людей, но как бы уславливались, что таких произведений в советской литературе не существует. Полусвобода породила психологию полугражданина, а стало быть, получеловека. Статью Сартра можно было даже цитировать, но только устно, письменно — ни в коем случае. А, между тем, Сартр в своей статье высказал мысли непреходящего значения. Но были, как я понимаю, две причины, почему она была неприемлема.

Одна была в Тарковском. Тогда мы были еще на далеких подступах к пониманию объективного значения общечеловеческого смысла искусства. Всякий успех на Западе воспринимался с подозрением. Один из тогдашних руководителей советской кинематографии нет — нет да и скажет без тени юмора: «Пора ударить по голове». Мировая слава делала независимым, как бы выводила из подчинения. Статья Сартра усиливала резонанс славы, внезапно обретенной Тарковским первым же фильмом, и ее замолчали. Что касается «удара по голове» — он был неминуем в связи со следующей постановкой, какой бы она ни была, и это случилось с «Андреем Рублевым».

Другая причина «засекречивания» статьи была в самом Сартре — он «не проходил» тогда у нас как экзистенциалист. Сейчас стыдно читать, что писалось тогда в философских словарях, да и в сочинениях различного рода об экзистенциализме вообще и о Сартре в частности. В оценке Сартра мы брали только отдельные моменты, удобные для критики; его концепция трагичности устройства мира, неподвластного человеку, трактовалась как пессимистическая, а между тем она объясняла отчуждение, ставшее центральной проблемой и Феллини, и Бергмана, и Бунюэля, современный язык кино в значительной степени выработан ими для воплощения трагедии отчуждения. Однако все это вследствие нашей консервативности пришло к нам с запозданием на четверть века, а ведь мы могли идти с опережением, не сломай естественное развитие нашей духовности сначала в философии (изгнание Н. Бердяева), а затем в литературе (запрещение А. Платонова). Задыхаясь от нетерпения, мы сегодня перечитываем то, что не могли прочесть раньше, смотрим то, что от нас скрывали до этого, и это не праздное любопытство, не проявление затаенного интереса к запретному, — здесь жажда наверстать упущенное, стремление восстановить порванные связи в развитии культуры. Немолимый ход событий заставил нас, наконец, признать, что отчуждение есть не только «у них»: забастовки шахтеров, схватки на межнациональной основе, полуголодное существование миллионов людей есть результат отчуждения народа от власти, рабочих — от средств производства, крестьян — от земли. Преодо-

ление отчуждения стало главной задачей перестройки. Такого рода исторический поворот застал наше кино врасплох, — мы живем багажом прежних представлений, налицо отставание эстетического сознания. Философия перестала питать искусство, искусство — философию.

Именно в этом вопросе Сартр сегодня поучителен: идею, которая соединила в его творчестве литературу и философию, он определил как «ангажированность». Как заметил Андре Моруа, философии Сартра предстояло выйти в открытое море по каналу, проложенному сопротивлением.

Хорошо, могут мне возразить, мы игнорировали значение Сартра, зачеркивали Бердяева — это была ошибка, зачем же теперь впадать в апологетику и закрывать глаза на их метания, ошибки, непоследовательность, столь очевидные теперь кричащие противоречия? Увы, чтобы выпрямить палку, ее сначала перегибают в другую сторону. Но дело не в том, чтобы замечать или не замечать противоречия мыслителя — в противоречиях открываются сущность и драмы времени. Дело в способности философа, отталкиваясь от чужого заблуждения, искать свое. Разве марксизм в пору своего возникновения не имел, по мысли Ленина, «три источника и три составные части»? Марксизм сформировался из немарксизма. У идеалиста Гегеля он усвоил диалектику, у метафизика Фейербаха — материализм, у английского буржуазного политэконома Адама Смита — теорию стоимости. Когда марксизм утратил способность питаться положительными идеями немарксистских концепций, он обособился, догматизировался, но это уже был марксизм не Маркса, марксизм не Ленина, — это был марксизм Сталина и Брежнева и их идеологов Жданова и Суслова. Упрощенный, редуцированный марксизм уложился в прокрустово ложе четвертой главы пресловутого «Краткого курса», чтобы его легко было вы зубривать студентам. Тут нечего было делать ни Бердяеву, с его мучительными философско-религиозными исканиями, ни Сартру, с его стремлением расчистить место живому индивиду. Именно через марксизм Сартр пришел к этой идее и этой идеей хотел марксизм дополнить. Сегодня, в эпоху плюрализма, это не звучит кощунственно, тогда

как словечки «конвергация», «наводить мосты» нагоняли страх — надо было давать немедленный отпор альтернативному мышлению, именовавшемуся «диссидентским».

В размышлениях о Тарковском Сартр замечает: «Его культура по необходимости исключительно советская». Сартр к марксизму пришел именно по необходимости. Человек проницательного ума, он очень рано разочаровался в нравственных ценностях среды, в которой сформировался, ощутил, по его собственным словам, потребность в философии, «которая оторвала бы его от мертвой культуры буржуазии, доживавшей остатки своего прошлого». Он приходил к убеждению, что такой философией в XX веке мог быть только марксизм. В «Критике диалектического разума» он пишет: «Мы были убеждены, что марксизм дает единственное стоящее объяснение истории и в то же время — что экзистенциализм остается единственным конкретным подходом к реальности».

Стремление соединить детерминизм истории и живого, естественного человека казалось чисто умозрительным, кабинетным, мы прошли мимо проблемы, не выяснив до конца ее сути, — теперь она пришла с другого конца, через материальную сферу жизни, где не на жизнь, а на смерть разгорелся спор между свободной и направляемой экономикой.

В контексте сказанного легче понять идеи статьи Сартра, да и самого его как личность.

Почему все-таки Жан-Поль Сартр решил вдруг написать статью о фильме Андрея Тарковского «Иваново детство»? Фильм получил главный приз Венецианского кинофестиваля, «Золотого льва». Однако Сартр, человек достаточно честолюбивый, тем не менее не преувеличивал значение премий и наград, о чем можно судить по такому случаю в его жизни: в 1964 году он отказывается от присужденной ему (за книгу «Слова») Нобелевской премии, указав, что при ее присуждении пренебрегают заслугами революционных писателей XX века.

Сартр считал, что правильное понимание художника важнее награды ему. Его задело непонимание картины Тарковского некоторыми влиятельными итальянскими критиками, и он хотел, возразив им, дать при

этом свое понимание картины. Этим можно объяснить, что свою статью Сартр направил в итальянскую газету, — а именно редактору коммунистической «Униты» Марио Аликате. Статья была опубликована в «Уните» 9 октября 1963 года. Газета «Леттр Аоансэз» сочла, что проблемы, затронутые в статье Сартра, касаются не только итальянской критики, и в свою очередь, с согласия автора, познакомила с этим документом французскую публику.

■ Ретроспекция № 4. Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате

Мой дорогой Аликата!

Я неоднократно говорил об уважении, которое я испытываю к Вашим сотрудникам, занимающимся литературой, изобразительным искусством и кино. Я нахожу, что в них сочетаются строгость и свобода, которые обычно позволяют доходить до сути проблемы и в то же время улавливать все то необходимое и конкретное, что несет в себе художественное произведение. То же самое я могу сказать о газетах «Паэзе» и «Паэзе сера»: в них нет никакого левацкого схематизма.

Именно поэтому я хотел бы выразить Вам свое сожаление. Как случилось, что впервые на моей памяти можно обвинить в схематичности появившиеся в «Уните» и других левых газетах статьи, посвященные «Иванову детству» — одному из самых прекрасных фильмов, увиденных мною в последние годы? Жюри Венецианского фестиваля присудило ему свою высшую награду — «Золотого льва», но она странным образом стала клеймом «западничества», а самого Тарковского превратила в глазах итальянских левых в подозрительного буржуа. Подобные суждения, высказываемые без реальных доказательств, отпугивают широкую публику от глубоко русского и революционного фильма, выражающего настроения молодого поколения советских людей. Что касается меня, то я видел его в Москве сначала на закрытом просмотре, потом в зрительном зале, среди молодежи. Там я понял, чем является

этот фильм для двадцатилетних наследников Революции, которые ни на минуту не ставят ее под сомнение и с гордостью вызываются ее продолжать: в их оценке, уверяю вас, нет ничего, что можно было бы назвать реакцией «мелких буржуа».

Разумеется, любой критик волен выражать сомнения относительно произведения, представленного на его суд. Но справедливо ли проявлять такое недоверие к фильму, который был и остается в СССР предметом горячих дискуссий? Справедливо ли критиковать его, не принимая во внимание эти споры и их глубокое значение, как если бы «Иваново детство» было всего лишь одним из образцов типичной советской кинопродукции?

Я достаточно хорошо знаю Вас, мой дорогой Аликата, и уверен, что вы не разделяете упрощенных взглядов ваших критиков. И поскольку я испытываю к ним искреннее уважение, прошу вас ознакомить их с этим письмом, которое, возможно, позволит возобновить дискуссию, пока еще не слишком поздно.

Многие говорили о традиционности и в то же время об экспрессионизме, об устаревшем символизме. Позвольте заметить, что эти формалистические критерии сами по себе устарели. Действительно, у Феллини, у Антониони мы сталкиваемся со скрытым символизмом. Однако именно эта скрытость делает его еще более бросающимся в глаза. Не избежал этого и итальянский неореализм. Здесь следовало бы остановиться на символизме любого произведения, даже самого реалистического. Для этого у нас нет времени. Впрочем, Тарковского упрекают, скорее, в природе его символизма, якобы экспрессионистской и сюрреалистической. Я не могу с этим согласиться. Прежде всего потому, что в этих упреках слышны отголоски обвинений, выдвигаемых и в Советском Союзе в адрес молодого режиссера представителями умирающего академизма. Некоторым советским и лучшим из ваших критиков могло показаться, что он без разбору пользуется торопливо усвоенными приемами, которые на Западе уже вышли из моды. Ему ставят в упрек сны Ивана: «Сны! Западные кинематографисты уже давным-давно отказались от них! Тарковский опоздал: это было в диковинку в период между первой и второй мировыми войнами!» Вот что пишут авторитетные перья!

Но Тарковскому 28 лет (он сам сказал мне об этом, а не 30, как утверждали некоторые газеты) и, уверяю Вас, он очень плохо знает западное кино. В силу обстоятельств он, прежде всего, носитель советской культуры. Его фильм невозможно трактовать, подходя к нему с «буржуазными» мерками. Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом, когда рядом с ним падали его близкие. Мне приходилось встречать юных алжирцев, выросших посреди резни. Для них не было никакой разницы между явью и ночными кошмарами. Они были убиты, они хотели убивать и быть убитыми. Их героизм был порожден ненавистью и бегством от невыносимого ужаса. Воюя, в бою они искали спасения от страха; ночью, во сне они становились безоружными и возвращались в детство. Но вместе со снами возвращались и жуткие воспоминания, от которых они пытались избавиться. Таков и Иван.

И мне кажется, что нужно отдать должное Тарковскому, так убедительно показавшему, что для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия между днем и ночью. В любом случае он живет не с нами. Его поступки и видения тесно переплетены. Посмотрите на его отношения с взрослыми. Он живет среди бойцов. Офицеры, славные, смелые люди, но люди «нормальные», не пережившие трагического детства, занимаются им, любят его, хотят любой ценой вернуть его в «нормальное состояние», отправить в тыл, в школу. На первый взгляд ребенок мог бы, как в одной из повестей Шолохова, найти среди них человека, который заменил бы ему потерянного отца. Слишком поздно: ему не нужны даже родные, неизбежный ужас пережитой бойни обрекает его на одиночество. И офицеры, в конце концов, начинают относиться к ребенку со смешанным чувством нежности, ужаса и болезненной подозрительности. Они видят в нем доведенное до совершенства чудовище, одновременно прекрасное и почти отталкивающее, самоутверждающееся лишь в

смертоносных порывах (сцена с ножом). Это существо не в силах порвать нити, связывающие его с войной и смертью; ему отныне необходим этот злобещий окружающий мир; освобождающееся от страха в разгар битвы в тылу, оно будет изглодано тревогой.

Маленькая жертва знает, что ей нужно: породившая ее война, кровь, мщение. Тем не менее два офицера любят мальчика; что же касается его чувств к ним, можно лишь сказать, что они не вызывают у него неприязни. Дорога любви закрыта для него навсегда. Его кошмары и видения не случайны. Речь идет не о режиссерских изысках и даже не о попытке проникновения в детское подсознание: они абсолютно объективны, мы продолжаем видеть Ивана извне точно так же, как в реальных сценах.

Дело в том, что для этого ребенка весь мир — галлюцинация, а сам он, чудовище и мученик, — галлюцинация для других, окружающих его в этом мире. Именно поэтому уже первый эпизод вводит нас в реальный и одновременно фантастический мир, мир ребенка и войны, начинающийся реальным бегом Ивана через лес и кончающийся вымышленной смертью матери (она действительно погибла, но при других обстоятельствах, и мы никогда не узнаем — каких, поскольку эта драма слишком глубоко похоронена и всплывет лишь в преображенном виде, смягчающем ее ужасную натуру). Безумие? Реальность? И то и другое: на войне все солдаты безумны, и этот чудовищный ребенок — объективное доказательство их безумия, потому что он безумнее остальных. Речь, следовательно, идет не об экспрессионизме или символизме, а о манере повествования, диктуемой самим сюжетом, которую молодой поэт Вознесенский назвал «социалистическим сюрреализмом».

Необходимо глубже вникнуть в авторский замысел, чтобы понять смысл самой темы: война убивает всех, кто принимает в ней участие, всех тех, кто остается в живых. А если копнуть еще глубже, — на одном и том же витке история порождает и губит своих героев, неспособных жить без страданий в обществе, созданию которого они способствуют.

Многие из тех, кто с предубеждением отнеслись к «Иванову детству», в то же время превозносили «Че-

ловека, которого надо сжечь». Создателей этого фильма, кстати, очень неплохого, расхваливали за то, что они усложнили образ положительного героя. И в самом деле, они наградили его недостатками, — например, мифоманией. Одновременно они постарались подчеркнуть преданность своего героя делу, которому он служит, и его эгоцентризм. Но со своей стороны я не нахожу в этом ничего по-настоящему нового. В конце концов, лучшие произведения социалистического реализма вопреки всему всегда представляли нам неоднозначных, сложных героев, воспевая их достоинства и выделяя некоторые их слабости. Однако проблема заключается не в дозировке доблестей и пороков героя, а в споре о самом героизме. У этого ребенка нет ни маленьких добродетелей, ни маленьких слабостей: он целиком и полностью таков, каким его сделала история. Затянутый против своей воли в круговорот войны, он создан для войны. И если он пугает солдат, среди которых находится, то только потому, что никогда не сможет жить в мире. Порожденное ужасом и страхом насилие, сосредоточенное в нем, поддерживает его, помогает жить и заставляет требовать все новых и новых опасных заданий разведчика.

Но что будет с ним после войны? Если он выживет, переполняющая его раскаленная лава никогда не остынет. Нет ли здесь очень важной, в самом узком смысле этого термина, критики положительного героя? Нам показывают его таким, какой он есть, обнажают трагические и мрачные истоки его силы, дают увидеть, что это порождение войны, прекрасно приспособленное к военной обстановке, именно поэтому никогда не сможет адаптироваться в мирной жизни.

Таким образом, история сама делает людей: она их выбирает, садится верхом и заставляет умереть под своей тяжестью. Среди людей, согласных умереть ради мира и воюющих за него, этот безумный, воинственный ребенок воюет ради войны. Именно ради этого и живет он в полном одиночестве в окружении любящих его солдат. И все же он — ребенок. Его опустошенная душа хранит детскую нежность, которую он, однако, уже не чувствует и тем более не может выразить. А если нежность обволакивает его сны, можно быть уверенным, что эти сны неизбежно обратятся в кошмары.

Самые простые моменты счастья начинают пугать: мы знаем, чем это кончится. А между тем эта подавленная, разбитая нежностью живет в каждом кадре — Тарковский окружает ею Ивана. Это окружающий мир несмотря на войну, а иногда и благодаря ей (я вспоминаю дивное, распоротое сигнальными ракетами небо).

В действительности лиризм фильма, его распахнутое небо, спокойные воды, бескрайние леса — это и есть жизнь Ивана, любовь и корни, которые у него отняты, то, чем он был, и то, чем он еще останется, но уже никогда не сможет об этом вспомнить; все это видят окружающие его люди, но сам он больше не видит. Я не знаю более волнующего эпизода, чем бесконечная, медленная, душераздирающая переправа через реку. Несмотря на тревогу и сомнения (стоит ли подвергать ребенка такому риску?), сопровождающие его офицеры заморожены этой унылой и пугающей красотой. Но ребенок, одержимый смертью, ничего не замечая, выпрыгивает на берег: он идет к врагу. Лодки поворачивают назад, над рекой стоит тишина, пушки молчат. Один из военных говорит: «Эта тишина — война...»

