

## ТЕМА ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

### Ирина Михайловна ШИЛОВА (1937–2011)



Не стало нашей Иры. Не просто коллеги,—друга, бесконечно преданного профессии, «Запискам», у истоков которых стояла, живому кинопроцессу—во всем его разнообразии.

Так рождают концепции и будить мысль, как Ира, мало кто умеет,—за это и величалась среди нас «будистом».

Так отстаивать свою позицию, как Ира, мало кто станет.

Так пестовать молодежь и вовлекать ее в любимое искусство, как Ира, мало кто захочет.

Так истоиво болеть за кино, за дело, которому служишь, как Ира, немногие смогут.

Человек бесконечно эмоциональный и бескомпромиссный, она с готовностью раздавала себя, не требуя возврата, но надеясь на отдачу. Отдачу профессиональную. В человеке она ценила, прежде всего, дар Божий. За него прощала многое. Но глубоко страдала от черствости и неблагородства.

Иру любили. Любили искренне. Но—в толчее сиюминутности—не успевали как следует это обнаружить. Или прятали за привычной словесной иронией—в духе самой Иры,—отчаянной «шестидесятницы», несправимого романтика и идеалиста.

Статья, которая печатается ниже, была получена за четыре дня до того, как Иры не стало. Меня смущали опасные игры с потусторонним, о чем я не преминула Ире сказать. И, кроме того, попросила прописать кое-что. «Безусловно, допишу и переделаю,—ответила Ира.—И даже знаю, что и как. А на письмо Саша мне скоро ответит». Я замахала руками и постучала по дереву,—на этом мы расстались. Как оказалось, навсегда...

Мы сочли себя не вправе менять что бы то ни было в этом последнем Ирином тексте.

Н.Д.

## ПИСЬМО САШЕ

*Идет время после ухода Саши Трошина. Все с большей остротой понимаешь необратимость происшедшего. Но понимаешь, с почти мистической остротой, что он остается твоим живым оппонентом, собеседником, и сегодня не оставляющим тебя.*

*Может быть, именно поэтому не буду писать о современном кино, никогда не вызывавшем Сашиного энтузиазма,—несмотря на наши с Леной Козловым предложения ввести в «Киноведческие записки» размышления о нынешнем состоянии отечественного кинематографа. Вернусь к теме, меня волновавшей и волнующей, которую нам так и не удалось обсудить.*

Попробую выдвинуть одно предположение.

Русская волшебная сказка и ее главное открытие, связанное с определением одной из особенностей национального генотипа, порожденного статичностью, неизменностью существования крестьянского быта и мироощущения на разных этапах истории, выявили проблему, невнимание к которой, как представляется, и длило такое положение дел. Принципиально отличаясь от множества научных объяснений, варьируя в игровых коллизиях одну и ту же тему, сказка оборачивалась зашифрованным прозрением, разгадкой, дававшей ключ к возможности перемен. Однако даже простота и внятность открытия, словно бы, и вовсе не замечаемого, в дальнейшем стала причиной устойчивых констатаций, ничего не меняющих в существовании народа. И только.

Это соображение вряд ли сегодня привлекло бы внимание, если бы не возникли сложности с созданием образа главного героя, всегда востребованного, но лишь в редких случаях добываемого средствами искусства, благодаря сложным ухищрениям или благодаря калькированию чужих образцов.

Что же случилось в русской традиции, почему же она не стала опорой в желанном осуществлении мечтания о героях в эпико-приключенческих жанрах, обладающих определенным набором эталонных положительных и непременно привлекательных свойств? Почему значительно более эффективным в отечественном кино оказываются заимствования и перепевы американских моделей, которые и осознаются как таковые, замещающие реальный национальный опыт страны, вступившей в новый период историческо-

го развития, который предполагает интернациональный подход к проблеме? И почему не смущает однозначность и тенденциозность такого образа в американском кино, его изначальная способность выйти победителем из любых передраг, но воодушевляет безупречность морального посыла героя—спасителя от несправедливости, борца с земным и космическим злом? Ведь именно эти качества находят отклик у многомиллионных зрительских аудиторий во всем мире. А это, в конечном счете, и является подтвержденным желанием многонационального зрителя планеты хотя бы в кино увидеть устойчивый образ мира, в котором справедливость торжествует, а зло повержено.

Почему же российское кино оказалось неспособным к созданию такого, но обладающего национальными свойствами образа, узнаваемого, находящего отклик в русской душе?

