

Евгений МАРГОЛИТ

ТАКОЕ КИНО

(В контексте кинопроцесса)

«Ощущение такое, что перед нами какое-то нарочитое “антикино”: отрицание движения, отрицание киномонтажа, отрицание всякой иллюзии реальности. “Первороссияне”—коллекция композиций и портретов. Это и впрямь не “кино”, это скорее—альбом цветных фотоиллюстраций к поэме Ольги Берггольц, почему-то показанных через кинопроектор»¹.

Для зрителя эпохи создания картины (даже такого высококвалифицированного, как Лев Аннинский, который в замечательной статье 1971 года «Три звена» описывает свои впечатления от ее единственного, кажется, клубного показа) «Первороссияне» смотрелись явлением едва ли не маргинальным. Сам по себе исходный материал: история создания, с благословения Ленина, и гибели коммуны питерских рабочих на Алтае—для кино 1960-х ничего уникального не содержал. Вопиюще непривычным было оформление этого материала. В кино 1960-х пафос историко-революционного фильма—прежде всего прорыв к подлинному облику эпохи первопредков сквозь официальный миф. Камера воссоздает точку зрения очевидца, находящегося внутри событий: вот как было все на самом деле. Идеал—документ (Юлий Карасик, приступая к работе над «Шестым июля», подумывал даже снимать на скорости 16 кадров в секунду, чтоб было уже полное ощущение старой хроники). А здесь вместо изобилия лиц, деталей, предметной плотности аскетичного черно-белого изображения—серия цветowych ударов буквально «под дых», заведомая живописно-плакатная условность театрального действия. Серия кадров-знаков. К моменту просмотра уже был сформирован опыт «поэтического кино» (впрочем, критики и к нему относились настороженно, что в цитируемой статье Аннинского очевидно)—но там форма объяснялась хотя бы «фольклорной основой». А здесь она воспринималась исключительно как произвол создателей, ничем иным не объяснимый.

Вот преимущество историка перед критиком: обозревая кинопроцесс в целом, он точно знает, что «под небом места хватит всем». Появляется только то, что может и *должно* появиться. За пределами эпохи создания открывается действительный смысл, цель возникновения того или иного явления. Собственно, о логике, даже о механизме возникновения явления, о неожиданных потенциях, которые оно в себе содержит, и пойдет речь.

Преимущество же критика перед историком состоит в остроте и свежести—непосредственности восприятия явления. Историк его логику осмысляет и описывает, критик как барометр общественных настроений ощущает ее буквально кожей. Настоящий критический текст—это, прежде всего, реакция зрительского организма на раздражение. Раздражает—значит, действительно существует, присутствует в кинопроцессе. А оценка—положительная или отрицательная—дело вторичное. Поэтому формулировки ис-

крenne раздраженного критика содержат—как правило!—больше смысла, чем он сам в них сознательно вкладывает.

I

Что представляют собой «Первороссияне» в контексте умонастроений своего времени?

«Если для авторов фильма коммунистическая убежденность “первороссиян” всего лишь новая религиозная вера, то не могу скрыть возникающей у меня мысли: неужели А.Иванов сознательно исповедует в своей картине эту более чем странную идею?»²—это опять Лев Аннинский, самый чуткий критик «постоттепельной» эпохи.

Разумеется, режиссер «Подводной лодки “Т-9”», «Звезды» и «Солдат», почтенный Александр Гаврилович Иванов подобной идеи не исповедовал. Но с большим интересом, судя по воспоминаниям очевидцев, воспринял образную концепцию своего энергичного молодого сорежиссера Евгения Шиффера, о театральных постановках которого уже несколько лет говорил весь Ленинград. Не лукавил ли пронизательный критик согласно правилам игры (на дворе-то не 1967-й, а 1971-й год, и печатается статья в «Искусстве кино», где за пару лет до того сменили всю редакцию по причине ее заведомо оттепельного вольнодумства), вводя деликатные «всего лишь» и «более чем странно»? Ибо носится в кинематографическом воздухе уже несколько лет и не исчезает какой-то осязаемо неканонический интерес к историко-революционной тематике. Накануне полувекового юбилея события, торжественно именовавшегося Великой Октябрьской социалистической революцией, наше кино оказывается занято отнюдь не юбилейной проблемой постижения подлинной сути революционной идеи. Достигается же оно через ее индивидуально-личностное переживание. Собственно, это переживание и делает идею истинной в противовес не рассуждающему следованию догме. Но при таком раскладе в идеологических противниках, сошедшихся в битве не на жизнь, а на смерть («В огне брода нет», «Служили два товарища», «Шестое июля» и др.), обнаруживается больше принципиального родства, чем различий. Тем трагичней их неизбежное взаимоничтожение, в результате которого пространство начинает всецело принадлежать заурядным персонажам, живущим исключительно обыденным, сиюминутным.