В ту же секунду тишина взрывается: крики, возгласы — вот он, мир. Обезумевшие от радости советские солдаты врываются в берлинскую рейхсканцелярию, избегают по лестницам. Один из офицеров — другой погиб? — подбирает в чулане несколько бумаг. Третий рейх славился своей бюрократией: на каждого повешенного имелся документ с фотографией и фамилией. На одном из них — снимок Ивана. Повешен в 12 лет. В ликовании целой нации, дорого заплатившей за право продолжать строительство социализма, черная дыра — среди многих других смерть ребенка, смерть в ненависти и отчаянии. Ничто, даже грядущий коммунизм, не искупит ее. Нам показывают здесь, без посредников, коллективную радость и эту личную трагедию. Нет даже матери, которая могла бы испытать смешанное чувство боли и гордости, потеря абсолютна. Человеческое общество идет к своей цели, выжившие достигнут ее, однако этот маленький мертвец, крошечный зародыш, сметенный историей, останется как вопрос, на который нет ответа. Его гибель ничего не меняет, но заставляет нас увидеть окружающий мир в новом свете.

История трагична. Так говорили Гегель и Маркс. Мы же в последнее время почти не говорим об этом, рассуждая о прогрессе, и забывая о невозможности потерях. «Иваново детство» напоминает нам об этом самым ненавязчивым образом. Умирает ребенок. И это становится почти хеппи-эндом, поскольку он не мог бы выжить. Мне кажется, что в известном смысле автор, очень молодой человек, хотел рассказать о себе и о своем поколении. Не потому, что они мертвы, эти гордые и суровые первопроходцы, а потому, что их детство было искалечено войной и ее последствиями. Я хотел бы даже сравнить «Иваново детство» с фильмом «Четыреста ударов», но лишь для того, чтобы подчеркнуть разницу между ними. Ребенок, растерзанный своими родителями, — вот буржуазная трагикомедия. Тысячи живых детей, раздавленных войной, — вот одна из советских трагедий.

В этом смысле фильм Тарковского кажется мне специфически русским. Его техническая манера, сама по себе оригинальная, несомненно, русская. Здесь, на Западе, мы сумели оценить стремительный мир Годара и медлительность Антониони. Но нам в новинку сочетание этих двух скоростей у постановщика, который не черпает вдохновения в произведениях ни того, ни другого автора. Режиссер передает военное время в его невыносимой медлительности и в том же фильме перескакивает из эпохи в эпоху (я имею в виду, в частности, восхитительный контраст двух планов реки и Рейхстага), отказывается развивать сюжетные линии, бросает своих героев в какой-то момент их жизни, чтобы вернуться к ним в другой момент или в минуту их смерти. Но не это противопоставление ритмов придает фильму его специфический характер с социальной точки зрения.

Моменты отчаяния, разрушающие личность, правда, не столько многочисленные, были знакомы и нам — в ту же эпоху. (Я вспоминаю о еврейском мальчике, ровеснике Ивана, который, узнав в 1945 году о гибели своих родителей в газовой камере, облил бензином свою постель, лег в нее, поднес спичку и заживо сгорел.)

Но у нас нет заслуги или шанса участвовать в осуществлении грандиозного замысла. Мы часто сталкивались со Злом. Однако нам никогда не приходилось

встречаться с абсолютным Злом в момент, когда оно вступает в борьбу с Добром. Это и потрясает в фильме: естественно, ни один советский человек не может считать себя ответственным за смерть Ивана; единственные виновники — нацисты. Проблема не в этом: какое бы ни было происхождение Зла, его бесчисленные булавочные уколы Добру обнажают трагическую правду о человеке и об историческом прогрессе. И где об этом можно лучше сказать, чем в СССР, единственной стране, где слово «прогресс» имеет смысл? Разумеется, это не должно порождать какие-либо пессимистические заключения, равно как и легкомысленный оптимизм, но лишь стремление бороться, никогда не забывая о цене, которую приходится платить.

Я знаю, что Вам лучше, чем мне, мой дорогой Аликата, знакомо горе, пот, а часто и кровь, которыми оборачиваются малейшие изменения в обществе. Я уверен, что вы, как и я, оцените этот фильм о невосполнимых потерях Истории. И мое уважение к критикам «Униты» убеждает меня обратиться к Вам с просьбой показать им это письмо. Я буду счастлив, если мои заметки вызовут у них желание ответить мне и возобновить дискуссию об Иване. Настоящей наградой Тарковскому должен стать не «Золотой лев», а интерес, возможно полемический, к его фильму у тех, кто борется за освобождение человека и против войны.

С самой искренней дружбой

Ж.-П. Сартр

■ Сартр о Тарковском (продолжение)

Эпистолярный жанр в наше время стал анахронизмом, последними людьми в наше время, по крайней мере, из моих знакомых, которые имели потребность переписываться, были Козинцев и Юткевич. Сартр принадлежал к этому поколению людей. Его статья была всего-навсего письмом зарубежному другу, — личный тон придает тексту сердечность, общественный темперамент Сартра проявляется при этом не в меньшей мере, и это говорит о цельности его натуры. Цельность не есть нечто цельнометаллическое. Цельность — понятие нравственное. Человек может менять свои

оценки, заблуждаться, но если метания его подчинены бескорыстным поискам истины — кто бросит в него камень? Свою статью Сартр написал в пятьдесят восемь лет. Через год окажется в центре скандала в связи с отказом от Нобелевской премии; еще через четыре года, в памятном 1968-м, с головой бросится в стремнину молодежного движения, став крайним выразителем его леворадикальных устремлений, за что иронически о нем отзовутся не только некоторые люди старшего поколения, — молодой режиссер Паскаль Обье в фильме «Вальпараисо, Вальпараисо», оттолкнувшись от Сартра как прототипа, выведет сатирическую фигуру интеллектуала, неумного в своей революционной активности.

Сартр возразил против приклеивания Тарковскому ярлыка «западничества». Тарковского «уличали» в запоздалом использовании приемов Феллини и Антониони. Вспомним, что аналогичное встречалось тогда и в нашей критике: показал натуральную уличную жизнь или, например, балкон, где сушится на веревке белье, — значит, ты подражаешь неореализму; смешал в сюжете сны и реальность — ты эпигон Феллини. Об оригинальности Тарковского Сартр судит не по приемам, а по идеям. В искусстве не может быть монополии на приемы, истинный художник оригинален прежде всего в идеях, но, если он оригинален в своих философских суждениях, ранее известные приемы приобретают у него свое первичное значение, то есть оригинальны. Если бы это было не так, невозможен был бы прогресс искусства, отрывающегося от прошлого и вместе с тем помнящего его генетически. Именно в этом состоит смысл слов Сартра о том, что культура Тарковского по необходимости советская, — это дважды повторяется автором в статье, при этом настаивается, что «фильм является особенно русским» и что «его построение тоже русское». Сейчас может показаться, что Сартр переживает идею, но такое впечатление тотчас рассеется, как только мы вспомним статью в контексте дискуссии с мнением, что Тарковский является эпигоном Феллини.

Статья Сартра оказалась прозорливой, и сегодня, четверть века спустя, споры о Тарковском так или иначе сосредоточиваются вокруг той же проблемы.

Я бы, может быть, этого не касался, не попади на мой стол две статьи, вышедшие буквально в момент завершения работы над публикацией письма Сартра.¹

Одна статья, «Он был художник», специально посвящена Тарковскому и принадлежит Ф. Ермашу. Весьма пространная — статья занимает две газетные полосы и печаталась с продолжением (см: Советская культура.— 1989.— № 9.— 12 сент.),— она читается с интересом и, думаю, станет поучительным документом для историков кино, своеобразным свидетельством плюрализма: по поводу такого сложного явления, как Тарковский, в одном и том же печатном органе трибуну получает опальный ныне человек, недавно руководивший советской кинематографией, и сразу вслед за ним — опальный у нас в прошлом французский писатель Сартр.

Надо отдать должное Ф. Ермашу — он находит в себе силы, чтобы так сказать о системе, в которой работал: «Нужно, мне кажется, во взаимоотношениях творцов и чиновников понимать истоки. А истоки находятся в системе диктата политических структур, берущих начало в утвердившихся принципах всем руководить, опираясь на авторитет власти. Это давало определенным кругам определять, что нужно, что не нужно». Себя лично, и это по-человечески понятно, автор пытается оправдать и приводит письма, в которых Тарковский благодарит его за помощь. Боже мой, гений благодарит чиновника за то, что тот ему что-то разрешил, утвердил, сохранил эпизод. Пытаясь доказать одно, Ф. Ермаш убеждает нас в противоположном, то есть как бы сам себе забивает гол. Статья подспудно стонет: как трудно системе с гением. Тенденция статьи коварна, она, хотя и с оговорками, все равно оправдывает систему, которая Тарковского ненавидела. Каждый замысел режиссера кусался, начальнику его утвердить — значит поставить на карту свою репутацию: ведь над начальником был другой начальник, а над ним, выше, — уже третий, в этой цепочке и сложилось убеждение: Тарковский не вполне советский режиссер.

И уже совсем не советским режиссером считает Тарковского Б. Хазанов, о чем можно судить по упоми-

¹ См.: Советская культура.— 1989.— 28 окт.— С. 8.

наемой уже его статье «Реквием по девственному королю». Удивительно сходятся противоположности: чиновники, унижающие Тарковского, противопоставляли ему систему; критик, как мы уже видели, подчеркивающий свою радикальность, возвеличивая Тарковского, противопоставляет его системе, в том числе системе советского киноискусства. «Кажется,— пишет Хазанов,— невозможно найти художника, который был бы более очевидной противоположностью Эйзенштейну... чем Андрей Тарковский». Не думайте, что здесь имеется в виду «несходство сходного», как сказал бы Шкловский. Речь идет о несовместимости, об антагонистической противоположности, и не только в эстетическом плане, но и в идеологическом. Развивая свою мысль о противоположности Тарковского с другими советскими режиссерами, автор пишет: «... и дело не только в том, что Тарковский был художником аполитичным. Дело в самой философии искусства».

В качестве примеров приемлемой для него философии искусства автор приводит «Земляничную поляну» Бергмана, «Семейный портрет в интерьере» Висконти, «Аве Мария» Годара, «Ностальгию» Тарковского. Кто будет спорить — и режиссеры замечательные, и картины высокого достоинства, но и согласиться все-таки нельзя с тем, что Тарковский не типичен для советского киноискусства и может быть понят лишь в контексте западного кино.

Хорошо, скажет читатель, но при чем здесь статья Сартра?

При том, что она и побудила нас к этому разговору, она его спровоцировала и сама оказалась в эпицентре нынешних споров о Тарковском.

Уже в начале творческого пути Тарковского Сартр разгадал в нем ангажированного художника, — как посмеялся бы он сегодня над суждениями о его аполитичности. Уходя корнями в русскую культуру, Тарковский — советский художник, мышление которого сформировали война и драмы технического прогресса. Религиозные искания, которыми отмечены его последние работы и о которых еще не мог судить в своей статье Сартр, тоже связаны с мучительными нравственными исканиями в нашем обществе, преодолевающим тотальное отчуждение.

Эта проблема возникла в первой же картине Тарковского. Мы не знали до статьи Сартра столь глубокого анализа кинотрагедии в советском кино. Сартр показывает, как поэтические особенности жанра связаны с определенным философским принципом. Его наблюдения по поводу характера юного героя поучительны для драматургов. У Ивана нет ни маленьких достоинств, ни маленьких недостатков. Война приспособила его к себе, как он приспособил к себе войну. Он не мог бы теперь жить в мирное время, поэтому трагический финал мы воспринимаем почти как «счастливую развязку», но это значит, что история развивается через свою противоположность, то есть через свои худшие стороны. Дойдя до этой мысли, рецензия Сартра превращается в трактат.

С позиции, которую выбрал философ, видна связь «Иванова детства» с кинотрагедией «Иван Грозный», — картины как художественные сейсмографы, уловили глубинные толчки русской истории. С этой позиции видна и связь начала Тарковского с его финалом — «Жертвоприношением». Маленький Иван и писатель Александр приносят себя в жертву ради сохранения человечества как рода.

Таким был и Тарковский. Герой «Ностальгии», пытающийся пронести горящую свечу, — это сам художник.

Есть немало людей, которые пытаются увидеть сегодня кино только через призму политики. Как правило, это дилетанты, не способные поддаться обаянию самого искусства.

Статья Сартра профессиональна, мы чувствуем, что автор влюблен в кино, и действительно — в его автобиографической книге «Слова» можно прочесть строки: «Мы осознали существование кинематографа лишь тогда, когда он уже давным-давно стал нашей насущной потребностью».

■ Религия

Рассматривая опыт несходных мастеров, мы до сих пор ставили рядом кинематографистов, работавших в одно время. Эйзенштейн — Довженко, Тарковский — Шукшин.

Теперь обратимся к сопоставлению мастеров, работавших в разное время, можно даже сказать — в совершенно разное время.

Эйзенштейн относится к классическому кино.

Тарковский — к неклассическому.

Тарковский должен был преодолеть Эйзенштейна. В чем? Можно это выяснить на различном их отношении к истории, религии, политике.

И мы коснемся этих вопросов, но начнем совсем с другого конца — с их отношения к ремеслу режиссера: разве мировоззрение, например, живописца не проявляется в его предметном видении жизни, оно же в свою очередь проявляется в том, как он смешивает краски и кладет кистью мазок за мазком на холст, которому предстоит стать картиной.

Кадр у Эйзенштейна и Тарковского заряжен различной художественной энергией.

Кадр — ячейка монтажа — принцип Эйзенштейна. В кадре есть конфликт, движение его в следующий кадр есть самодвижение, ибо происходит с объективной необходимостью. Это было открытием: кино освобождалось от необходимости пересказывать готовые фабулы, иллюстрировать известные события истории, мучительно искать мотивировки поступка или ракур-

са, в котором увиден человек. Показать — значит доказать. Искусство кино приобретало при таком подходе независимость и от жизни, которую изображало, и от методов других искусств. Эйзенштейн показал, что человек — не материал для актерского воплощения, человек — сам по себе действующее лицо и в том случае, когда перед нами типаж, и в том, когда роль сыграна профессиональным исполнителем. Актеры на экране не играют героев, актеры — суть этих героев. На экране человек, река, облако, животное, автомобиль — одна материя. В этом смысле мы можем сказать, что кинематографическая материя первична. Это относится не только к природе, но и к истории. Идея «монтажа аттракционов», с которой Эйзенштейн пришел из театра в кино, соотносила изображаемого человека не только с природой, но и с историей. В «Броненосце «Потемкин» смена событий происходит не потому, что так хочется человеку, — так хочется истории.

У Тарковского сцена переходит в сцену потому, что так хочется художнику. Эпос Тарковского — субъективный, не случайно среди своих учителей он называет Довженко, но еще чаще — Робера Брессона, и это нетрудно объяснить. В «Грешных ангелах» Брессона жертвенность — подвиг, самоотречение спасает душу, казавшуюся пропащей. На эту сторону природы психологизма Брессона обратил внимание Анри Ажель, в предисловии специального номера «Телесине», посвященного творчеству Робера Брессона, он писал по поводу его фильма «Дневник сельского священника»: «Подлинная драма разыгрывается в фильме «по ту сторону» поступков действующих лиц и даже показанного нам конфликта. Автор едва намечает этот трансцендентальный смысл фильма в сцене, когда Анна-Мария узнает посредством некой телепатической способности о появлении Терезы. Безусловно, здесь имеет место какой-то особый духовный контакт двух существ. Все это лежит «по ту сторону», но выражающаяся в драме человечность захватывает нас. Эти души подчиняются божеским велениям, но живут они человеческими чувствами: их увлеченность требовательна, как любовь, а эта любовь означает борьбу — борьбу одной за то, чтобы пожертвовать собой, другой — за то, чтобы отклонить эту жертву. Анна-Мария умирает, чтобы смягчить

душу Терезы. В этом втором, более человеческом плане драма и находит свое завершение»¹.