Отечественные летописи, исторические хроники, а также реальные события ближней истории, в которой народ оказывался победителем во всех освободительных войнах, давали основание для создания ряда выдающихся кинокартин, свидетельствующих о силе духа, неиссякаемом патриотизме и мощи героев, успешность которых не была придуманной, но всегда опиралась на подтвержденные факты. Однако предопределенность выбора исторических событий и героев в российском кино, пафосность решаемых задач чаще всего были вызваны заказом времени настоящего, обнаружившего в себе некий пробел, требующий восполнения. Так избранный материал (в героико-патриотическом жанре), чаще всего, превращался в назидание, в пример и напутствие нынешним и будущим поколениям. Герой-воин, участник исторического события, принял эстафету летописей и хроник с присутствиями этим жанрам способами воссоздания центрального образа.

Сказка и особенно ее волшебная разновидность, обращенная к перипетиям жизни обычных, в мирных обстоятельствах существующих людей, (костюмированных по законам жанра), как выясняется, по-своему комментировала устойчивую формулу русского генотипа, отмечая его отнюдь не героическую сущность, стремление добиваться успеха наиболее легкой ценой или—чаще—за чужой счет.

Российская история и русская сказка оказались, таким образом, в роли оппонентов, рассматривающих принципиально разные, даже противоположные ипостаси национального характера или типа его проявлений в двух противоположных коллизиях.

Сказка как выражение художественного, творческого познания и воплощения осмысленного исторического опыта народа в большинстве случаев достаточно последовательно предлагала довольно оригинальную интерпретацию главного персонажа. Снижение образа главного героя (он—младший сын в семье, Иванушка-дурачок, неумелый и безынициативный) не мешало оптимистическому разрешению сюжетных перипетий. Все дело в том, что отсутствие воли, ответственности, нежелание проснуться, активно участвовать в мирских делах, а уж тем более—в героических свершениях во имя любви и благополучия, все равно приводили Иванушку-дурачка к счастливому финалу. Более того, стремление к осуществлению желаний, приводившее нередко к множеству осложнений, не мешало достижению его заветных целей. Совершалось это, как уже было сказано, не благодаря

его сообразительности или личным усилиям, а вследствие повторяющегося сюжетного приема—присутствия в сказке неперменного напарника основного героя—фольклорного персонажа, осуществляющего за такого героя реальные подвиги и свершения.

Все избираемые напарники—Золотая рыбка, Конек-горбунок, Щука, Серый волк, Царевна-лягушка—брали на себя героические функции, возмещали отсутствующие у главного персонажа активность и целенаправленность. (Как и избираемые материальные объекты, к примеру, котлы с холодной и горячей водой и с ней же—живой и мертвой,—с прикосновением к земле, дающей новые силы, с плодоносными деревьями, оплачивающими за доброту и т.д.) Мир природы мнился живым, готовым помогать человеку, стремящемуся к счастью, не входящему в противоречие ни с землей, ни с ее населяющими порождениями.

Иванушка-дурачок превращался в своего рода эксплуататора этих волшебных сил, но силы эти словно были убеждены в необходимости осуществления его приказов, так как, добившись не бог весть каких благ, он отпускал их на свободу. Гармония восстанавливалась.

Вероятно, здесь правили еще языческие представления, веками убеждавшие в охранной грамоте природных сил и вере в их помощь человеку, желающему простого благополучия, так и не ставшего на протяжении веков нормой российского существования. Строки А.К.Толстого: «Земля наша богата, / Порядка в ней лишь нет»—обрели смысл диагноза, многое объясняющего и в рассматриваемом предмете. Восстановителями порядка становились не властители и не конкретный человек, а именно волшебство, основанное на природных, обретающих реально-волшебный облик персонажах.

Таким образом, опровергалась устойчивая формула: и один в поле воин—здесь: и один в поле труженик,—опровергалась, но с неожиданной подсказкой: один, но с родной землей и ее естественно волшебными порождениями. Активная позиция оказывалась отщепленной или, напротив, приданной герою его помощником и напарником, восполнявшим недостатки или неполноту личности самого главного персонажа, не способного приложить усилия для исполнения замысловатых приказов и потому переадресовывающего их партнеру.

(Лишь в одном случае—в пушкинской сказке «О рыбаке и рыбке»—утвержденный сказочный феномен был подвергнут сомнению, и то лишь по той причине, что обуявший Старуху азарт стяжательства и легкости шантажа превзошел все мыслимые и допустимые нравственным законом пределы.)

Возникший, спустя столетия после появления и утверждения этого сказочного откровения, кинематограф, в своем уже многолетнем опыте в XX веке переживший вместе со всей страной героические и трагические пертурбации и благодаря им вернувшийся к актуализированному временем отношению к проблемам пафоса и героики, попытался в сказке объединить две ипостаси—героя-победителя и инертного, неспособного к действию Иванушки-дурачка—в единую личность. Совершалось это и приносило творческие удачи чаще всего на материале прошлого, отдаленного, открытого дымкой ускользающей памяти.