Противостояние идей оборачивается в действительности противостоянием наличия идеи ее отсутствию. В конечном счете—противостоянием веры безверию. Суть—в наличии Веры как таковой. Существительное здесь принципиально значимее прилагательного. «Если бы вы верили в своего аллаха, как я верю в революцию!»—в отчаянии кричит своему взбунтовавшемуся и ушедшему к басмачам отряду герой «Седьмой пули»—и возвращает-таки соратников силой своей веры. Но «Седьмая пуля» выйдет в 1973-м, а до того Николай Машенко в 1969-м разместит портреты-лики персонажей «Комиссаров» в арочных сводах монастыря, а еще годом раньше Лариса Шепитько стилизует под иконописные лики портреты персонажей платоновской «Родины электричества» (киноальманах «Начало неведомого века», до выхода ее «Восхождения» еще восемь лет). Религиозная

ли символика служит тут метафорой революционной идеи как новой веры, или, напротив, революция оказывается метафорой веры религиозной—с точным ответом будет сложно: границы размываются все больше и больше. Недаром тот же Е.Шифферс вскоре уйдет в религиозное диссидентство, а сценарист Фридрих Горенштейн, чье участие в работе над «Седьмой пулей», «Первым учителем», «Без страха» принципиально, уедет из СССР и создаст роман с красноречивым названием «Псалом».

Наличие всеобъединяющей идеи, наполняющей смыслом каждый момент повседневной жизни, стало открываться нашему кинематографу, как только она из этой жизни ушла. Открываться именно через уход, через смутное ощущение пустоты, возникшей на ее месте. Пик единения пришелся на 1961-й: военное и послевоенное братство принесло поистине волшебные плоды—мы запустили человека в космос, предшествующая эпоха завершена. Но вместе с нею завершилось, как оказалось, и всеобщее единение. Революция, гражданская война, даже Великая Отечественная при всей своей значимости были все же конкретными, а, значит, преходящими, историческими эпохами. Соответственно, преходящими оказались и формы всеобщего единения, ими вызванные. «Застава Ильича» в настоящем времени говорит о том, что именно в этот момент становится временем прошедшим. Отсюда—декларативный надрыв заклания в попытках авторов дать этой идее имя, особенно в финале. С «Заставой Ильича» выходят безмятежно-солнечные «Я шагаю по Москве», «Человек идет за солнцем», «Путешествие в апрель», чьи герои празднично растворены в жизненном потоке. «Мне двадцать лет» выходит в один год с «Теньями забытых предков»: носитель личностного сознания одинок в красочном коллективистском языческом космосе. «Первороссияне» снимаются параллельно с работой—на разных стадиях—над «Июльским дождем» и «Тремя днями Виктора Чернышева». По точному выражению Аннинского (той же поры), из повседневности уже выкачан поэтический воздух, размеренное течение сменилось хаотичным бруновским движением.

Значит, чтобы обозначить контуры идеи, действительно вечной, действительно всеобъемлющей и всеобъединяющей, нужно по максимуму очистить экранное пространство от всякой конкретики, всякой сиюминутной случайности, от конкретики исторической, наконец. Так возникает у нас—а точнее взрывается—в середине 1960-х «поэтическое кино», к которому принадлежат «Первороссияне».