Тогда, когда писались эти строки, Тарковский еще ничего не поставил, но ему будет суждено вдохновиться многим из того, что волновало сознание Брессона: герои «Андрея Рублева», «Соляриса», «Зеркала», «Жертвоприношения», подчиняясь высшим явлениям, живут тем не менее человеческими чувствами, драмы в его фильмах разрешаются «по ту сторону», но нас захватывает человечность этих драм, жертвенность как постоянный мотив возникает у него не как акт слепой мистической веры, — жертвуя собой, человек спасает не только близких, он думает о человечестве («Ностальгия», «Жертвоприношение»). Телепатическое свойство немой дочери Сталкера не сводится к фокусу со стаканом (этим умением торгуют сегодня сотни пошляков, исцеляя доверчивых телезрителей от их недугов). Немая девочка «выздоровливает», когда прорывается к нам из своего одиночества, и мы слышим ее голос — она читает Тютчева. Так вот в чем состоит трансцендентальность Тарковского: мы можем услышать то, что раньше не могли услышать, можем увидеть то (снова повторим мысль Ландау), что невозможно вообразить. Анри Ажель, католический критик, нам понадобился не потому, что открыл религиозные мотивы Брессона, — они на поверхности, Ажель помогает нам осознать в Брессоне, а через него в Тарковском, эстетические принципы, имеющие для современного кинематографического метода принципиальное значение. Сведи мы образ Христа в «Андрее Рублеве» Тарковского или в «Двенадцати» Блока к религиозности, и мы тотчас потеряем и кинорежиссера и поэта. О Блоке я думал во время войны, когда ночью, в вьюгу страшную, приходилось, не зажигая для безопасности огней, цепочкой пробираться через минное поле, а чтоб не сбиться, впереди шел длинный сапер в белом маскхалате. Христос впереди двенадцати красноармейцев у Блока не что иное, как художественный образ. Тот, кто в этом сомневается, пусть немедленно прочтет статью Блока «Религиозные искания» и народ». Поэма была написана в 1918 году, статья — в 1907-м; некоторые

места статьи кажутся заготовкой для поэмы. Например, такие строки: «А на улице — ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, их вешают; в стране — реакция; а в России жить трудно, холодно, мерзко. Да хоть бы все эти болтуны влоск исхудали от своих исканий, никому на свете, кроме «утонченных натур», ненужных, — ничего в России бы не убавилось, и не прибавилось!»¹. И если образом Христа в поэме «Двенадцать» Блок оберегает стихию революции, то здесь, в статье, он оберегает Христа от тех, кто демонстрирует свою причастность к вере в постыдных религиозных шоу.

То, что дальше пишет в этой статье Блок, переключается с нынешним днем поразительно:

«Теперь они опять возобновили болтовню; но все эти образованные и обозленные интеллигенты, посевшие в спорах о Христе, их супруги и свояченицы в приличных кофточках, многодумные философы и лоснящиеся от самодовольства попы знают, что за дверями стоят нищие духом, которым нужны дела. Вместо дел — уродливое мельканье слов. Тоненький священник в бедной ряске выкликает Иисуса, — и всем неловко, «неприлично» — переглядываются. Честный социал-демократ с шишковатым лбом злобно бросает десятки вопросов; в ответ — лысина, елеем помазанная: нельзя, дескать, сразу ответить на столько вопросов. Все это становится уже модным, доступным для приват-доцентских жен и для благотворительных дам...

Что и говорить, хорошо сказал красивый анархист, что нужна «перманентная революция»; хорошо подмигнул дамочкам молодой поп; хорошо резюмировал прения философ. Но ведь они говорят о боге; о том, о чем нужно плакать одному, или... мало ли как; но не в этой безобразной, развалившейся людской каше, не при этом обилии электрического света! Это — тоже своего рода потеря стыда; лучше бы ничем не интересовались и никаких «религиозных» сомнений не знали, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно посплетничать о Христе...

Мало сказать, что с религиозных собраний уходил с чувством неудовлетворенности; есть еще чувство

¹ Блок А. «Религиозные искания» и народ // Блок А.А. Соч.: в 2 т. Т. 2. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. — С. 58.

грызущей скуки, озлобления на всю неуместность происходящего, оскорбления за красоту, за безобразности. Между романами Мережковского, некоторыми книгами Розанова и их религиозно-философскими докладами — глубокая пропасть»¹.

Парефразируя Блока, мы вправе сказать: есть глубокая пропасть между творчеством Тарковского и толкованием его в духе религиозного мистицизма. Иные «Чтения Тарковского», иначе говоря симпозиумы, посвященные ему, смахивают на религиозный обряд, словно Тарковский принадлежит секте посвященных. Религиозные мотивы, особенно проявленные в зрелые годы, не делают его искусство сакральным. Справедливо суждение на этот счет, высказанное молодым киноведом Ириной Стовбыра: «Экуменические тенденции, наблюдающиеся у Тарковского, идут во многом от его первоначального отношения к христианству прежде всего как культуре, а не как к религии. Но надо отдать должное тому мучительному процессу поиска веры внутри себя, который претерпел художник и который все-таки вывел его к ясности «Ностальгии»².

В то же время И. Стовбыра, на мой взгляд, ошибается, когда разделяет свои симпатии между Тарковским и Эйзенштейном исключительно по их религиозной ориентации, — противопоставление происходит, разумеется, в пользу Тарковского.

В наше время, когда сам по себе «спор» означает как бы неуважение к оппоненту, хочу сообщить читателю, что статью «По ком молчит колокол» главный редактор журнала «Киносценарии» Евгений Александрович Григорьев опубликовал по моей рекомендации. Точнее сказать, я рекомендовал диплом И. Стовбыра, который назывался «Образ храма в советском киноискусстве», из диплома потом была сделана данная статья. Я пишу об этих подробностях, потому что они имеют значение для выяснения сути вопроса. Защита начинается с вопросов к дипломанту, и я, как председатель Государственной экзаменационной комиссии, уловив тенденцию молодого исследователя, задал вопрос:

¹ Блок А. «Религиозные искания» и народ. — С. 58 — 59.

² Стовбыра И. По ком молчит колокол // Киносценарии. — 1991. — № 2. — С. 163.

— Атеист может быть нравственным?

— Нет, — сказала, не задумываясь, дипломантка.

Ответ мне понравился, хотя я был с ним не согласен. Если человек убежден, очень важно понять мотивы его суждений. Это может тебе очень много дать, ибо, как сказал мудрец, лучше с умным потерять, чем с дураком найти. Столбыра поглощена христианской идеей, «Евангелие» знает не понаслышке — это помогает ей, например, хорошо понять символику фильма «Андрей Рублев», в котором жизнь и творчество героя целиком связаны с церковью. В то же время я не мог не возразить дипломантке насчет ее наивного представления о безнравственности атеизма.

Ломка сознания в наше время происходит болезненно, оскорбительно конъюнктурно. И снова, как во времена Блока, наблюдать это стыдно: стыдно, когда нравственное — безнравственное меняются местами в мгновение ока. Вчера безнравственным с точки зрения общественной морали было религиозное, тайно крестили детей, в церковь святить куличи посылали бабушек, которые ничем не рисковали. Сегодня деятель культуры, появляясь в обществе, распахивает ворот рубахи, чтобы все увидели на нем нателный крест, в Союзе кинематографистов организуется секция (экуменическая) христианских кинематографистов; кто может против этого возразить, но если объединяются кинематографисты-христиане, то почему не предположить, что в Союзе есть верующие и других конфессий. На последней пасхальной литургии два конкурирующих между собой государственных деятеля, имеющие беспорочное атеистическое прошлое, всю ночь простояли с зажженными свечами, и миллионы разглядывали их с любопытством по Первой программе ТВ. Далее: если нравственность веры не имеет альтернативы, тогда неизбежно следует считать безнравственными Чаплина, Бунюэля, Феллини, — я не говорю уже о Толстом, отлученном Синодом от церкви.

В философско-религиозном трактате «Царство божие внутри вас»¹, который Стасов назвал «самой великой книгой XIX века», Толстой обличает церковь

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 28. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

как учреждение, аппарат, который сам, нарушая Нагорную проповедь Христа, отчуждает верующих. Нагорная проповедь нравственна — дорогостоящий аппарат церкви как учреждения корыстен, безнравствен. Две стороны религии видел и Маркс: он различал религию (мы уже касались этого) как вздох угнетенного и как орудие угнетения; вторую сторону он и разоблачал в такой последовательности: «Критика неба превращается... в критику земли, критика религии — в критику права, критика теологии — в критику политики»¹. Так что в первом Маркс был теистом, во втором — атеистом, и здесь разрешается антиномия насчет его отношения к религии.

Теперь уже ясно, почему мы крайне упрощали этот вопрос, почему формулу «опиум для народа» выхватывали из контекста. По этой же причине постарались, чтобы упомянутый труд Толстого «Царство божие внутри вас» мало кто мог прочесть — он вошел в состав 28-го тома 90-томного юбилейного Собрания сочинений классика тиражом пять тысяч экземпляров (я лично знаю всего трех человек, которые располагают этим изданием); оберегали мы нашего читателя и от идей немецко-американского психолога и социолога Эриха Фромма, а между тем он, может быть, более чем кто-либо другой проливает свет на интересующую нас проблему. В своей, теперь уже всемирно известной, книге «Иметь или быть?» Фромм пишет: «К сожалению, дискуссии о религии еще со времен Просвещения велись главным образом вокруг утверждения или отрицания веры в бога, а не утверждения или отрицания определенных человеческих установок. Вопрос: «Веришь ли ты в бога?» — стал ключевым вопросом для сторонников религии, а отрицание бога было позицией, которую выбирали те, кто боролся против церкви. Легко видеть, что многие из тех, кто проповедует веру в бога, являются по своей установке идолопоклонниками или людьми без веры, тогда как некоторые из наиболее ярких «атеистов», посвятивших себя делу совершенствования человечества, делу любви и братства, обнаруживают истинную веру и глубоко религиозную установку. Сосредоточение внимания при обсуждении

религии на принятии или отрицании символа бога препятствует пониманию религиозной проблемы как проблемы человеческой и мешает развитию такой человеческой установки, которую можно назвать религиозной в гуманистическом смысле»¹.

Есть еще одно имя, без которого мы не обойдемся, решая вопрос о правомерности противопоставления Тарковского и Эйзенштейна по принципу теист — атеист. Я имею в виду Николая Бердяева с его убеждением: «Для старых поколений русских революционеров революция была религией»².

Революция была для Эйзенштейна религией, как и кино. «Через революцию к искусству — через искусство к революции»³ — его девиз. Художественные изобретения, которыми была отмечена картина «Стачка» (где режиссер программно заявил себя), связаны с коренным переломом в истории XX века. Эйзенштейн раскрыл общечеловеческий смысл восстания русских рабочих, доведенных до отчаяния, он разглядел лица этих людей и осознал их способность к самопожертвованию. То, что Эйзенштейн выразил художественно, Бердяев сформулировал философски, пусть с экзистенциалистским акцентом: «Классовая истина есть нелепое словосочетание. Но может быть классовая лож, которой и проникнуты буржуазные классы, причастные к греху эксплуатации человека человеком. На этой почве я построил идеалистическую теорию мессианства пролетариата. Пролетариат свободен от греха эксплуатации, и в нем даны благоприятные социально-психологические условия для проникновения истиной и справедливостью, определяемых трансцендентальным сознанием»⁴.

Финальный кадр «Стачки»: масса лежащих в разных позах убитых людей. «Вы жертвою пали...». В картинах Эйзенштейна герои, как правило, терпят поражение, но в них есть катарсис: история имеет выходы, потому что герои способны к жертвоприношению. Тема

¹ Фромм Э. Иметь или быть?: Пер. с англ. — 2-е изд., доп. — М.: Прогресс, 1990. — С. 304 — 305.

² Бердяев Н. Самопознание. — М.: ДЗМ, 1990. — С. 108.

³ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 81.

⁴ Бердяев Я. Самопознание. — С. 112.

финала «Стачки» — реквием: «Вы жертвою пали...» Тема жертвоприношения была лейтмотивом Эйзенштейна от первой («Стачка») до последней («Иван Грозный») картины, точно так же от первой («Иваново детство») до последней («Жертвоприношение») она была лейтмотивом у Тарковского.

■ Два Ивана

Если бы я эту книгу начинал сейчас, когда так много продумал о духовной связи классического кино и современного, я бы, наверное, назвал ее «Два Ивана», чтоб сопоставить «Ивана Грозного» и «Иваново детство», и, если бы мне возразили в связи со странностью такого замысла, я бы еще раз привел классический пример — «Лаокоон», свидетельствующий, что на анализе и одного произведения можно углубиться в теорию искусства, а тут не одно, а целых два произведения, очень близких и в то же время противоположных во всем, как связаны между собой и во всем противоположны эпохи, на почве которых возникли эти произведения, как близки по своей страсти художественской и в то же время противоположны по конкретной манере исполнения сами создатели этих произведений.

Итак, два Ивана. Речь идет о России, о двух важнейших моментах ее истории. У Эйзенштейна и Тарковского история трагична, и это проявляется в действиях героев. То, что сказано Сартром об Иване — мальчике Тарковского, вполне приложимо к Ивану — царю Эйзенштейна. Чтоб убедиться в этом, выпишем мысли Сартра по поводу юного героя «Иванова детства»:

— Кто он, Иван? Безумец, чудовище... вскормленный насилием и впитавший его;

— Его кошмары и видения не случайны;

— У него нет ни маленьких добродетелей, ни маленьких слабостей: он целиком и полностью таков, каким его сделала история;

— Порожденное ужасом и страхом насилия, сосредоточенное в нем, поддерживает его, помогает жить...

— Нам показывают его таким, какой он есть, обнажают трагические и мрачные истоки его силы;

— Таким образом, история сама делает людей, она их выбирает, садится верхом и заставляет умереть под своей тяжестью;

— Человечество идет к своей цели, выжившие достигнут ее, однако... сметенный историей остается как вопрос, на который нет ответа. Его гибель ничего не меняет, но заставляет нас увидеть окружающий мир в новом свете. История трагична. Так говорил Гегель и Маркс. Мы же в последнее время почти не говорим об этом, рассуждая о прогрессе и забывая о невозместимых потерях.

— А если копнуть еще глубже: на одном и том же витке история порождает и губит своих героев, способных жить без страданий в обществе, созданию которого они способствуют.

Не тезисы ли теории драмы мы выписали сейчас применительно к ее высшему проявлению — трагедии. В характеристиках этих мы улавливаем и зерно характера Ричарда III и Гамлета. И это не прошло незамеченным нашими идеологами, расправившимися со второй серией «Ивана Грозного» именно за то, что Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, Эйзенштейн показал «слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»¹.

Сталин ждал от Эйзенштейна картины в духе «Александра Невского». Но Невский, причисленный к лику святых, не герой Эйзенштейна. Невского как тему навязали Эйзенштейну, — не об этом ли читаем в мемуарах: «А потом всю жизнь я волок героико-патетическую лямку экранных «полотен» героического стиля»². Именно здесь слабое место «Александра Невского», а не в том, что пытаются инкриминировать ему конъюнктурные критики, увидевшие в «Невском» «арийский фильм» в духе Кольбера гитлеровского режиссера Ф. Харлана. Когда я решительно возразил против такой трактовки «Невского», я не имел намерения оградить Эйзенштейна от какой-либо критики. Нет, время требует пересмотра нашей истории с рубежа

¹ Постановление ЦК ВКП(б). «О кинофильме «Большая жизнь». 4 сентября 1946 г. // О партийной и советской печати: Сборник документов. — М.: Правда, 1954. — С. 576.

² См.: Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 501.

происходящих сегодня событий; но может ли это быть суд над прошлым, расправа над ним, что и учиняется сегодня крайне радикальной критикой, о чем нам приходится уже говорить. Разве столь уж совершенна наша сегодняшняя действительность и сегодняшнее наше кино, чтобы с достигнутого ими рубежа так беспрерывно судить о прошлом? Ну а если в таком случае прошлое, которое тоже не с неба упало и было творением рук наших предшественников, так же высокомерно и даже уничижительно станет судить о нас, — куда мы денемся (я говорю так, прислушиваясь к голосу здравого смысла, а он подсказывает: у того, у кого нет прошлого, не может быть будущего)? Не об ограждении от критики нашей классики должны мы заботиться, — нас должно печалить то, что сегодня готовы выбросить на свалку то, чему вчера поклонялись. Значит, мы не были свободными вчера и сегодня такими не стали. Однако вернемся к «Александру Невскому», тема которого была заказана Эйзенштейну. Правда, он мог выбрать: Дмитрий Донской или Александр Невский. Эйзенштейн выбрал Невского, потому что о нем и его времени меньше было известно, — здесь было больше свободы для домысла. Зато по фильму судили о Невском: когда в годы войны был учрежден орден Александра Невского, на ордене было выгравировано лицо артиста Николая Черкасова в кинематографическом образе Александра. Фильм вышел перед войной; «...патриотизм — наша тема», — писал по поводу постановки Эйзенштейн. Для тех лет «патриотический» означало «антифашистский». Фильм завершался репликой Невского: «Кто к нам с мечом придет — от меча и погибнет». Прямое обращение в зал было в духе времени, я помню это волнение — почти каждому из моего поколения еще предстояло пройти свое «Чудское озеро».