«Каждая деталь существенна. Существенно все, что изображено в кадре, существенны его композиция, цвет, существенно решительно все. <...> Движение сюжета возникает не в динамике, но в просмотривании кадров, которые на экране переходят один в другой, сталкиваются, “длятся”, а также в сопоставлении отдельных картин. Монтаж тут не нужен, он лишний»³.

«Это форма протеста против воспроизведения на экране простых случаев “из жизни”, против неосмысленности натуралистической всеядности и случайности; притча всегда всегда осмыслена, сюжет притчи всегда не “случай”, а “пример”; она всегда подчеркивает логику, идею, мораль»⁴.

Эти характеристики взяты из статьи (а точнее мини-монографии) Михаила Блеймана «Архаисты или новаторы». Опубликованная в журна-

ле «Искусство кино» в 1970-м, эта работа, столь же недоброжелательная, сколь и пронзительная, принесла автору репутацию чуть ли не могильщика «поэтического кино». Меж тем по полноте описания феномена она и по сей день остается наиболее глубокой, серьезной и подробной.

Так вот, главный упрек направлению у Блеймана состоит в том, что все жанровое многообразие оно сводит к притче. А «... притча сводит всю пестроту, все многообразие жизнедеятельности к нравственному экстракту, моральной абстракции. В притче всякий простой и естественный жизненный факт становится символическим и аллегорическим. Поскольку притча выражает абстрактные понятия, она служит им»⁵. Каково бы ни было отношение к факту самого критика, фиксирует его он совершенно точно. И умалчивает столь же красноречиво и информативно, как и говорит. Ведь идей, преодолевающей историческую конечность, может быть лишь идея религиозная. А притча в нашем культурном контексте связана прежде всего со Священным Писанием. Основная коллизия «поэтического кино» — столкновение доличностного коллективистского сознания с вызревающим внутри него личностным — дается, начиная с «Теней забытых предков», непосредственно как столкновение сознания языческого и христианского. И «Первороссияне» демонстративно строятся по принципам религиозной мистерии: один из будущих коммунаров осеняет себя крестом в первом же кадре первого эпизода, посвященного поклонению искупибельной добровольной жертве — похоронам жертв революции на Марсовом поле. А враждебный им мир — от столицы Империи до староверской общины — последовательно дан через языческие изваяния каменных и резных деревянных «кумиров»⁶. Так что отдадим еще раз должное деликатности Аннинского, отметившего, что «... в фильме нагнетается мысль о мученичестве, подвижничестве, почти Голгофе коммунаров». Разумеется, на самом деле мотив Голгофы тут один из важнейших без всякого «почти».

Собственно, похоже, что для Евгения Шифферса весь историко-революционный антураж фильма есть чистая условность — не более (но и не менее) чем повод, предлог для создания мистериального действия на экране. «Первороссияне» звучит как «первохристиане» (а поэма О. Берггольц, по которой поставлен фильм, называлась несколько иначе — «Первороссийск»). Наличную реальность в фильме гримируют и превращают в гигантскую декорацию («теперь <...> ясно, зачем Надя красит Кавказские горы: просто-напросто она гримирует натуру точно так же, как Лена Борейко гримирует актеров», — радостно догадывался автор репортажа со съемок «Первороссиян» в «Советском экране»⁷).

«Содержание превращено в декорацию, а декорация становится содержанием»⁸. И опять прав суровый автор «Архаистов или новаторов», быть может, более прав, чем предполагает! Декорация здесь — знак преходящести, временности, сменяемости любой конкретной формы воплощения идеи. Она поэтому не демонстрирует истинный смысл, но указывает, что он находится не в ней, но *за ней*. Действо, в декорации разыгрываемое, есть отблеск истинного смысла, указание на его присутствие вне ее. Замечательные актеры в «Первороссиянах» (как, впрочем, и в подавляющем большинстве образцов «поэтического кино») сознательно использованы в функции

статистов: не потому ли, что представляют собой один из элементов этой декорации? Они не являются персонажами в полном смысле слова, но *обозначают* их.

Эта эстетика оформляется в 1960-е во многом через острый интерес к авангардным традициям «Серебряного века»—и театральным, и живописным. Прочный союз режиссера Евгения Шифферса и художника Михаила Щеглова, возникший еще в театре, основывался, помимо прочего, и на их общей увлеченности авангардной эстетикой, возникшей в предреволюционную эпоху, для которой обращение к жанру мистерии чрезвычайно характерно.

Как формулирует современный исследователь, профессор СПбГУ Константин Исупов: «В “Серебряный век” мистерия понимается как экзистенциальная драма жизни, для которой характерны: 1) заданность сакрального сюжета («Голгофа»); 2) жертва в качестве ситуативного центра; 3) мотив искупления»⁹. Приложите это определение к основным образцам «поэтического кино», хотя бы упомянутым Блейманом, от «Мольбы» и «Вечера накануне Ивана Купала» до «Цвета граната»—работает! Да так, что поневоле заподозришь в термине «поэтическое кино» деликатный эвфемизм.

В соответствии со всем этим строились отношения «поэтического кино» с массовой аудиторией—уникальные по своей агрессивности. Сама форма с ее изматывающей «перенапряженной значительностью кадра» (М.Блейман) не есть ли вызов пребывающей в броуновском движении толпе, чья «общая мечта день ото дня насущным и полезным отчетливей, бесстыдней занята»? Режиссер—как демиург-создатель—берет на себя роль не проповедника даже, но грозного пророка, обращающего кадры-инвективы коснеющим в безверии. Видимо, такая зрительская реакция и предполагалась при создании. И в редкостно единодушной неприязни к этому кино-критики 1960-х—критики в полном смысле слова художественной, живой, не стесненной официозными идеологическими шорами,—сквозит, похоже, ее чисто зрительская уязвленность. Пожалуй, только зарождающаяся «киноманская» аудитория кино клубов с ее жадностью ко всякому нетривиальному художественному жесту в атмосфере вялой позднесоветской буржуазности проявила к «поэтическому кино» интерес—недаром же сдвоенный показ в широкоформатном кинотеатре «Мир» «Первороссиян» и «Вечера накануне Ивана Купала» Юрия Ильенко, который описывает Аннинский в своей статье, был в Москве одним из самых громких клубных просмотров конца 1960-х.

В своей тотальной «визуальности», в демонстративном отказе от опоры на звучащее слово «Первороссияне», как и все фильмы этого ряда, были чистым экспериментом. Речь не просто о поиске новых способов кинематографической выразительности, но, быть может, и об обнаружении ее пределов. Так что и здесь был прав М.Блейман, утверждая, что вариант «школы»—как он именовал это направление—тупиковый. Но в таком своем едва ли не сознательно самоубийственном качестве испытательного стенда это кино адресовано, конечно же, собственно кинематографической, а не зрительской аудитории.

II

«С другой стороны, кино—это язык»
А.Базен

Здесь срабатывает внутренняя логика кинопроцесса.

А она, безусловно, реагируя на социально-политические обстоятельства (об этом и шла речь выше), подчиняется в своем развитии собственным законам. Эпоха в искусстве не может завершиться до тех пор, пока не будут исчерпаны художественные тенденции, ее движущие. Декреты партии и правительства магической силы не имеют—этапы истории и этапы развития искусства напрямую не совпадают. Поэтому максимальную полноту и яркость картина нашего кино и обретает не в середине, скажем, 1960-х, но к концу десятилетия, в 1968–1969 году, когда все оттепельные иллюзии давно развеяны.