А что остается в картине сегодня, что в ней непреходяще? Стилль. Бой на льду Чудского озера, занимающий четыре части картины, по производственным условиям снимался летом. От зимы взяли ее формулу — белизну снега и темное небо. В содружестве с композитором Сергеем Прокофьевым и оператором Эдуардом Тиссэ режиссер новаторски решил назревшие проблемы кино как звукозрительного искусства. Рабо-

та над картиной даст немало для психолога: через стиль художник в конце концов приближает к себе изображаемого человека.

Грозный был интересен Эйзенштейну изначально. Впервые к образу русского царя Эйзенштейн обратился как рисовальщик. Это произошло в 1918 году под Псковом, где Эйзенштейн с красноармейцами возводил фортификационные сооружения: рисунок сделан на оборотной стороне делового документа. Рисунок сохранился, — он кажется теперь эскизом для фильма «Иван Грозный». А ведь между рисунком и фильмом прошло почти тридцать лет. Как это могло произойти? Смею утверждать, что Грозный как определенный человеческий тип запал в сознание Эйзенштейна еще в детстве, когда Сережа Эйзенштейн впервые испытал моральный гнет. Из мемуаров:

«Тираны-папеньки были типичны для XIX века.

А мой перерос и в начало XX!

...С малых лет — шоры манжет и крахмального воротничка там, где надо было рвать штаны и мазаться чернилами.

...Я поражаюсь, как при всем моем благонравии к чертам я сломал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру.

Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, вырастала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за материальное существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании главы рода в первобытном обществе»¹.

Это сложное чувство любви и отрицания повторится потом по отношению к Мейерхольду, которого Эйзенштейн считал своим духовным отцом.

Из мемуаров:

«... Никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.

Ибо я недостаточно развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов ног его, хотя ошибки

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1.— С. 205—206.

его как человека, вероятно, навсегда смели следы шагов его как величайшего мастера театра со страниц истории нашего театрального искусства.

И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь.

Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке»¹.

Практически то, что писалось об отце, теперь пишется о Мейерхольде.

У отца родного и отца духовного внешность совпадает.

Из мемуаров:

«Надо было видеть, как в орлином лице его (Мейерхольда. — С.Ф.) с поразительным взглядом, с потрясающе очерченными губами под хищно изогнутым носом внезапно повторился взгляд Михаила Осиповича»².

Перечитай, дорогой читатель, только что приведенное про «орлиное лицо», «поразительный взгляд», «потрясающе очерченные губы под хищным носом»; а если при этом вспомнить, что в тех же мемуарах Мейерхольд «сверкает светлым взглядом»³, и уже не уйдешь от мысли, к которой клонит Эйзенштейн, — моделью Грозного был для него Мейерхольд, и говорит об этом Эйзенштейн прямо⁴. Это не значит, конечно, что вот взял режиссер и списал портрет, словно перед ним действительно натурщик. И все-таки, все-таки... В архиве Эйзенштейна сохранилась фотография В.Э. Мейерхольда с его дарственной надписью: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну — мое поклонение. 22. VI. 1936.»

Раскладываю перед собой на столе рисунок Грозного 1918 года, фотопортрет Мейерхольда 1936 года, фотопробу Черкасова в роли Грозного 1943 года.

Развитие единой художественной идеи налицо.

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 305–306.

² Там же, с. 306.

³ Там же.

⁴ Высказываний Эйзенштейна на эту тему впервые коснулся Л. Козлов. См.: Гипотеза о невысказанном посвящении // Вопросы киноискусства. — 1972. — № 12. — С. 109–133.

Эйзенштейн вырывался из установившейся колеи биографического фильма. Усилия в этом направлении видны в неосуществленном финале сценария «Александр Невский», где герой терпит поражение: вслед за разгромом немцев на Чудском озере на Россию снова надвигается с карающей целью татарская орда, Невский-победитель мчится ей навстречу, безропотно проходит между кострами перед ханской юртой — дворцом и смиренно преклоняет колено перед самим ханом, покорностью выигрывая время для накопления сил. По пути обратно из орды отравленный князь умирал, глядя на далекое поле — Куликовское поле — перед собой.

Из мемуаров:

«Не моей рукой была проведена карандашом красная черта вслед за сценой разгрома немецких полчищ.

— Сценарий кончился здесь, — были переданы мне слова. — Не может умирать такой хороший князь»¹.

Но это не только частный случай борьбы с догматами биографического фильма. Надо было преодолеть идеалистический взгляд на историю, когда герой оказывался носителем абсолютной идеи. «Грозный» Эйзенштейна спорил с его же «Невским», — в русском царе совместились гений и злодейство. Что же, Эйзенштейн спорил с Пушкиным, с идеей «Моцарта и Сальери»? Наивно считать реплику Моцарта («гений и злодейство несовместимы») убеждением Пушкина. Свой взгляд на эту проблему он выражает в «Борисе Годунове», в традиции которой — и это подчеркивал сам Эйзенштейн — поставлен фильм «Иван Грозный». В «Годунове» заключительная ремарка, «народ безмолвствует», — ключ к проблеме: в истории есть моменты, когда народ ни восторга не проявляет, ни осуждения, он как бы ждет, набирает силы, чтобы сказать свое слово, когда наступит подходящий момент. Здесь уместно спросить себя: почему так часто массы разочаровываются в своих вождях (о чем мы можем судить по собственному опыту — достаточно хотя бы мысленно обозреть перипетии последних шести-семи десятилетий), откуда эти крайности, перепады в отношении к одному и тому же историческому лицу? Масса нетерпелива, она видит в вождях и гениев и злодеев, но

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 500.

разновременно: гениев — при жизни, злодеев — после смерти их, а если при жизни, то когда те уже свергнуты. А между тем вожди были бы больше под контролем, если бы массы видели в истинном значении при жизни их, — тогда бы, может быть, не доходило до трагедий, которые потом, задним числом, осуждаются как «культ личности». Это не значит, что каждый вождь обязательно и гений и злодей. Надо просто считаться с тем, что так может быть, чтоб не прозевать, когда это случится. А случается это потому, что не только в великом человеке, но и в человеке обыкновенном положительное и отрицательное возникают из одного корня. Слова «наши пороки — продолжение наших достоинств» мы слишком часто не без игривости повторяем, не задумываясь, что это роковое свойство жизни, не осмыслив же это так, человек не способен к самопознанию и потому сам для себя остается загадкой. Велика здесь роль искусства — и того, которое мы получаем в наследство, и еще в большей степени того, что создается уже при нашей жизни. В этом смысле «Иван Грозный» Эйзенштейна и «Иваново детство» Тарковского я рассматриваю как произведения учительские. Запечатленное в них время трагично, ибо развивается через свои худшие стороны. История преодолевает зло, и она же его рождает. В этом диалектика и Ивана Грозного и маленького Ивана-разведчика. В каждом из этих случаев трагедия в философском плане оптимистична, — она позволяет познать человека, через вынужденные действия которого формируется материя истории. Произведения, которые мы здесь сопоставляем, позволяют нам почувствовать, как в свою очередь, меняясь, формируется материя самого искусства.

■ Инерция стиля

Перемены, о которых шла речь выше, Лев Толстой применительно к литературе видел так: «Литература белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой»¹.

¹ Толстой Л.Н. Статьи, письма, дневники. — М.: ГИХЛ, 1955. — С. 316.

Эйзенштейн, осмысливая суть этого процесса, пишет: сначала был роман Золя, потом — роман Джойса. «Здесь, — далее замечает Эйзенштейн о романе Джойса «Улисс», — крупный план одного дня жизни посредственного среднего человека размером страниц до семисот тридцати пяти, а приемы, которые мы пользуем в любой строчке, вогнаны в самостоятельные конструктивные основы глав романа. Романа, который лупой писательского мастерства вгоняет день жизни скромного агента страховой фирмы до масштаба современной «Одиссеи».

Это писалось в статье «Grundproblem», которая до сих пор не опубликована; в свое время она составила, в сокращенном виде, автобиографическую статью для сборника «Как я стал режиссером» (М.: Госкиноиздат, 1946). Увы, о великом ирландском писателе в статье не осталось даже упоминания. Такое было время, когда о «модернисте» Джойсе можно было писать только в отрицательном контексте. Видимо, судьба отомстила за преданного остракизму Джойса: уже готовые пять тысяч экземпляров сборника в свою очередь пустили под нож, и только десятка два счастливиц стали обладателями этой книги. Поскольку это небезынтересно для историков кино и вообще для библиофилов, расскажу (как один из обладателей этой редкой книги), как можно было в тех условиях ее приобрести: типографские рабочие, прирабатывая, сдают букинистам негласно вынесенные из типографии книги, — так «несуны» выполняли свою культуртрегерскую миссию; не ведая того, они опережали запреты идеологических органов. И вот эта книга лежит передо мной, а рядом — копия рукописного текста, хранящаяся ныне в литературном архиве (ф. 1923, оп. I), и я читаю то, что действительно реально писал Эйзенштейн, в том числе и о Джойсе. Могло ли быть обращение к Джеймсу Джойсу случайностью, если режиссер касается его в статье, где излагает существенные моменты своих творческих исканий? Статьи и исследования Эйзенштейна 30 — 40-х годов буквально пестрят упоминаниями Джойса.

Из мемуаров:

«Год зарождения мыслей об «интеллектуальном кино» — одновременно же год знакомства моего с «Улиссом» Джойса. Чем пленителен «Улисс»?

Неподражаемой чувственностью эффектов текста (во многом превосходящей живоотно чувственную же прелесть любимого мною Золя).

И тем «а-синтаксизмом» его письма, подслушанного из основ внутренней речи, которой говорит по-особенному каждый из нас и положить которую в основу метода литературного письма догадывается лишь литературный гений Джойса.

В общем, в языковой кухне литературы Джойс занимается тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка¹.

«Чем я брежу...» — как трогательно это сокровенное признание художника и ученого. Эйзенштейн буквально выстрадал эту проблему, раскрывая ее смысл, ее значение в становлении метода кино. Сколько читал его, сколько писал о нем, в том числе о его далеких и близких подходах к идее внутреннего монолога, и все-таки прошел мимо такого, например, факта: с знаменитым певцом Полем Робсоном Эйзенштейн сблизился именно в связи с этой проблемой. Робсон, известный у нас исполнитель негритянских песен, был ученым-филологом с двумя университетскими образованиями за плечами; он намерен был на год жизни уйти в первобытное состояние какой-либо из самых примитивных народностей Африки, с тем чтобы целиком погрузиться в быт, нравы и мышление их. Робсон не осуществил своего намерения (борьба в Испании поглотила его), но, приехав в Москву, в первый же день знакомства с Эйзенштейном рекомендует ему книгу Марселя Грана «Китайское мышление» — в порядке ответной благодарности за то, что Эйзенштейн посвятил его в учение Марра.

В молодые годы Эйзенштейн изучал японский язык, теперь он сопоставляет его с китайским:

«Как тот, так и другой язык сохранили внешней речью тот самый чувственный языковый канон пралогики, которым, кстати сказать, мы сами говорим, когда говорим «про себя» — внутреннюю речью»².

Не только Эйзенштейн проявлял интерес к Джойсу, к его пронзительному видению, с которым описана

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1.— С. 485.

² Там же.— С. 484.

внутренняя жизнь в «Улиссе», — Джойс в свою очередь заинтересовался картинами Эйзенштейна, его экспериментами в области киноязыка, почувствовав здесь родственное своим исканиям. У них состоялась встреча, и, хотя Джойс уже завершал свой путь, а Эйзенштейн был на подъеме, их взаимный интерес друг к другу был понятен: старый, почти ослепший писатель убедился в том, что его опыт не стал частным внутрилитературным явлением, коль он применим в новейшем искусстве кино; Эйзенштейн, находясь в поисках, в практике достигшего вершин писателя находил подтверждение своим мучительным догадкам.

Эйзенштейн при этом не идеализировал принцип Джойса. В лекции студентам ГИКа, специально посвященной писателю, он «рассекретил» приемы и в то же время предупредил о последствиях, когда слепо «сдирают» у Джойса.

Эйзенштейн не абсолютизировал опыт Джойса еще в одном отношении. Он писал:

«Джойс имел предшественников.

Он сам их называет: Достоевского — по содержанию внутренних монологов и Эйдиярда Дюжардена¹ — по технике и манере писания посредством строя, собственного внутренней речи»².

Это признание Джойса было очень важно для Эйзенштейна, постигавшего глубинный процесс развития литературы, а по аналогии с ней и кино. Здесь мы вспомним, что не только у Достоевского интенсивно применялся прием внутреннего монолога, это было свойством и прозы Толстого, и что именно по отношению к творчеству Толстого Чернышевский впервые применил сам термин «внутренний монолог».

В статье 1856 года «Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого» Н.Г. Чернышевский пишет:

«Это изображение *внутреннего монолога* (*курсив мой.* — С.Ф.) надобно, без преувеличения, назвать удивительным. Ни у кого другого из наших писателей не найдете вы психических сцен, подмеченных с этой точки зрения. И, по нашему мнению, та сторона таланта графа Толстого, которая дает ему возможность улов-

¹ Французский писатель второй половины XIX века.

² Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. — С. 485.

лять эти психические монологи, составляет в его таланте особенную, только ему свойственную силу»¹.

С помощью внутреннего монолога, по словам Чернышевского, Толстой улавливает «драматические переходы одного чувства в другое, одной мысли в другую»; при этом «он не ограничивается результатом психического процесса: его интересует самый процесс... едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайной быстротой и неистощимым разнообразием...». Эти приемы, по мнению критика, дают «возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли», являются способом «разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений»².

Словно предугадывая наши сегодняшние споры о внутреннем монологе, а вернее, может быть, не столько споры, сколько практику, когда словно вкушая ранее запретный плод, многие, именно «сдирая» у Джойса, работают в кино под Феллини или Тарковского, Чернышевский, отметив способность Толстого «улавливать эти психические монологи», замечает, что это вовсе не предполагает, что Толстой непременно и всегда будет так писать, что принцип такой «совершенно зависит от положений, им изображаемых». Однажды, написав «Метель», которая вся состоит из ряда подобных сцен, Толстой в другой раз написал «Записки маркера», в которых нет ни одной такой сцены, потому что их не требовалось по идее рассказа. Приведя эти примеры, Чернышевский замечает: «Выражаясь фигуральным языком, он умеет играть не на одной струне, может играть или не играть на ней, но самая способность играть на ней придает его таланту особенность, которая видна во всем постоянно»³.

Сколько сегодня посредственно «самовыражающихся» режиссеров, играющих на одной струне, представляют то самое «поэтическое кино», против которого возражал Тарковский и от которого отрешивался. Однако сейчас речь идет не о периоде нынешнем, когда прием стал добычей эпигонов, а о том, когда он

¹ Чернышевский Н.Г. Эстетика и литературная критика. Избр. статьи.— М.; Л.: ГИХЛ, 1951.— С. 399.

² Там же.— С. 400. 344

³ Там же.— С. 399.

только зарождался в кино, а чтоб увидеть его необходимость, мы обратились к его докинематографическому бытованию — сначала у классиков реализма Достоевского и Толстого, затем у писателя авангардной литературы Джойса.

То, что у Достоевского и Толстого было приемом, у Джойса — метод.

Противопоставлять их так же абсурдно, как если бы мы говорили о преимуществах классической физики перед квантовой или наоборот, а также как если бы противопоставляли способу изучения макромира способ познания микромира. Совершенно аналогичное происходит в искусстве. Реализм в замкнутом евклидовом пространстве становится монолитом, дискретность авангарда дает ему выходы в новое состояние; в то же время историк искусства не имеет права не видеть, как новое искусство зарождается внутри старого, классического.

Здесь мы обнаруживаем соотношение между Эйзенштейном и Тарковским.

Принцип внутреннего монолога и психоанализа, разработанный Эйзенштейном в теории, на практике применить было невозможно вследствие косности, когда сами эти направления трактовались как классово враждебные советскому искусству.

О «Психофизическом монологе» в связи с этим болгарский теоретик кино Неделчо Милев писал: «В кино Эйзенштейн и Довженко сознательно пришли к этому способу выражения. Их поиски были похоронены — они все равно воскресли в творчестве Уэллса, Курасавы, Бергмана, Рене, Феллини, Тарковского, Жалакявичюса, Юткевича и сегодня триумфально шествуют по всему миру»¹.

Как видим, здесь упоминаются три советских режиссера. У Жалакявичюса здесь имеется в виду «Хроника одного дня», у Юткевича — «Ленин в Польше»; та и другая картины построены на «потоке сознания» героя, его внутренней речи. Что касается Тарковского, то принцип этот он применил в своем творчестве с первой же картины. И снова повторяется, но уже не в литературе, а в кино: то, что у Эйзенштейна было приемом, у Тарковского стало методом.

¹ Милев Я. Божество с тремя лицами. — М.: Искусство, 1968. — С. 194.