Кино 1960-х связано для нас, прежде всего, со сверхдостоверностью фактуры, пресловутым «документализмом». «Все остальное—язык, философия, эмоциональное наполнение—к этому прикладывалось. Оно развивалось из фактуры»¹⁰,—уже сегодня утверждает Андрей Кончаловский, и он-то знает, о чем говорит! Так вот, к середине 1960-х в освоении реальной фактуры наше кино достигло совершенства. И логично предположить, что в таком случае на противоположном полюсе в ответ *должны были* начать накапливаться новые тенденции. В противовес пространству реальному *должно было* возникнуть пространство откровенно условное, причем эту условность не только не маскирующее, но прямо настаивающее на ней. Для того чтобы та или иная художественная идея реализовалась, в ней должна возникнуть потребность—так, скажем, в 1965-м были встречены «Тени забытых предков» Параджанова (при том, что в 1957-м прямо предвосхитивший их фильм Марка Донского «Дорогой ценой» на родине был воспринят не более чем досадное недоразумение). Вот почему художник и полноправный соавтор «Первороссиян» Михаил Щеглов, безуспешно рвавшийся из театра в кино с самого начала 1960-х, именно во второй половине десятилетия оказывается в кинематографе и ко времени, и к месту со своими неожиданными установками: теперь его уже ждут. «Художника, о котором всегда мечтал», увидел в нем, например, режиссер Геннадий Полока, проработавший потом со Щегловым три десятилетия—от «Интервенции» до «Возвращения броненосца».

Имя Полоки возникает здесь не случайно. Словечко «антикино», брошенное Львом Аннинским в уже цитированной статье по адресу «Первороссиян», по признанию создателя «Интервенции» и «Одного из нас» (сделанному на недавней премьере «Первороссиян» в дни Московского кинофестиваля), уже в середине 1960-х, оказывается, стало паролем, объединившим таких разных кинематографистов как Сергей Параджанов, Владимир Мотыль, Николай Рашеев, Александр Митта. «Антикино» звучит вызывающим аналогом таким ходовым терминам той эпохи как «антироман» или «антитеатр». И суть его, как тот же Полока объяснит десять лет спустя, уже в середине 1970-х, на обсуждении выставки работ Щеглова, состоит в следующем. Традиционно киноизображение стремится преодолеть плоскост-

ной характер экрана. В противовес этой традиции приверженцы «антикино» настаивали на использовании плоскостности, последовательного обыгрывания ее в киноизображении. Каждый кадр в этом случае стремится к завершенности—смысловой и, соответственно, композиционной. Не просто к живописному, но к фронтальному фресковому построению, которое демонстративно противопоставляет себя жизнеподобию.

И здесь несколько слов об одной выразительной исторической рифме к этому явлению.

Не зря энтузиастов «антикино» интуитивно тянуло к изобразительной традиции украинского кино, известной им, прежде всего, по фильмам Довженко. Аналогичная философия киноизображения была разработана на Украине еще во второй половине 1920-х в преддверии кризиса «монтажного кино». По мнению ее создателя, для того, чтобы стать подлинным искусством, рассчитанным на века, кино «должно избежать всего преходящего, фельетонного, случайного. Оно должно оперировать только родовыми понятиями вещей». Соответственно, «...материал должен быть преобразован до съемки. Человек, вещь, природа должны быть организованы художником, декоратором, которые изменили бы их пропорции»¹¹. А далее материал уже должен быть преобразован самой съемкой, то есть оптически. Киноизображение необходимо освободить от стереоскопичности—«...фильм должен быть такой же плоскостной, как и картина живописца, почти такой плоскостной, как египетская фреска, как старинная икона». Если кино—утверждал автор концепции—окно в мир, то «...идеальные фильмы <...> лишь рисунок на матовом стекле, которое вставлено в окно. И назначение такого стекла скрывать жизнь от зрителя. Это даже не рисунок, а лишь философия на матовом стекле»¹². Эту философию ее автор определяет как «возрождение кинематографии, раскрепощение ее от натурализма». Наглядная переключка с парадоксальными установками создателей «Первороссиян» тем более выразительна, что о существовании этой философии они знать не могли, ибо к фотографу и оператору Алексею Калюжному—автору этой теории—время оказалось особенно беспощадно, уничтожив не только его самого, но и важнейшие его труды. Не сохранился снятый им легендарный «Ливень» с выразительным подзаголовком «Офорты к истории гайдаматчины», где дебютировал в качестве режиссера знаменитый скульптор-авангардист Иван Кавалеридзе, увлеченный концепцией Калюжного. Не уцелело ни одного экземпляра рукописи его теоретического труда по операторскому мастерству. Эссе поэта Николая Ушакова в его книге «Три оператора», выпущенной на украинском языке в 1930-м году (откуда и приведены цитаты)—сегодня практически единственный источник информации*.

Но именно Калюжному как педагогу принадлежит заслуга создания уникальной украинской операторской школы—своим учителем в операторском мастерстве его называл даже Даниил Демуцкий. А Николай Топчий, четверть века спустя снявший «Дорогой ценой» Донского, начинал у Калюжного ассистентом на «Ливне»...

*В 2002 году текст Ушакова был републикован: «Киноведческие записки», №56. (Прим. ред.).

Так вот Н.Ушаков, изложив в своем очерке-эссе концепцию Калюжного, заметил: «Оставалось только найти подходящую тему...»¹³ Тонкий поэт, он уловил здесь одну чрезвычайно существенную закономерность: в искусстве новое языковое средство зачастую входит в художественный обиход раньше, чем определяется предмет, который оно может описывать. Можно сказать, что оно оформляется в предощущении предмета. Но это происходит не ранее, чем достигает совершенства (а, значит, и становится на грань исчерпания) противоположная тенденция в художественном процессе. «Монтажное кино» в 1920-е годы исполняет ту же роль, что и «фактурное» в 1960-е. Индивидуальное авторское открытие Калюжного в 1926–1928 гг. находит воплощение лишь в отдельных экспериментальных сценах из полуслучайных фильмов случайных режиссеров—Кавалеридзе с идеей «Ливня» возникает только на рубеже 1928–1929 гг., когда монтажная поэтика уже окончательно утвердила себя как ведущая. «Ливень», судя по многочисленным описаниям и сохранившимся фотокадрам, с его массовой, вызывающе снятой на фоне черного бархата (вечность? «тьма веков»?) в павильоне 30 на 20 метров, для конца 1920-х играет ту же роль, что «Первороссияне» для конца 1960-х. И исполняет ту же функцию: обозначает крайний вариант, предел новой эстетики. Вариант едва ли не осознанно самоубийственный, о чем шла речь выше.

И вот что еще принципиально объединяет «Ливень» с «Первороссиянами», да, впрочем, и все «поэтическое», «мистериальное» кино: подчеркнутая условность, декоративность экранного пространства как знак его сакрализации. (Кстати, и Демущкий, и Калюжный непосредственно накануне перехода в кино, уже будучи признанными мастерами художественной фотографии, работают фотографами в украинском авангардном театре—интерес его лидера Леся Курбаса к мистерии общеизвестен, равно как и связь эстетики «Ливня» со знаменитыми «Гайдамаками» в театре «Березиль»). Фокус, однако, в том, что в таком виде, в таком качестве эстетика «антикино» пребывает бурно, но недолго—до начала 1970-х. К тому времени, когда «поэтическое кино» фактически запрещают, оно успевает продемонстрировать очевидные признаки окостенения-умирания (по крайней мере, в канонической своей форме), как и предсказывал Блейман в «Архаистах или новаторах».

Дело в том, что тотальная условность-плоскостность экранного изображения приводит к парадоксальному результату. На декорацию взваливается задача одновременно обозначать прямо противоположные понятия—условное и безусловное, вечное и преходящее. Быть, по сути, сюжетной разверткой «трехмерного пространства в двухмерной плоскости»: так отзывается «раскрепощение от стереоскопичности». И, не вынеся тяжести взваленной на нее задачи, декорация с треском разваливается. Именно тогда в полной мере начинает «работать» плоскостной характер декорации, именно тогда она обнаруживает свой подлинный образный смысл.

Примечательно, что следующий за «Первороссиянами» фильм—первую совместную с Полокой работу «Интервенция»—М.Щеглов строит, казалось бы, на том же принципе тотальной условности и даже на аналогичном (историко-революционном) материале. Меж тем ни на какую сакрализацию пространства здесь нет и намека—торжество самодовлеющей теа-