Принцип Эйзенштейна «кадр — ячейка монтажа» был откровением, и это же на определенном этапе привело кино к кризису. Классический монтажный стык детерминирует, надо было преодолеть причинную связь между реальностью и ее изображением, и Тарковский это сделал последовательно. Помню момент, когда ему предложили ставить «Иваново детство», а точнее сказать, не ставить, а спасать запоротый другим режиссером материал, он согласился, но поставил одно условие: чтобы ему разрешили построить картину на снах юного героя. Подчеркну — тогда на такой прием нужно было иметь разрешение.

Теперь на конкретном примере посмотрим, зачем понадобились Тарковскому сны Ивана. В одной из сцен движение камеры начинается в землянке (реальность) и кончается у колодца (во сне). Герой не осознает момента перехода из реального бытия в сферу подсознания. При этом режиссер рассчитывает на одно весьма существенное обстоятельство: зритель, так же как и герой, не замечает этого переходного момента, то есть художник добивается их идентификации, благодаря чему в финале штурм Рейхстага тоже кажется видением Ивана, хотя его уже нет.

Здесь мы обнаруживаем скачок из классического кино к современному. В новом кино свободнее стало проявлять себя бессознательное, что дало возможность поставить тему отчуждения, недопустимую в советском кино классического периода. Ведь не кто-нибудь, а сам Эйзенштейн сказал в свое время: «На пути «Потемкина» продвижки быть не может»; так мастер предупредил «эйзенштейн» (выражение самого Сергея Михайловича) об опасности подчиняться инерции стиля¹.

Сегодня существует инерция Тарковского, — некоторые его подражатели уловили только одну сторону его стиля, культивируя бессознательное; сосредоточение же на нем обязательно порождает чрезмерный интерес к жестокости и сексу, кажущимся проявлением свободы, а на самом деле являющимся новой формой отчуждения человека.

¹ Формула «инерция стиля» принадлежит поэту Н. Коржавину, — в стихотворении под таким названием он излагает свое понимание этого явления (см.: Коржавин Н. Годы. Стихи. — М.: Советский писатель, 1963. — С. 63).

Тарковский уникален, как и Эйзенштейн. Можно развивать их идеи, но нельзя перенимать их приемы. «Потемкин» и «Рублев» были утолением духовной жажды. Спросим себя: почему картины так были восприняты не только у нас, но и во всем мире? «Для того, — писал Толстой, — чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он, художник, знал, что свойственно всему человечеству, и, вместе с тем, еще неизвестно ему, то есть человечеству»¹. Эйзенштейн и Тарковский говорили то, что нам нужно, но что нам еще неизвестно. Их противопоставляют критики, не осознавшие принципа несходства сходного, но без этого невозможна скольконибудь удовлетворительная концепция кинопроцесса. И вот уже через головы таких суждений жюри, состоящее из ведущих европейских режиссеров, определяет лучшие 30 фильмов, которые по решению ЮНЕСКО были показаны в Мадриде в 1992 году, объявленном как Год культуры. Приведу список этих фильмов, — само объективное содержание его помогает нам завершить разговор на тему «Тарковский и Эйзенштейн».

Итак, из истории кино оказались рядом: первая лента братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»; «Смерть велосипедиста» Хуана Антонио Бардема; «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана; «Конформист» Бернардо Бертолуччи; «Виридиана» Луиса Бунюэля; «Дневник сельского священника» Роберта Брессона; «Дети райка» Марселя Карне; «Соломенная шляпка» Рене Клера; «Чудо в Милане» Витторио де Сика; «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера; «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна; «Замужество Марии Браун» Райнера Вернера Фасбиндера; «Амаркорд» Федерико Феллини; «Любовь блондинки» Милоша Формана; «Наполеон» Абеля Ганса; «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара; «Метрополис» Фрица Ланга; «Короткая встреча» Дейвида Лина; «Носферату» Фридриха Вильгельма Мурнау; «Ночь и туман» Алена Рене; «Великая иллюзия» Жана Ренуара; «Рим — открытый город» Роберто Росселлини; «Каникулы господина Юлло» Жака Тати; «Андрей Рублев» Андрея Тарковского; «Жюль и Джим» Франсуа Трюффо; «Аталанта» Жана Виго; «Леопард» Луки-

¹ Из письма Л.Н. Толстого В.А. Гольцеву.

но Висконти; «Голубой ангел» Джозефа фон Штернберга; «Пепел и алмаз» Анджее Вайды¹.

Результаты социологических опросов всегда условны, однако с ними уже нельзя не считаться при осмыслении кинопроцесса.

Полезно вспомнить опрос 117 виднейших историков кино и киноведов из 26 стран, отобравших 12 лучших фильмов всех времен. Тут есть совпадения: по-прежнему «котируется» Эйзенштейн (в том списке двенадцати его «Потемкин» занял первое место, набрав 110 голосов из 117-ти). Конечно, квота «30» позволила более широкий отбор имен и произведений. Я сожалею, что в новом списке не оказались Гриффит, Чаплин, Довженко, зато с удовольствием прочел имена Росселлини, Феллини, Бергмана, Рене, Бунюэля, Брессона, Висконти, Карне, Ганса, Тати, Виго. Любой из этих режиссеров теоретически мог попасть в тот список 1958 года, будь он пространный. Назову тех, кто не мог туда попасть, поскольку в 1958 году был еще в детском возрасте или только начинал, — теперь их фильмы стоят в ряду произведений классиков: «Конформист» Бертолуччи; «Замужество Марии Браун» Фассбиндера; «Андрей Рублев» Тарковского; «Жюль и Джим» Трюффо; «Пепел и алмаз» Вайды.

Поколения в культуре не сменяют друг друга внешне, они накладываются друг на друга, укрепляясь кирпичной кладкой. Тарковский оказывается, с одной стороны, в одном списке со своими сверстниками, с другой — с Брессоном, которого ставил первым среди своих учителей, наконец, с прародителями кино Луи и Огюстом Люмьер, чья картина «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» натолкнула Тарковского на размышления, сформировавшиеся в концепцию, изложенную им в статье «Запечатленное время».

Особые размышления вызывает то обстоятельство, что в числе оказавшихся на кинематографическом Олимпе закономернo пребывают два наших соотечественника, и именно — Эйзенштейн и Тарковский. Когда я начинал эту книгу, Тарковский был в середине пути и само название задуманного мною сочинения, «Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского», было больше предчувствием, чем убеждением. Перед Эйзенштейном

¹ По материалам газеты «Эльпаис» (см.: Экран и сцена.— 1991.— 23 мая.— № 21 (73).— С. 12.

я преклонялся всегда; теперь я подспудно чувствовал, что во мне вызревает такое же отношение к Тарковскому. Поразили не только его картины «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Зеркало», — меня поразили его трактат «Запечатленное время», который я прочел еще в рукописи, и, наконец, поражала сама его личность: каждый жест его говорил о нервической натуре, настроенная его невозможно было предугадать — видел его открытым и веселым, чаще — замкнутым и настороженным; его суждения о новых фильмах были ригоричны, часто беспощадны, — здесь он бывал неосторожным, умножая число недоброжелателей, и без того завидовавших ему; но он знал себе цену, его честолюбивые планы простирались далеко; по двум-трем репликам я почувствовал его ревность к славе Эйзенштейна, — помню, какое сильное впечатление произвел на него фотофильм «Бежин луг», эти смонтированные жалкие остатки некогда величественного произведения. Гений, как правило, одинок, — в Тарковском я чувствовал обреченность художника, которому перестают завидовать и которого перестают бояться только после его смерти.

Так книга эта формировалась вместе с развитием одного из героев ее; буквально, когда писались эти строки, я как бы получил одобрение своего замысла из рук лучших современных режиссеров, поставивших рядом Эйзенштейна и Тарковского, и этим признавших их как два высших момента в истории советского кино, приобретших общечеловеческое значение.

Оба на разных этапах выразили смысл исканий советского кино, история которого трагична, как и самого общества.

Оба были убеждены, что «искусство создается народом — прежде всего потому, что художник есть представитель народа, выдвинутый на авансцену»¹. Задай любому из нас тест, кто сказал это, и каждый наверняка ответит: постановщик «Броненосца «Потемкин»»; а между тем слова принадлежат создателю «Андрея Рублева». Массовая сцена «отливки колокола» этой картины войдет в историю, как и «Одесская лестница» Эйзенштейна.

Прошлое осознается ради будущего.

Кино переживает кризис: экраны заполнены американскими фильмами коммерческого производства и

¹ Кино. — Рига, 1979. — № 11. — С. 20.

нашими, как правило, не поднимающимися выше рыночно-кооперативного мышления.

Общество, утратившее идеалы, заставляет думать только о прибыли.

Но, как это ни парадоксально, именно кризис может оказаться благоприятным моментом для нового подъема,— если, конечно, правильно распорядиться природными ресурсами, энергией и инициативой народных масс, жадой творчества художников, сохранивших вольнолюбивый дух. Завтра новое слово в искусстве скажет художник, поставивший фильм «Великий гражданин», героем которого на сей раз будет Андрей Дмитриевич Сахаров; или фильм «Стачка», но теперь уже о кузбасских шахтерах, чья забастовка, может быть, предотвратила военный переворот; или фильм «Новочеркасск», теперь уже исторический; или фильм современный — «Карабах», который может быть произведением о любви юноши и девушки, чьи родители, принадлежащие разным родам, схлестнулись в кровавой национальной схватке; настало время возрождения сатиры, комедии всех оттенков, триллера,— они просятся в искусство, сюжеты для них буквально срываются с газетных полос, с экранов телевизоров, из выкриков на митингах, из разговоров в очередях, из откровенных домашних бесед с другом, когда уже не закрывается подушкой телефон.

Необратимость гласности зависит от искусства. Имеет ли оно средства — материальные и духовные — для своего возрождения? Сегодня во всяком случае оно уже не ждет постановлений и указаний. Развязывая узлы истории, искусство добывает художественные средства из своего времени, взбудораженного катаклизмами, скрытый смысл которых пытается понять. Не этот ли момент предвидел Эйзенштейн: «Пусть светильники в руках у нас, ожидающих света, будут чисты и готовы к тому мгновению, когда искусствам нашим предстанет необходимость выразить новое слово жизни».

Я слышу и голос Тарковского:

«Если убрать из человеческих занятий все относящееся к извлечению прибыли, останется лишь искусство».

Кажется, что художники ведут диалог о нашем времени,— они живут в нем своими картинами и своими идеями.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абдрашитов В.Ю. 271, 356
Абуладзе Т.Е. 47, 173
Абрамов Ф.А. 22, 305
Авенариус Г.А. 160
Агаджанова-Шутко Н.Ф. 70, 272, 338
Агесандр 419
Агранович М.Л. 381
Айзекс 346
Айтматов Чингиз 306, 400, 401
Ажель Анри 13, 463, 464
Ажель Женьева 248
Алеа Томас Гутьеррес 169
Александр Лейла 279
Александров Г.В. 346, 426
Аликата Марио 450, 451, 457
Аликов Ю.И. 213
Алимов С.А. 203
Альтман Н.И. 65
Алов А.А. 99, 363, 364, 365, 366, 367
Альтшуллер Б.А. 205
Анастасьев А.Н. 348
Андреев Л.Н. 381
Андровская О.Н. 139
Андроников И.Л. 138
Аникст А.А. 348
Анненский И.М. 138
Анохин П.К. 182
Антипаторов М.Н. 430
Антониони Микеланджело 13, 321, 425, 428, 451, 456, 458
Антонова О.С. 371
Апухтин А.Н. 139
Арватов Б.И. 65
Ардавин Сезар 168
Аристарко Гуидо 12, 13
Аристотель 22, 54
Артемьев Э.Н. 302
Архангельский А.Г. 122, 323
Асанова Д. К. 438
Аскольдов А.Я. 99
Астафьев В.П. 305
Астахов И.Б. 252
Аташева П.М. 149
Афинодор 419
Ахеджакова Л.М. 144
Ахмадулина Б.А. 112
Ахматова А.А. 139, 376
Бабель И.Э. 338
Бабочкин Б.А. 80
Бажов П.П. 225
Базен Андре 8, 13, 108, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 405, 408, 409, 410
Байрон Джорж 55
Бакланов Г.Я. 97
Бакунин М.А. 436
Балаш Бела 8, 13, 24, 346, 428
Балашов В.П. 249
Банионис Д.С. 28, 128 295
Барановская В.Ф. 269, 270
Барановский В. 205
Бардем Хуан Антонио 483
Бардин Г.Я. 205

- Барский В.Г. 103, 104
 Барбюс Анри 259
 Барнет Б.В. 264, 325
 Батай Жорж 384
 Баталов А.В. 200
 Баталов Н.П. 269, 270, 275
 Бах Иоганн Себастьян 100, 201, 250
 Бахтин М.М. 56, 57, 405
 Бачелис Т. И. 248, 438
 Бергман Ингмар 13, 31, 64, 359, 398, 447, 460, 481, 483, 484
 Бергсон Анри 398
 Бердяев Н.А. 12, 360, 447, 448, 469
 Беликов М.А. 390
 Белинский В.Г. 38, 42, 56, 61, 130, 131, 149, 179, 180, 326, 334, 406
 Белов В.И. 305
 Берланга Луис Гарсия 168
 Бертолуччи Бернардо 13, 483, 484
 Бирман С.Г. 208, 249
 Блазетти Алессандро 443
 Бланшо Морис 384
 Блейман М.Ю. 258, 343
 Блок А.А. 118, 119, 120, 240, 464, 465, 466
 Бляхин П.А. 122, 123
 Бобров С. 378
 Богданов А.А. 379
 Бодрийар 383
 Божович В.И. 213
 Болтнев А.Н. 391, 392
 Бондарчук Н.С. 295, 390
 Бондарчук С.Ф. 357
 Боницер Паскаль 405
 Боров В.Ю. 142
 Боровиковский В.А. 279
 Боромянский А.Э. 271
 Бояджиев Г.Н. 348
 Брандо Марлон 230
 Брегвадзе Н.Г. 139
 Брежнев Л.И. 448
 Брессон Робер 13, 463, 464, 483, 484, 485
 Брехт Бертольд 21, 22, 58, 159, 184, 238, 325, 363
 Брик О.М. 272
 де Брок Филипп 425
 Броневой Л.С. 145
 Брук Питер 146, 147, 428
 Брукнер Антон 278
 Брюллов К.П. 279
 Брюнетьер Фердинанд 54
 Брюсов В.Я. 65
 Буало Никола 332
 Буденный С.М. 123
 Буисуннуз 346
 Булгаков М.А. 190, 197
 Булгакова М.Г. 197, 355
 Бунин И.А. 228
 Бунюэль Луис 13, 291, 359, 447, 467, 483, 484
 Бурдель Эмиль Антуан 45
 Бурляев Н.П. 296
 Бучма А.М. 249
 Быков В.В. 390
 Быков Р.А. 197, 200, 355, 358, 389
 Байда Анджей 8, 13, 183, 441, 484, 485
 Вайсфельд И.В. 41, 351
 Ванчур Владислав 265
 Васильев Г.Н. 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 109, 110, 223, 264, 353, 359
 Васильев С.Д. 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 109, 110, 223, 264, 353, 359
 Васильков И. 205
 Василькова Н. 195
 Васнецов В.М. 67
 Ватимо Дж. 384