тральной игры, не требующей соотнесения ни с какой реальностью—ни с сакральной, ни с исторической. Идеальная—без науги—постмодернистская работа. Задача на самом деле чисто технологическая—создатели опробуют выразительные возможности только что открытого нового приема. Режиссер во время съемок деликатно определяет жанр как «дружеский шарж на историко-революционные фильмы»—если здесь что соотнесено, так только одна заведомая нереальность с другой, еще более очевидной. Официальная схема тут не преобразуется, как это произошло в «Первороссиянах»—она лишь становится поводом для создания карнавализованного зрелища, стилизованного под высокий театральный авангард 1920-х годов. Но слово «шарж» сказано—и в «Интервенции» возникает пока не реализованная возможность соотнесения декоративной эстетики непосредственно с плоскостностью штампованного официального сознания. И возможность эту Полоха со Щегловым не замедлят реализовать в следующей работе «Один из нас»—блистательной стилизации под шпионские советские фильмы конца 1930-х, где пространство, декорированное в избытке разнообразной наглядной агитацией, идеально выразит мировосприятие центрального героя. Собственно, сама жанровая структура (а предложенный режиссеру сценарий фильма написан был абсолютно всерьез) оказывается тут аналогом декорации. Ибо условное жанровое время, ведущее героя к победе и только к ней, соотнесено со временем историческим—действие победоносно завершается в ночь на 22 июня 1941 года.

Декорация здесь уже не знак, но, по высказыванию Эйзенштейна, «образ костенеющий и превращающийся в условный символ»¹⁴. Развенчание претензий «на вечность» ветшающей социальной системы становится с начала 1970-х основным—десакрализирующим—смыслом присутствия в самых разнообразных видах подчеркнуто плоскостной декорации в отечественном кино. Плоскостность теперь и выступает, прежде всего, как образ неполноты официального коллективистского сознания. Виктор Филимонов в своей работе «Закон красного коня», единственной в нашем киноведении детально исследующей в культурологическом аспекте оппозицию «натура—декорация», прямо характеризует отечественный кинематограф 1970-х как «экранное пространство, загроможденное обломками невиданно мощной, казалось, декорации тоталитарной системы»¹⁵. Отсюда гротескный переизбыток средств наглядной агитации и пропаганды—стендов и транспарантов с лозунгами, киноафиш как функционального фона—в кинематографе Полохи—Щеглова. По тому же принципу подспудно выстраивается, начиная с пролога, экранное пространство «Калины красной» В.Шукшина или совсем уж вызывающе условное пространство «Романса о влюбленных» А.Михалкова-Кончаловского—этой эпитафии советскому коллективистскому сознанию. Или его же «Сибириада». Можно вспомнить парадно фронтальные, чуть ли не фресковые композиции «Прошу слова» Г.Панфилова—как своего рода портрет официального сознания «номенклатурной» героини (примечательно, что снимал картину оператор «Мольбы» Александр Антипенко). Собственно, в качестве декорации выступает и традиционный жанровый канон со всем его антуражем: тот же «шпионский фильм» в «Одном из нас», криминальная мелодрама в «Калине красной»,

вестерн в «Белом солнце пустыни» В.Мотыля или упоминавшейся выше «Седьмой пуле» А.Хамраева, «роман-эпопея» в «Сибириаде» и т.д. Примеры можно много, как говорится, до бесконечности.

Вопрос в другом: за счет чего декорация выявляет этот свой смысл?

За счет принципиальной избыточности героя, который теперь подается в процессе постоянного, бесконечного становления. Это вечное становление и обнажает преходящий характер *любой* социальной системы—человек по самой своей сути *всегда* будет шире, больше ее. Человек перерастает ее, как вырастает из старых одежд—отсюда, кстати, неизбежный эксцентрический карнавальный «привкус» этого кинематографа, где центральными персонажами становятся «странные люди»: «чудаки» и «чудики», «желающие странного». В контрасте с этой объемностью, многомерностью героя декорация и открывает свой плоскостной, условный характер. Тот бунт против «иллюзии стереоскопичности», который подняли приверженцы «антикино» на пространстве от «Первороссиян» до «Интервенции», увенчался победой стереоскопичности—но не «иллюзорной», а подлинной. Глубинное пространство, если оно и открывается в кадре за обломками декорации, оказывается теперь знаком становления духовного—индивидуально-личностного. Не более, но и не менее.