- Вейтлинг Вильгельм 9
 Вергилий Марон Публий 419
 Верн Жюль 115
 Вертинская М.А. 111
 Вертинский А.Н. 138, 139, 392
 Вертов Дзига 29, 41, 156, 179, 181, 185, 187, 205, 209, 226, 363, 433
 Верхарн Эмиль 21
 Веселовский А.Н. 54
 Виго Жан 483, 484
 Виноградов В.В. 225, 322
 Винокур В.Н. 161
 да Винчи Леонардо 17, 18, 216, 413, 428
 Вирилио 383
 Вирсаладзе С.Б. 147
 Висконти Лукино 136, 460, 483, 484
 Вицин Г.М. 208
 Владиславский В.А. 138
 Влачил Франтишек 359
 Вознесенский А.А. 112, 401
 Войнич Этель Лилиан 123
 Волков О.В. 429
 Волкова О.В. 145
 Володарский Э.Я. 69
 Волонте Жан Мария 230
 Волькенштейн В.М. 41
 Вольф Христиан 397
 Воровский В.В. 282
 Врубель М.А. 279
 Высоцкий В.С. 188, 372
 Вяземский П.А. 331, 332
 Габай Г.С. 169
 Габен Жан 229
 Габриадзе Р.А. 232
 Габрилович Е.И. 174, 232, 271
 Ган А. М. 101
 Ганс Абель 483, 484
 Гарин Э.П. 174
 Гароди Роже 427
 Геббельс Йозеф 183, 286
 Гегель 280, 282, 405, 448, 456, 471
 Гейне Генрих 280, 322
 Гельгардт Р.Р. 225
 Гельман А.И. 165
 Герасимов С.А. 92, 179, 264, 354, 420, 421
 Геринг Герман 186
 Герман А.Ю. 99, 358, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392
 Гете Иоганн Вольфганг 183, 280
 Гиляровский В.А. 103
 Гинзбург С.С. 205, 206
 Гитлер Адольф 155, 158, 159, 164, 184, 186, 325, 438, 442, 445
 Гиш Лилиан 416
 Глазунов И.С. 281
 Говорухин С.С. 179, 181, 188
 Гоголь Н.В. 42, 55, 77, 130, 137, 199, 200, 201, 203, 255, 325, 337, 350, 351, 365, 395, 400
 Годар Жан Люк 13, 456, 460, 483
 Годунов Борис 479
 Голдовская М.Е. 181, 358
 Головня А.Д. 230 269, 270, 272
 Гольцев В.А. 483
 Гомер 21, 55, 109, 419
 Гончаров И.А. 369
 Горький А.М. 61, 105, 132, 192, 225, 266, 267, 269, 270, 272, 375, 376, 377, 379, 381, 430
 Грабарь И.Э. 347
 Гран Марсель 478
 Гребенщиков Б.Б. 144
 Гребнев А.Б. 97
 Грибов А.Н. 208
 Григорьев Е.А. 232, 466
 Гринько Н.Г. 295, 296
 Гирсон Джон 179

- Гриффит Дэвид Уорк 8, 13, 68, 116, 179, 222, 359, 410, 416, 443, 484
- Громов Е.С. 317
- Громов П.П. 225
- Гроссман В.С. 25, 364, 376
- Грюо Жан 212
- Губенко Н.Н. 111
- Гурченко Л.М. 391
- Д'Арк Жанна 176, 380
- Даль О.И. 19, 20, 230
- Давыдов Ю.Н. 108
- Данелия Г.Н. 172
- Данин Д. С. 216, 283
- Данте Алигьери 216, 217, 265
- Дворжецкий В.В. 289
- Дега Эдгар 228
- Дейкун Л.И. 209
- Дейнека А.А. 387
- Деллюк Луи 8, 161, 232, 404
- Демидова А.С. 208
- Демин В.П. 437
- Демуцкий Д.П. 230, 270
- Джерми Пьетро 359
- Джойс Джеймс 477, 478, 479, 480, 481
- Дзаваттини Чезаре 13, 404
- Дидро Дени 415
- Диккенс Чарльз 410
- Довженко А.П. 42, 58, 67, 68, 146, 153, 155, 179, 196, 225, 226, 230, 235, 236, 237, 238, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 271, 272, 274, 276, 284, 353, 363, 404, 429, 462, 463, 481, 484
- Додин Л.А. 22, 401
- Долидзе С.В. 172
- Доллер М.И. 270, 271, 272
- Донской Дмитрий 472
- Донской М.С. 264, 267
- Доронина Т.В. 134
- Достоевский Ф.М. 33, 61, 130, 134, 135, 136, 139, 228, 234, 266, 303, 356, 364, 365, 366, 367, 382, 436, 479, 481
- Драйзер Теодор 149
- Дрейер Карл Теодор 359, 483
- Дунаевский И.О. 23
- Дюжарден Эйдиярд 479
- Дюма Александр 212
- Евтушенко Е.А. 112, 430
- Егоров В.Е. 208
- Ежов В.И. 232
- Ермаш Ф.Т. 459
- Ермолов П.В. 208
- Есенин С.А. 118, 120, 190, 307, 308, 382
- Жалакявичус В.П. 373, 481
- Жаров М.И. 138, 139, 249
- Ждан В.Н. 205
- Жданов А.А. 278, 363, 448
- Желябужский Ю.А. 269
- Жизнева О.А. 208
- Жоффе Жозеф Жак 339, 340
- Жуковский А.Б. 199
- Жуковский В.А. 326, 327, 329, 330, 331
- Жуковский Н.Е. 7
- Жванецкий М.М. 24
- Заболоцкий А.Д. 318, 319
- Загданский Е.П. 213
- Зак М.Е. 110
- Закариадзе С.А. 170
- Заломов П.А. 376
- Заманский В.П. 389
- Замятин Л.М. 21
- Зархи Н.А. 61, 62, 234, 271, 272, 273
- Засулич В.И. 21
- Зверева М.И. 183, 357

- Згуриди А.М. 205
 Згуриди О.А. 216
 Земан Карел 203
 Золя Эмиль 477, 478
 Зорге Рихард 126, 127
 Зорин В.С. 21
 Зоркая Н.М. 266, 300
 Зоценко М.М. 172, 309
- Ибрагимбеков Р.И. 232
 Ибсен Генрик 369
 Иван IV (Грозный) 169, 348, 471, 473
 Иванов О. 371
 Иезуитов Н.М. 266
 Ильенко Ю.Г. 99
 Ильинский И.В. 208
 Ильичев Л.Ф. 361
 Ильф И.А. 169
 Иоселиани О.Д. 31, 165, 166, 172
 Итар Жан 212
- Кавсадзе К. (Кахи) 169, 200
 Кадочников П.П. 128, 249
 Казакова Р.Ф. 112
 Кайдановский А.Л. 295
 Какилашвили М. (Мамука) 170
 Калатозов Г.М. 179, 231, 357, 390, 421
 Кампер 384
 Кант Иммануил 390
 Канудо Риччотто 8, 13, 422
 Каплер А.Я. 138, 232
 Капчинский М.Я. 338
 Карин А.А. 378
 Карне Марсель 13, 483, 484
 Карпов А.Е. 16
 Карцева Е.Н. 142
 Карузо Энрико 235
 Каспаров Г.К. 16
 Катаев В.П. 190
- Катенин П.Л. 333
 Каstellани Ренато 17, 18
 Кафка Франц 398, 427
 Качалов В.И. 19
 Качанов Р.А. 203
 Квирикадзе И.М. 173, 435, 437
 Кеннеди Джон 16
 Кеосаян Э.Г. 123
 Керенский А.Ф. 247, 340, 344
 Кинчев К. 438
 Китон Бестер 13, 132
 Клейман Н.И. 152, 345, 409
 Клепиков Ю.Н. 232
 Клер Рене 483
 Климов Э.Г. 179, 390
 Княжинский А.Л. 302
 Коваленко А.В. 142
 Коган П.Д. 112, 189
 Козинцев Г.М. 64, 139, 146, 147, 152, 169, 199, 200, 230, 264, 325, 457
 Козлов Л.К. 227, 341, 474
 Козловский И.С. 235
 Кокто Жан 15, 386, 425
 Коллинз Уилки 125
 Конан-Дойл Артур 124
 Конвей Джек 359
 Кондратьев В.Л. 25
 Корда Александр 179
 Коржавин Н.М. 179
 Коржан В. 118
 Короленко В.Г. 207
 Костин В.И. 175
 Костричкин А.А. 199
 Кракауэр Зигфрид 8, 13, 404, 408
 Крамской И.Н. 279
 Кристи Агата 126
 Крылов И.А. 335
 Крючечников Н.В. 41
 Кторов А.П. 208
 Кузнецов А.Б. 129
 Кузнецов М.А. 249

- Кукаркин А.В. 160, 162
 Кукрыниксы 67, 323
 Кулешов Л.В. 7, 8, 28, 91, 101, 122, 169, 226, 270, 272, 315, 404, 408, 409, 410, 425
 Кульчицкий М.В. 112, 189
 Кундера Милан 265
 Купер Фенимор 123
 Куросава Акира 13, 279, 281, 359, 481
 Кьеркегор Киркегор Серен 280, 398
 Кэрролл Льюис 201
- Лавров Г.Н. 95, 185
 Лазарев В.Н. 356
 Лакку-Лобарт 384
 Ланг Фриц 483
 Ландау Л.Д. 283, 464
 Ларионова А.Д. 138
 Латтуада Альберто 361
 Лебедев Н.А. 107
 Лебрен Шарль 400, 407
 Левицкий Д.Г. 279
 Левшин А.И. 249
 Левшина Ф.Л. 249
 Лейкин В. 357
 Лелуш Клод 139
 Лем Станислав 218, 301
 Ленин В.И. 117, 187, 250, 366, 376, 381, 407, 432, 448
 Лермонтов М.Ю. 19, 20, 265
 Лессинг Готхольд Эфрим 84, 85, 86, 419, 421
 Лин Дейвид 483
 Линдер Макс 43, 156, 157
 Лиотар Жан-Франсуа 383
 Лисициан Т.Н. 446
 Лихачев Д.С. 147, 148
 Ломоносов М.В. 280, 331
 Лопес Вильегас 423
 Лукиан 46
 Луков Л.Д. 432
- Луначарский А.В. 102, 103, 132, 379
 Лунгин С.Л. 207
 Лучко К.С. 23
 Любимов Ю.П. 31, 401
 Любшин С.А. 112, 230
 Людовик XIV 232, 400, 407
 Люмьер Луи 13, 115, 116, 285, 341, 404, 406, 483, 484
 Люмьер Огюст 13, 285, 406, 483, 484
- Мазина Джульетта 175
 Маквард 384
 Македонский Александр 78
 Малахов В. 384
 Малевич К.С. 428, 429
 Малинин А.Н. 111, 139
 Малян Г.С. 181
 Мамин Ю.Б. 357
 Мандельштам О. Э. 217, 265, 275, 401
 Мане Эдуар 228
 Маневич И.М. 41
 Марецкая В.П. 208
 Маркс Карл 9, 10, 15, 46, 47, 130, 215, 218, 238, 426, 448, 456, 468, 471
 Марр Н.Я. 478
 Махно Н.И. 123
 Мачерет А.В. 44, 226
 Маяковский В.В. 65, 101, 118, 120, 240, 322, 421, 430
 Медведкин А.И. 232
 Мейерхольд В.Э. 20, 21, 31, 149, 357, 401, 473 474
 Мельес Жорж 13, 115, 116, 125
 Менделеев Д.И. 217
 Менцл Иржи 441
 Мень Александр 9, 280
 Меньшов В.В. 390
 Мережковский Д.С. 466
 Мида Массимо 361, 362

- Мизинова Л.С. 192
 Микаберидзе К.А. 172
 Микаэлян С.Г. 165
 Микеланджело Буонарроти 201, 356
 Милев Неделчо 481
 Мильтон Джон 84
 де Миль Сесиль 157
 Милюков П.Н. 339, 340, 341
 Милютин Е.Я. 209
 Миндадзе А.А. 271, 356
 Минор В.Л. 273
 Миронер Ф.Е. 96, 113
 Миронов А.А. 388
 Мирошниченко С.В. 433, 434
 Миткова Т.Р. 29
 Митри Жан 8, 13
 Митта А.Н. 140, 383
 Михалков Н.С. 369, 390
 Михалков-Кончаловский А.С. 31, 52, 99, 112, 139, 237, 372
 Михозас С.М. 156
 Мишарин А.Н. 279
 Мозжухин И.И. 28, 409
 Моль Абраам 142, 143
 Монтень Мишель 171
 Мопассан Ги де 413
 Моравиа Альберто 248
 Моро Жанна 425
 Морозов Павлик 149
 Моруа Андре 448
 Москвин А.Н. 230
 Москвин И.М. 270
 Мотыль В.Я. 129, 169
 Моцарт Вольфганг Амадей 475
 Мозм Сомерсет 372
 Муратова К.Г. 99, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374
 Мурнау Фридрих Вальгельм 359, 483
 Мусоргский М.П. 100
 Муссиак Леон 346
 Муссолини Бенито 164, 438, 442, 445
 Мясоедов Г.Г. 279
 Названов М.М. 249
 Наровчатов С.С. 265
 Наумов В.Н. 99, 179, 363, 365, 366, 367
 Невзоров А.Г. 29
 Невский Александр 148, 472, 475
 Некрасов В.П. 91, 193, 434
 Некрасов Н.А. 55
 Немирович-Данченко В.И. 417
 Нехорошев Л.Н. 281
 Нечаева М.Д. 205
 Нечаев С.Г. 436
 Николай II 184, 259, 381
 Никоненко С.П. 93
 Никулин Ю.В. 134, 355, 358, 391, 392
 Норштейн Ю.Б. 180, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 204, 206
 Нусинов И.И. 207
 Оболенская Е.Д. 61
 Обье Паскаль 458
 Огородников В.Г. 434, 436, 437, 438, 439
 Огородникова Т.Г. 296
 Окуджава Б.Ш. 112
 Ольшевич Л. 20
 Ордынский В.С. 179
 Ориоль Жан-Жорж 346
 Орлов В.Н. 118
 Осеян М.Д. 372
 Островский А.Н. 135, 139, 339, 340, 341, 416
 Павезе Чезаре 362
 Павлов И.П. 209

- Пазолини Пьер Паоло 281, 359
 Панков В.М. 371
 Панфилов Г.А. 99, 174, 176, 233, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 417
 Папанов А.Д. 357
 Паперный З.С. 138
 Параджанов С.И. 25, 197, 377, 385, 386
 Паскаль Блез 280
 Пастернак Б.Л. 323, 324
 Пашкевич П.И. 318
 Певцов Д.А. 380
 Пелешьян А.А. 179, 181
 Перельман Я. И. 208
 Перестиани И.Н. 122, 123, 140
 Петр I 348
 Петрарка Франческо
 Петренко А.В. 391
 Петров Е.П. 169
 Петров-Водкин К.С. 173, 75, 176, 202
 Петрушевская Л.С. 204
 Пикассо Пабло 12
 Пилихина М.М. 95, 113
 Пиранделло Луиджи 172
 Пиросманашвили Н.А. (Пиромани) 170, 171, 175
 Писаревский Д.С. 81, 110
 Писсаро Камиль 228
 Платон 280
 Платонов А.П. 360, 364, 376, 447
 По Эдгар 125
 Погожева Л.П. 372
 Подникс Юрис 181
 Полидор Вергилий 419
 Полонский Я.П. 139
 Попов В. 111
 Попов Л.С. (Сергей Попов) 370
 Поспелов Г.Н. 53, 54, 55, 225
 Пояр Бржетислав 203
 Прокофьев С.С. 99, 278, 472
 Протазанов Я.А. 132, 208, 232, 416
 Прутков Козьма 322
 Путачев Е.И. 120, 308
 Пудовкин В.И. 8, 58, 60, 61, 67, 68, 91, 92, 101, 103, 155, 209, 210, 211, 226, 230, 234, 237, 252, 253, 255, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 409, 426, 443
 Пудовкина А.М. 273
 Пушкин А.С. 55, 90, 91, 96, 139, 155, 198, 203, 225, 265, 280, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 348, 350, 351, 352, 366, 389, 413, 430, 431, 475
 Пырьев И.А. 134, 135, 361
 Раамат Рейн 205
 Рабле Франсуа 161
 Разин С.Т. 120, 235, 308, 313, 314, 315, 318
 Разина Е. 139
 Райзман Ю.Я. 165, 233, 271, 284
 Райтбурт С.Л. 207
 Раков В.В. 378
 Распутин В.Г. 305
 Растрелли В.В. 247
 Рафаэль Санти 18
 Ребиндер П.А. 206
 Рейтерсверд Оскар 304
 Рене Ален 13, 359, 481, 483, 484
 Ренуар Жан 13, 483
 Ренуар Огюст 228
 Репин И.Е. 413
 Рехвиашвили А.П. 173
 Ржешевский А.Г. 149, 232
 Рифеншталь Леня 434, 442
 Рихтер Жан-Поль 58
 Ричард III 365, 471

- Робсон Поль 478
 Розанов В.В. 466
 Розов В.С. 231
 Розовский М.Г. 25
 Рокотов Ф.С. 279
 Ромм М.И. 29, 30, 31, 109, 115, 138, 179, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 215, 216, 237, 238, 347, 366
 Ронди Брунелло 248
 Рорти Ричард 384
 Росселлини Роберто 9, 10, 13, 15, 215, 361, 483, 484
 Ростокский С.И. 19
 де Рохас Фернандо 168
 Рублев Андрей 280, 281, 288
 Рудницкий К.Л. 348
 Русланова Н.И. 372
 Рыльский М. Ф. 254
 Рязанов Э.А. 31, 139, 144, 232, 352
 Рязанцева Н.Б. 232

 Савченко И.А. 114, 129, 386
 Садуль Жорж 13, 115, 160
 Сайерс Дороти 126
 Саканян Е.С. 213, 214
 Салтыков-Щедрин М.Е. 55
 Сальери Антонио 475
 Самойлов Д.С. 189, 401, 402, 403, 440
 Самойлов Е.В. 262
 Самсонов С.И. 52, 138
 Санд Жорж 124
 Сарабьянов Д.В. 383
 де Сарасате Пабло 124
 Сартр Жан Поль 11, 277, 363, 427, 446, 447, 448, 449, 457, 458, 460, 461
 Сахаров А.Д. 215, 486
 Сашин-Никольский А.И. 138
 Саят-Нова 386
 Свиридов В. 416