Так какова же роль «Первороссиян» в этом внезапно закрутившемся сюжете? «Неведомый шедевр»? Вряд ли—слишком четко поставлена исходная задача, задача, в первую очередь, формальная, едва ли не технологическая: максимальное использование плоскостности экранного изображения. Самое случайное—исходный материал; куда более принципиален и обусловлен временем создания принцип его оформления. Шедевр возникает иначе—уже в процессе съемочного диалога с материалом реальности, который начинает, в конце концов, диктовать художнику принципы своего оформления. Так возникли «Тени забытых предков»—покойный Ефим Левин рассказывал, как чуть ли не всей студией во время монтажа «Теней...» буквально держали за руки Параджанова, пытавшегося выбросить весь материал, снятый движущейся камерой. Последовавший за параджановским фильмом «Родник для жаждущих»—режиссерский дебют оператора «Теней...» Юрия Ильенко—будет построен уже на принципиальной статике камеры. Но «Родник...» по-тихому прикроют на республиканском уровне—в Москве и Ленинграде его, кажется, так и не увидели. «Кто вернется—долюбит» Леонид Осыка снимает одновременно с «Первороссиянами». «Мольба» только задумана. Таким образом, выходит, что фильм Шифферса—Щеглова первый в этом ряду, которому предшествует четко и скрупулезно сформулированная исходная концепция—не потому ли большинство мемуаристов упоминает непременно о режиссерском сценарии «Первороссиян», где зафиксированы мизансцены и цветовые решения, неукоснительно и слаженно воплощавшиеся затем на съемочной площадке?

Впрочем, по логике кинопроцесса самым существенным результатом оказывается незапланированный. Здесь это—откровенная декоративность условного действия, принципиально возведенная в концепцию. В уже цитированной работе В.Филимонов усматривает в оппозиции «натура—декорация» естественную конфликтность простейшего (домонтажного) изо-

бражения. Опытов подобного рода немало в кино первой половины XX столетия—и приверженцы «антикино» не случайно опирались на опыт позднего Эйзенштейна времен «Ивана Грозного», как не случайно за несколько лет до того отрицал его Тарковский, приступая к работе над «Андреем Рублевым». Но именно после экспериментов—самоубийственных экспериментов!—«поэтического кино» оппозиция «натура—декорация» впервые начинает на рубеже 1960-х—1970-х осознаваться и реализовываться как сюжетобразующая в целом. «Высокая» мистерия и карнавальный балаган обнаруживают свое принципиальное родство.

И, видимо, фильм «Первороссияне» исполняет ту же роль, что и его персонажи: искупительной жертвы, которая принесет в будущем свои плоды.

1. А н н и н с к и й Л. Три звена // Искусство кино. 1971. № 9. С. 145.
2. Там же. С. 145.
3. Б л е й м а н М. О кино—свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. С. 520.
4. Там же. С. 528.
5. Там же. С. 528.
6. По поводу последнего кадра с памятником Ленину, буквально приклеенному вопреки намерениям Е.Шифферса и М.Щеглова автор-составитель замечательной книги о Щеглове «Распятый шут» Л.Лонгина точно отмечает: «...по логике, а не по художественным принципам, памятник почти вписался и как бы замкнул цепь «бронзовых истуканов», которые нависали грозно над происходящим с первых кадров пролога...» (Распятый шут. Книга о художнике Михаиле Щеглове. СПб, 2003. С. 117–118).
7. Я г у н к о в а Л. Героическая легенда // Советский экран. 1966. № 24. С.12.
8. Б л е й м а н М. Указ. соч. С. 518.
9. И с у п о в К. «Мистерия» // Электронный словарь. http://russidea.rchgi.spb.ru/ideasinrussia/slovsr_old/index.php?ELEMENT_ID=2067.
10. К о н ч а л о в с к и й А. Низкие истины (7 лет спустя). М.: Эксмо, 2007. С. 147.
11. У ш а к о в Н. Три операторы. Київ. 1930. С. 33—34.
12. Там же. С. 33.
13. Там же. С. 34.
14. Цит. по: И в а н о в В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 164.
15. Ф и л и м о н о в В. Закон красного коня // Киноведческие записки. № 27 (1995). С. 152.