 Светлов М.А. 112
 Селецкис Ивар 179
 Сеннетт Мак 116, 157
 де Сервантес Мигель 161, 167, 169, 170, 322
 Серов В.А. 279
 Серр М. 384
 де Сика Витторио 13, 483
 Симонов К.М. 358, 387
 Скарлетт Питер 440
 Скляр И.Б. 24
 Скотт Вальтер 58
 Слуцкий Б.А. 112, 277
 Смирнов А.С. 183
 Смит Адам 448
 Смоктуновский И.М. 230, 378
 Собинов Л.В. 235
 Соболев Ф.М. 180, 213, 214
 Соколов И.В. 160
 Соколов Н.А. 67
 Сокуров А.Н. 99, 360
 Солдати Марио 136
 Солженицын А.И. 156, 348, 376, 431
 Соловьев В.С. 8
 Соловьев С.А. 143, 144, 383
 Соловьева И.Н. 136
 Солоницын А.А. 230, 295, 296, 389
 Софокл 149
 Сталин И.В. 114, 127, 150, 154, 156, 348, 432, 433, 434, 435, 438, 442, 445, 446, 448
 Станиславский К.С. 20, 347, 354
 Стасов В.В. 467
 Стенман 280
 Стовбыра И.В. 466, 467
 Столпер А.Б. 357
 Страхов Н.Н. 32
 Стреляный А.И. 358
 Стринберг Август Юхан 398

- Стругацкий А.Н. 218, 290, 292, 294
 Стругацкий Б.Н. 218, 290, 292, 294
 Суслов М.А. 363, 448
 Сухово-Кобылин А.В. 168, 365
 Сю Эжен 130, 131
- Тарковский А.Арс. 11, 14, 22, 64, 96, 112, 155, 179, 180, 182, 218, 225, 235, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 316, 319, 321, 353, 359, 372, 376, 377, 382, 395, 402, 404, 406, 408, 409, 412, 427, 429, 441, 446, 447, 449, 451, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 470, 476, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486
 Тарковский А.А. 287
 Тати Жак 483, 484
 Тилле Вацлав 8, 13
 Тимофеевский А.А. 283
 Тиссэ Э.К. 88, 230, 247, 249, 270, 346, 472
 Тихонов В.В. 128
 Терехова М.Б. 287, 295
 Товстоногов Г.А. 21
 Тодоровский П.Е. 139
 Толстой А.Н. 314
 Толстой Л.Н. 32, 117, 125, 139, 193, 207, 225, 228, 467, 468, 476, 479, 480, 481, 483
 Толчанов И.М. 208
 Травкин Н.И. 188
 Тринка Иржи 203
 Трауберг Л.З. 101, 132, 139, 199, 230, 264, 325
 Третьяков С.М. 27, 339
- Трояновский В.А. 205
 Трунин В.В. 183
 Трюффо Франсуа 31, 141, 211, 212, 213, 218, 483, 484
 Турбин В.Н. 405
 Тургенев И.С. 373
 Туркин В.К. 37, 38, 40, 41, 208, 272
 Туровская М.М. 183
 Тутанхамон 406, 407, 408
 Тютчев Ф.И. 464
 Тцуття Моитиро 346
 Тынянов Ю.Н. 65, 118, 119, 322
- Угер Штефман 60
 Ульянов М.А. 230
 Уорен Роберт Пенн 301
 Урбанский Е.Я. 408
 Урусевский С.П. 230, 231, 284, 421
 Уэллс Орсон 481
- Фасбиндер Райнер-Вернер 383, 483, 484
 Федоров Н.Ф. 8
 Федотов П.Ф. 310
 Фейдер Жак 129
 Фейербах Людвиг 448
 Феллини Федерико 13, 31, 59, 60, 64, 136, 137, 141, 182, 247, 248, 285, 321, 359, 360, 361, 362, 363, 383, 392, 438, 447, 451, 458, 467, 480, 481, 483, 484
 Ферар Джеральдина 157
 Фет А.А. 139
 Филип Жерар 129, 408
 Фишер Куно 269
 Флаэрти Роберто 13, 179
 Флобер Гюстав 17, 124
 Флоренский П.А. 215
 Форман Милош 8, 13, 483
 Франк Г.В. 181, 184

- Фрейд Зигмунд 329
 Фрейндлих А.Б. 295
 Фромм Эрих 181, 468, 469
 Фурманов Д.А. 85, 86, 223
 Фурсиков Д.С. 210
- Хазанов Б. 434, 459, 460
 Ханютин Ю.М. 183, 348
 Харлан Фейт 442, 471
 Хитилова Вера 441
 Хитрук Ф.С. 203
 Хмельницкий Богдан 114
 Хольцман Томас 126
 Хохлова А.С. 174
 Храпченко М.Б. 225
 Хренников Т.Н. 268
 Хржановский А.Ю. 203, 204
 Хуциев М.М. 64, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 112, 113, 353
- Цветаева М.И. 120, 265
 Целиковская Л.В. 249
 Цехановский М.М. 203
 Цибульский Збигнев 230, 408
 Цинеман А.Л. 216
 Цымбал Е.В. 183, 357
- Чайковский П.И. 91
 Чампи Ив 126
 Чапаев В.И. 80, 81, 111, 264, 358
 Чаплин Чарлз Спенсер 13, 42, 43, 116, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 174, 184, 232, 321, 323, 352, 396, 418, 467, 484
 Чаянов А.В. 215
 Черкасов Н.К. 169, 200, 249, 472, 474
 Черных А.Ю. 370
 Чернышевский Н.Г. 330, 479, 480
 Черняховский Г.М. 25
- Честертон Джильберт 126
 Чехов А.П. 52, 138, 139, 192, 228
 Чиаурели М.Э. 172
 Чирков Б.П. 196
 Чуковский К.И. 125, 124, 126
 Чурикова И.М. 174, 176, 197, 355, 379, 380
 Чухрай Г.Н. 133, 179, 355, 390
 Чхеидзе Р.Д. 169, 170, 200
- Шаляпин Ф.И. 381
 Шаргородская Ф.Б. 304
 Шатерникова М.С. 344
 Шахназаров К.Г. 271
 Шванкмайер Ян 194, 201, 202, 203, 206
 Швейцер М.А. 91, 99, 372
 Шевченко Т.Г. 256, 414
 Шекспир Уильям 146, 166, 280
 Шенгеля Г.Н. 171, 173
 Шенгеля Э.Н. 172
 Шепитько Л.Е. 141, 377, 390
 Шкловский В.Б. 32, 33, 65, 101, 118, 138, 149, 155, 160, 236, 266, 322, 395, 396, 460
 Шолохов М.А. 92, 306, 420, 434, 452
 Шостакович Михаил 110
 Шостакович Д.Д. 99, 278
 Шпаликов Г.Ф. 97, 113
 Штайнхоф Ханс 442
 фон Штернберг Джозеф 484
 фон Штрогейм Эрих 359
 Шуб Э.И. 181, 184, 187, 226
 Шукшин В.М. 93, 99, 113, 225, 235, 261, 276, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 353, 355, 462
- Щербаков А.С. 363
 Щербаков П.И. 111
 Щорс Н.А. 262

- Эвклид 202
 Эврипид 149
 Эдиссон Томас 405
 Эйзенштейн М.О. 474
 Эйзенштейн С.М. 8, 11, 14, 22,
 26, 27, 28, 31, 33, 41, 42, 44, 45,
 58, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70,
 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82,
 83, 84, 91, 101, 104, 105, 106,
 107, 108, 109, 113, 116, 121,
 137, 144, 146, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 156, 160,
 179, 180, 187, 205, 217, 218,
 222, 225, 226, 230, 234, 235,
 236, 237, 238, 239, 240, 242,
 244, 245, 246, 247, 248, 249,
 250, 251, 252, 253, 254, 255,
 257, 262, 264, 265, 266, 271,
 272, 276, 282, 297, 324, 325,
 336, 337, 338, 339, 340, 341,
 342, 343, 344, 345, 348, 349,
 350, 351, 352, 353, 359, 363,
 382, 397, 401, 402, 404, 409,
 410, 411, 412, 413, 414, 424,
 426, 427, 431, 432, 433, 434,
 435, 436, 437, 439, 440, 442,
 443, 444, 460, 462, 463, 466,
 469, 470, 471, 472, 473, 474,
 475, 476, 477, 478, 479, 481,
 482, 483, 484, 485, 486
 Эйхенбаум Б.М. 65, 322
 Экк Н.В. 208
 Эккерман Иоганн-Петер 183
 Энгельс Фридрих 40, 46, 47,
 73, 105, 130, 131, 353, 468
 Эрдман Н.Р. 366
 Эрмлер Ф.М. 19, 132
 Эсхил 46
 Эфрос А.В. 17, 19
 Юнаковский В.С. 41, 416
 Юсов В.И. 289
 Юткевич С.И. 25, 91, 152, 160,
 179, 233, 457, 481
 Якобиско Юрай 203
 Янковский О.И. 230, 296
 Янчо Миклаш 13, 441
 Ярбусова Ф.А. 204
 Ярополов Я.А. 205

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

- «Аборт» 209
«Аве-Мария» 460
«Агония» 99, 355
«Адонис XIV» 183
«Александр Невский» 114, 144,
235, 239, 240, 243, 244, 249,
262, 347, 357, 434, 442, 443,
471, 472, 475
«Алиса» 201
«Алчность» 359
«Амаркорд» 182, 483
«Американская ночь» 31
«Анна на шее» 138
«Андрей Рублев» 64, 99, 182,
225, 280, 281, 283, 284, 288,
290, 296, 298, 299, 302, 303,
317, 319, 359, 372, 447, 464,
483, 484, 585
«Арсен» 172
«Арсенал» 58, 230, 238, 251,
252, 254, 256, 257, 258, 259,
261, 264
«Архангельский мужик» 358
«Астенический синдром» 367,
368, 369, 371, 373
«Асса» 143, 383
«Аталанта» 483
«Ашик-Кериб» 386

«Багдадский вор» 68
«Бакенбарды» 357
«Баллада о солдате» 88, 133,
187, 390
«Бег» 355
«Бег иноходца» 231
«Бежин луг» 137, 146, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 155, 225,
238, 244, 249, 262, 345, 432,
443, 444, 485
«Без легенд» 184
«Белое солнце пустыни» 128,
129, 169
«Белорусский вокзал» 183
«Белые ночи» 134
«Белый шейх» 361
«Берегись автомобиля» 144
«Бесприданница» 416
«Бессонная ночь» 138
«Богдан Хмельницкий» 114, 264
«Большая жизнь» 110, 432
«Братья Карамазовы» 134, 136
«Броненосец «Потемкин» 57,
58, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
74, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
88, 91, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 113,
126, 137, 146, 149, 152, 155,
183, 187, 222, 223, 237, 238,
240, 242, 244, 245, 248, 251,
252, 254, 263, 264, 272, 338,
339, 342, 343, 349, 353, 359,
411, 412, 432, 434, 439, 440,
463, 482, 483, 484, 485
«Брэк!» 205
«Бумажные глаза Пришвина»
434, 436, 437, 438, 439

- «Был месяц май» 89, 93, 94, 96, 98, 113
- «В огне брода нет» 174, 175, 233, 355, 375
- «Валькирия» 235
- «Вальпараисо, Вальпараисо» 458
- «Васса» 375
- «Великая иллюзия» 483
- «Великий диктатор» 158, 159, 161, 162, 163, 323
- «Великий утешитель» 91
- «Весна на Заречной улице» 96, 97, 113
- «Вива, Вилья!» 359
- «Визит вежливости» 284
- «Виридиана» 483
- «Взломщик» 437, 438
- «Власть соловецкая» 181
- «Вода в природе» 209
- «Волочаевские дни» 87, 264
- «Волшебная флейта» 31
- «Восемь с половиной» 64, 182, 359, 360, 396
- «Восхождение» 141, 390
- «Встречный» 91, 110
- «Выбор» 364
- «Высший суд» 181, 183
- «Гамлет» 64, 146, 147, 152, 169
- «Гараж» 144
- «Генетика и мы» 213
- «Георгий Саакадзе» 170
- «Герой нашего времени» 19
- «Голубой ангел» 484
- «Голубые горы, или Неправдоподобная история» 172
- «Гори, гори, моя звезда» 140
- «Город женщин» 141
- «Городской романс» 139
- «Гороскоп Иисуса Христа» 441
- «Горячие денечки» 69
- «Госпожа тундра» 433
- «Государственный чиновник» 134
- «Грешные ангелы» 463
- «Грузинская хроника XIX века» 173
- «Дарико» 172
- «Два-Бульди-Два» 272
- «Два Федора» 89, 113
- «Двадцать дней без войны» 355, 358, 386, 388, 390, 391
- «Двенадцать разгневанных мужчин» 52
- «Двенадцать стульев» 120
- «Дворец и крепость» 70
- «Девушка с характером» 110
- «Девять дней одного года» 29, 88, 187
- «Девятый вал» 103, 104
- «Дезертир» 272
- «День последний, день первый» 170
- «Депутат Балтики» 249
- «Дети райка» 483
- «Дикий ребенок» 211, 213
- «Диктатор» 156, 184
- «Дневник сельского священника» 463, 483
- «Доктор Калюжный» 207
- «Долгие проводы» 99, 372
- «Дом на Трубной» 324
- «Дом ненависти» 68
- «Дон-Кихот» 169, 170
- «Дорога» 361
- «Дорогая Луиза» 425
- «Думают ли животные» 213
- «Дядя Ваня» 52
- «Евангелие от Матфея» 359
- «Его доисторическое прошлое» 157
- «Ежик в тумане» 196, 201

- «Жатка» 209
 «Жертвоприношение» 182, 218, 279, 282, 302, 303, 319, 461, 464, 470
 «Жестокий романс» 139
 «Живые и мертвые» 89, 357
 «Жизнь Леонардо да Винчи» 17, 20
 «Жил певчий дрозд» 172
 «Жили-были семь Симеонов» 184
 «Жуковский» 267
 «Журналист» 93
 «Жюль и Джим» 483, 484

 «Завтрак на траве» 205
 «Закройщик из Торжка» 208
 «Замужество Марии Браун» 483, 484
 «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») 57, 64, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 98, 100, 110, 112, 113, 353
 «Защитник Седов» 183, 357
 «Звенигора» 260, 261
 «Зеленый фургон» 169
 «Земля» 42, 67, 146, 153, 252, 253, 254, 261, 264, 298, 404, 412
 «Земляничная поляна» 64, 359, 396, 460
 «Зеркало» 181, 277, 279, 283, 287, 288, 289, 295, 296, 299, 300, 302, 303, 372, 464, 485
 «Золотая лихорадка» 155, 158, 160 163, 213

 «И все-таки я верю» 30
 «Иван» 91, 146
 «Иван Грозный» 69, 99, 109, 137, 144, 149, 152, 156, 222, 225, 238, 240, 244, 246, 249, 250, 251, 264, 343, 348, 349, 432, 434, 439, 461, 470, 471, 473, 475, 476
 «Иванов катер» 372
 «Иваново детство» 11, 52, 88, 187, 218, 282, 283, 286, 287, 290, 296, 298, 317, 319, 396, 449, 450, 451, 453, 456, 461, 470, 476, 485
 «Иди и смотри!» 390
 «Идиот» 356
 «Иисус Христос» 215
 «Ирония судьбы, или С легким паром» 31
 «Искатель приключений» 42, 159
 «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» 99, 372
 «Июльский дождь» 89, 93, 94, 96, 98, 113

 «Как надо и как не надо» 208
 «Калина красная» 305, 311, 312, 314, 315, 318
 «Каникулы господина Юлло» 483
 «Карл Маркс» 9
 «Кармен» 157
 «Карнавальная ночь» 144
 «Катя — бумажный ранет» 132
 «Квартира» 201, 206
 «Китон-детектив» 122
 «Клятва» 133
 «Когда деревья были большими» 133
 «Кожтрест» 209
 «Коллежский регистратор» 269
 «Кольберг» 443
 «Комиссар» 99
 «Коммунист» 133, 252, 408
 «Комсомольск» 110
 «Конец Санкт-Петербурга» 58, 62, 230

- «Конец сталинизма в Чехии» 203
 «Конформист» 483, 484
 «Король в Нью-Йорке» 158, 160
 «Король Лир» 146, 147, 169
 «Корона Российской империи» 123
 «Короткая встреча» 483
 «Короткие встречи» 371, 372
 «Красная пустыня» 396
 «Красные дьяволята» 39, 122, 123, 124, 128, 140
 «Крестьяне» 110
 «Крик» 425, 428
 «Кровь поэта» 386
 «Крылья» 355
 «Кубанские казаки» 23, 134
 «Кувшин» 172
- «Лавка ростовщика» 158
 «Легенда о Сурамской крепости» 386
 «Легко ли быть молодым?» 181
 «Ленин в октябре» 237, 357
 «Ленин в Польше» 133, 237, 481
 «Леопард» 483
 «Летят журавли» 70, 88, 187, 230, 357, 390, 396, 421
 «Лечение туберкулеза» 209
 «Лиса и заяц» 201, 204
 «Листопад» 165, 171, 172
 «Луч смерти» 122
 «Любовь блондинки» 483
 «Любовь втроем» 102
- «Маменькины сынки» 360
 «Мария» 99
 «Маркета Лазарова» 359
 «Маркс» 215
 «Маскарад» 70
- «Мать» 60, 61, 62, 67, 103, 210, 252, 266, 267, 268, 269, 271, 274, 275, 375, 381, 396, 412, 417, 443
 «Мачеха» 134
 «Медведь» 138, 139
 «Медвежья свадьба» 39
 «Мерзавец» 355
 «Мертвый сезон» 128
 «Мессия» 9
 «Место встречи изменить нельзя» 188
 «Месье Верду» 159, 161, 162, 163, 164, 323
 «Метрополис» 483
 «Механика головного мозга» 209, 210, 270
 «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера» 216
 «Мичман Панин» 91
 «Мичурин» 264
 «Мой друг Иван Лапшин» 358, 386, 387, 388, 391, 392
 «Молодая гвардия» 92
 «Молотилка» 209
 «Москва в октябре» 324
 «Москва слезам не верит» 390
 «Мост» 178
 «Мосторг» 209
 «Моя бабушка» 172
 «Мужчина и женщина» 139
 «Мутанты» 213
 «Мы» 181
 «Мы и наши горы» 181
 «Мы из Кронштадта» 114, 264, 357
- «На плечо» 163
 «На последнем дыхании» 396, 483
 «Наапет» 181
 «Назарин» 291, 359
 «Наполеон» 483

- «Наш век» 181
 «Наследница по прямой» 143
 «Начало» 174, 176
 «Не горюй!» 172
 «Небеса обетованные» 144, 145
 «Необыкновенная выставка» 172
 «Неотправленное письмо» 231, 421
 «Нетерпимость» 68, 359, 443
 «Неуловимые мстители» 123
 «Никто не хотел умирать» 136, 357, 373
 «Новые времена» 158, 160, 162
 «Новые приключения неуловимых» 123
 «Новый Вавилон» 230, 412
 «Ностальгия» 182, 296, 303, 319, 460, 461, 464, 466
 «Носферату» 483
 «Ночи Кабирии» 59, 396
 «Ночь и туман» 483
 «Ночь коротка» 390
- «Обломов» 369
 «Обломок империи» 39, 412
 «Обыкновенный фашизм» 30, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 215, 238, 366
 «Огни большого города» 160
 «Огни варьете» 361
 «Огни рампы» 160
 «Одинокий голос человека» 360
 «Одна» 325
 «Октябрь» 42, 101, 146, 237, 238, 240, 244, 247, 324, 343, 344
 «Они сражались за родину» 316
 «Орган» 60
 «Остановился поезд» 356
 «Отец солдата» 170, 171
- «Падение Берлина» 133, 360
 «Падение династии Романовых» 184
 «Палач» 168
 «Парижанка» 165, 396
 «Партийный билет» 134
 «Пастораль» 31, 172
 «Пацаны» 438
 «Первый снег» 189, 190
 «Первый учитель» 357
 «Перед судом истории» 19
 «Перемена участи» 372
 «Пепел и алмаз» 396, 408, 484
 «Петр Первый» 113
 «Печки-лавочки» 311, 318
 «Пловец» 173, 435
 «Плут» 209
 «Плюмбум, или Опасная игра» 155
 «По закону» 102, 412
 «Под крышами Парижа» 223
 «Подвиг разведчика» 128
 «Пой песню, поэт» 231
 «Покаяние» 40, 47, 173, 355, 431
 «Поликушка» 269
 «Политый поливальщик» 341
 «Попрыгунья» 52, 138
 «Последние крестоносцы» 172
 «Последний человек» 359
 «Последняя ночь» 233
 «Потомок Чингис-Хана» 39
 «Похитители велосипедов» 360
 «Почта» 203
 «Правда о большой лжи» 214
 «Премия» 165
 «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» 179, 285, 406, 483, 484
 «Приключения мистера Веста в стране большевиков» 122, 169

- «Приключения принца Флоризеля» 28
 «Проверка на дорогах» 99, 355, 358, 389
 «Происхождение человека» 157
 «Простой случай» 91
 «Процесс о трех миллионах» 39
 «Путевка в жизнь» 208, 443
 «Путешествие молодого композитора» 173
 «Путешествие на луну» 115
 «Пышка» 109
 «Пять вечеров» 390
- «Радуга» 267
 «Расемон» 359, 396
 «Регуляция пола. Поиск и находки» 213
 «Религия и XX век» 214
 «Рим» 31
 «Рим — открытый город» 9, 362, 483
 «Робин Гуд» 68
 «Родник для жаждущих» 99
 «Рождение нации» 443
 «Романс о влюбленных» 31, 139
 «Ромео и Джульетта» 70
 «Русская наука за 200 лет» 209
 «Русские идут» 349
- «Сатирикон» 137
 «Свадьба» 171
 «Свинарка и пастух» 134
 «Селестина» 168
 «Семейный портрет в интерьере» 460
 «Семеро смелых» 92
 «Семнадцать мгновений весны» 128
 «Семь самураев» 291
- «Семь шагов за горизонт» 213
 «Серая тень» 68
 «Серенада» 172
 «Сеялка» 209
 «Сибириада» 237
 «Сказка сказок» 194, 196, 198, 201, 204, 206
 «Скверный анекдот» 99, 363, 364, 365, 366, 367
 «Сладкая жизнь» 136, 182, 248, 383, 396, 438
 «Слуга» 355
 «Смерть велосипедиста» 483
 «Солнце светит всем» 207
 «Соломенная шляпка» 483
 «Солярис» 218, 283, 288, 289, 290, 295, 296, 301, 303, 372, 464
 «Сорок первый» 70, 133
 «Спасатель» 143
 «Среди серых камней» 372
 «Сталкер» 182, 218, 283, 289, 290, 291, 292, 295, 298, 300, 301, 302, 319
 «Старая гвардия» 443
 «Старое и новое» 81, 82, 83, 240, 244, 344, 347
 «Стачка» 39, 41, 103, 107, 126, 137, 224, 230, 237, 240, 244, 250, 324, 339, 340, 341, 342, 343, 443, 469, 470, 486
 «Сто дней после детства» 143
 «Страницы дневника Печорин, 483а» 17, 19, 20
 «Страсти Жанны Д'Арк» 359
 «Судьба человека» 357, 390
- «Так жить нельзя» 181, 188
 «Твой современник» 165
 «Телесеть» 12
 «Тема» 99, 376
 «Тени забытых предков» 25, 88, 197, 385

- «Теория относительности» 209
- «Тихий Дон» 92, 420
- «Третья Мещанская» 412
- «Треугольник» 181
- «Три жизни» 140
- «Три песни о Ленине» 29
- «Три сестры» 52
- «Трилогия о Максиме» 139, 264
- «Триста лет тому» 114
- «Триумф воли» 442
- «Трясина» 355
- «Тугой узел» 99, 372
- «Улица Поперечная» 181
- Фанни и Александр» 483
- «Фанфан-Тюльпан» 129, 408
- «Фонтан» 355
- «Хабарда» 172
- «Хиросима, любовь моя» 359, 396
- «Хлебопродукт» 209
- «Хроника одного дня» 481
- «Цапля и журавль» 201
- «Цвет граната» 386
- «Центросоюз» 209
- «Цирк» 160
- «451° по Фаренгейту» 141, 213
- «Чапаев» 57, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 100, 109, 110, 111, 113, 114, 180, 222, 223, 263, 264, 353, 357, 359
- «Человек из мрамора» 183
- «Человек из ресторана» 132
- «Человек, которого надо сжечь» 453
- «Чемпион» 163
- «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» 143
- «Чертово колесо» 132
- «Четыреста ударов» 213, 456
- «Чудак» 172
- «Чудо в Милане» 483
- «Чучело» 356
- «Шагай, Совет!» 209
- «Шахматная горячка» 270
- «Шахтеры» 110
- «Шестая часть мира» 209, 396
- «Шестое июля» 133, 357
- «Шинель» 199, 201
- «Школа изящных искусств» 204
- «Щорс» 262, 263, 264, 357
- «Элико» 412
- «Это сладкое слово свобода» 373
- «Юный гитлеровец Квекс» 442, 443
- «Ягодка любви» 42
- «Язык животных» 213
- «Я — Куба» 231
- «Qui viva Mexico!» («Да здравствует Мексика!») 137, 240, 244, 246, 344, 432

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю	3

Раздел I. НЕОБХОДИМОСТЬ ТЕОРИИ

Глава 1	О ПРИНЦИПИАЛЬНОЙ НЕЗЛОБИВОСТИ ТЕОРИИ	7
Глава 2	ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ	13
Глава 3	КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ	15

Раздел II. ЖАНРЫ

Вступление	37

Глава 1	ЖАНР – ТИП УСЛОВНОСТИ	41
Глава 2	КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА	50
Глава 3	ЖАНРЫ И РОДЫ	53
Глава 4	ЖАНР КАК МЕНЯЮЩАЯСЯ СТРУКТУРА	67
Экстаз		67
Снижение		77
Проза и поэзия		88

Глава 5	СОПРОТИВЛЕНИЕ НОВОМУ	99

Причина формы	113

Глава 6	О ЖАНРАХ ВЫСОКИХ И НИЗКИХ	114

О терминологии	114

О причинах предубеждения против низких жанров	115

Ретроспекция № 1. Александр Блок: полижанровая структура поэмы «Двенадцать»	119

Способность низких жанров к превращениям	121

Детектив и мелодрама как «провокаторы» высоких жанров	129

Романс и роман	138

Басня и сонет	140

Китч и притча	141

Глава 7	СМЕШНОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ	146

Пространство трагедии, или Кое-что о «Бежином луте»	146

Пространство комедии, или Чаплиниада	155

Трагикомедия	165

Трагикомедия по-грузински. Пирсманашвили	170

Трагикомедия по-русски. Петров-Водкин	173

Раздел III. РАЗДЕЛЕНИЕ КИНОИСКУССТВА НА ВИДЫ

Глава 1	СТРУКТУРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА	179

Глава 2	АНТИДОКУМЕНТ	189

Глава 3	О ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОСТИ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ К СЮРРЕАЛИЗМУ	194

Глава 4	КЕНТАВР (Искусство и наука)	205

Раздел IV. СТИЛЬ

Глава 1

СТИЛЬ КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	221

Глава 2

ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ СТИЛЕ	228

Глава 3

ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ НЕСХОДНЫХ МАСТЕРОВ	236

Эйзенштейн и Довженко	236
Ретроспекция № 2. О Пудовкине	265
Тарковский и Шукшин	276

Глава 4

ПАРОДИЯ КАК ПРИЕМ	321

Пародирование стиля	321
Пушкин	325
Эйзенштейн	337

Глава 5

СТИЛЬ И СОВРЕМЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ	352

Об устаревшей форме	352
Несовпадение сущности и явления	354
Незавершенность формы как прием	356
О причинах предубеждения против понятия «современный стиль»	358
Бунтующая пластика	363
Драма без катарсиса	367
Скрытые возможности романа	375
Постмодернизм: стиль и стилизация	381
Антиретро	386

Раздел V. МЕТОД

Глава 1

МЕТОД КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	395

Онтологический принцип кино	395

Ретроспекция № 3. Золотая маска Тутанхамона, или Искусство актера	406
Монтаж	408
О различии понятий «синтез искусств» и «синтетическое искусство»	419
Камера и микрофон	425
Пространство кадра	428

Глава 2**ТЕОРИЯ ИСТОРИИ. ПОЛЕМИКА** 430

Отстрел классиков	430
Риск исторических параллелей	441
Сартр о Тарковском	446
Ретроспекция № 4. Письмо Жана-Поля Сартра редактору газеты «Унита» Марио Аликате	450
Сартр о Тарковском (продолжение)	457

Глава 3**ТАРКОВСКИЙ И ЭЙЗЕНШТЕЙН** 462

Религия	462
Два Ивана	470
Инерция стиля	476
 Указатель имен	 487
Указатель фильмов	499

Учебное издание

Фрейлих Семен Израилевич

**ТЕОРИЯ КИНО:
ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО**

Компьютерная верстка

И.В. Белоусенко

Корректор

О.А. Орлова

ООО «Академический Проект»

Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01.

111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.

Санитарно-эпидемиологическое заключение
Федеральной службы по надзору в сфере защиты
прав потребителей и благополучия человека
№ 77.99.60.953.Д.003959.04.08 от 22.04.08.

ООО Фонд «Мир»

111399, Москва, ул. Мартеновская, д. 3

***По вопросам приобретения книги просим обращаться
в ООО «Трикта»:***

111399, Москва, ул. Мартеновская, 3

Тел.: (495) 305-3702; 305-6092; факс: 305-6088

E-mail: info@aproject.ru

www.aproject.ru

-

Подписано в печать с готовых диапозитивов 03.10.08.

Формат 84 × 108/32. Гарнитура Балтика. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,88. Тираж 3000 экз.

Заказ № 4659.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122

КНИГА — ПОЧТОЙ

**ИЗДАТЕЛЬСКО-КНИГОТОРГОВАЯ ФИРМА
«ТРИКСТА»**

***предлагает заказать и получить по почте книги
следующей тематики:***

- ▶ психология
- ▶ философия
- ▶ история
- ▶ социология
- ▶ культурология
- ▶ учебная и справочная литература
по гуманитарным дисциплинам
для вузов, лицеев и колледжей

Прислав маркированный конверт с обратным адресом,
Вы получите каталог, информационные материалы
и условия рассылки.

Наш адрес:

***111399, Москва, ул. Мартеновская, 3,
ООО «Трикта», служба «Книга — почтой».***

Заказать книги можно также по
тел.: (495) 305-37-02, факсу: 305-60-88

или по электронной почте:
e-mail: info@aproject.ru

Просим Вас быть внимательными и указывать полный
почтовый адрес и телефон/факс для связи.
С каждым выполненным заказом Вы будете получать
информацию о новых поступлениях книг.

ЖДЕМ ВАШИХ ЗАКАЗОВ!

Издательство
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»
предлагает:

Шнейдер Л.Б.
Экспериментальная психология.

Учебное пособие для вузов. ГРИФ.
2006. — 84х108/32, 368 с., пер.

Целью изучения дисциплины «Экспериментальная психология», отраженной в данном учебном пособии, предназначенном для студентов психолого-педагогических специальностей, является обзорное изучение общей картины в области экспериментальной психологии, а также ознакомление с основами психологического эксперимента; формирование у них умений понимать типичные экспериментальные работы, судить о достоверности описанных результатов и самостоятельно проводить экспериментальные психологические исследования. Цель учебного пособия состоит, прежде всего, в том, чтобы ввести студента в круг проблем и понятий экспериментальной психологии, сообщить тот минимум знаний о предмете, который необходим для дальнейшего, более глубокого погружения в него, и для самостоятельных размышлений и исследований.



Психология Политология История

БМТУ

НИТОДОНХЭТ

НИПЭДНО

БЛОК

Персоналии

1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1
1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1
2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2023	2024	2
2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2
2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2
2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2
2109	2110	2111	2112	2113	2114	2115	2116	2117	2118	2119	2120	2

Учебники
Учебные пособия
Методики



gaudeamus

технологии

summa

фундаментальный
учебник

концепции

70	1971	1972	1975	1976	1977	1978						1985	1986
98	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	
24	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	
48	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	
72	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	
96	2097	2098	2099	2100	2101	2102	2103	2104	2105	2106	2107	2108	
20	2121	2122	2123	2124	2125	2126	2127	2128	2129	2130	2131	2132	

С.И. Фрейлих

Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского

Учебник по курсу «Теория киноискусства». Автор — известный теоретик и историк киноискусства — излагает свою концепцию кино как искусства XX в.; оценивает его роль в духовной жизни современного человека. Границы исследования достаточно широки: от классического кино до современного. В сфере внимания автора оказываются проблемы взаимоотношения кино и телевидения, «высокие» и «низкие» жанры, современный стиль в кино, метод кино и его отличия от метода театра, литературы, живописи и музыки.

Для студентов театральных и кинематографических вузов.

ISBN 978-5-902357-87-2



9 785902 357872