Загадка «напарника» так и не была разгадана, но являлась в ряде кино-сказок как апробированное культурой знание.

Детская киносказка, отказавшись от «взрослой», изначально существенной проблематики, вернулась к утверждению общечеловеческих ценностей, формируемых благодаря множеству чудес и заведомо условных обстоятельств. (Так, к примеру, в фильме «Морозко»—сценаристы М.Вольпин, Н.Эрдман, реж. А.Роу—ленивая, скучающая от безделья, занятая только «самоукрашением» дочь и работающая, униженная, но готовая выполнить любое, даже самое неосуществимое приказание падчерица получают по заслугам. Дочь не могла стать преемницей Иванушки-дурачка, так как, скорее, имела прототипом Старуху из пушкинской сказки.)

Утраченные в пылу развития цивилизации естественные связи с природой, перекодировка взаимоотношений, породившая убеждение в безграничной власти человека над ней, вели к необратимым переменам. Живое народное самоощущение, верования в природное чудо сменились иной формой замещений, технологических прежде всего, уничтожающих последние связи личности с еще существующим, но потерявшим свою безусловную значимость природным миром. Теперь реально изобретенное человеком выполняло функции прежних сказочных явлений, перевело волшебные возможности в область научную или научно-фантастическую, получившую абсолютные права, оставив без ответа вопрос о двух противоположных типах героев, их заведомой непересекаемости в едином контексте.

При этом в сегодняшней кинореальности сохраняются те же, уже обозначенные, противоречия: подвиги выпадают на долю героев-воителей, нищая, полуголодная, бесперспективная жизнь—на долю мирного обывателя, не могущего без чужой помощи добиться простого, но заслуженного благоденствия, так как, лишившись веры в природное чудо, он так и не получил благ новой цивилизации.

Героический персонаж становится космополитичным в той же степени, в которой сама действительность и ее запросы унифицируются, а существование человека, будучи перенесенным в города, теряет связи и с реальным, и с волшебным содержанием, не желающим стать реальностью.

Столь же сложную судьбу переживает и волшебная сказка, забываемая и сдающая свои позиции под натиском новых (городских) сюжетов, основывающихся на возможностях современной индустрии.

Однако нетрудно заметить, что, несмотря ни на что, трансформация исходных мотивов сказок, тем не менее, сохраняет их существо, изменяя только форму воплощения.

Телевидение, к примеру, использует мотив незатруднительного обогащения, становящегося тотальным устремлением: во множестве разнообразных шоу предлагает выиграть миллион за ответы на не слишком замысловатые вопросы. Причем и здесь мотив необходимости напарника сохраняется в виде телефонного звонка другу, оказывающего поддержку участнику шоу.

Соблазн незатруднительной победы и легкого обогащения сегодня выходит на первый план, вновь акцентируя возможность веры в чудо, не зависящее от значительности усилий или, какой бы то ни было, интеллектуаль-

ной или трудовой деятельности. Частью теперь уже государственной политики вновь становится внушение надежды обычному человеку на чудо.

В отечественном кинематографе такая ориентация имеет две стороны—представляется свидетельством неизменности национальной природы, проявляет складывающийся веками опыт не трудовых (и только не трудовых) обогачений, но и неудобным препятствием для создания народного героя. Не Иванушки-дурачка, спасаемого волшебством от житейских невязок, не легендарного Александра Невского, как и большинства исторических, национальных героев, проявляющих себя в моменты великих испытаний, а того, кто может стать примером заслуженно удачливой биографии.

Советское кино не обходилось без сказочных и мифологических мотивов даже в производственных драмах, подчас совершая художественные открытия, не столько воскрешающие предшествующий опыт, но открывающие новые возможности. Фильм «Коммунист» Ю.Райзмана, рассказывающий о человеке, прошедшем революцию и гражданскую войну и не лишающегося статуса героя даже в скромной роли заведующего складом. Наивность персонажа, отправляющегося в путешествие к Ленину за гвоздями, не скрывает своей иронической подоплеки. Но сцена рубки леса для паровоза, везущего в голодающий город хлеб, поначалу совершаемая им одним, но затем и присоединяющейся к нему устыдившейся поездной бригадой, составляющей ту традиционно «неэнтузиастическую» массу, тех, чья «хата с краю», представляет Василия Губанова личностью героической, «материализующей» статус героя-одиночки (подтвержденной фактурой актера Евгения Урбанского). Именно это и выводит повествование в финале на сказ, новую легенду: безоружный, он идет на банду мародеров и погибает от их пуль не сразу, заставляя бояться себя и отступать. Опыт такого решения и опирается на избираемое, поддерживаемое поэтикой фильма новое мифотворчество, может быть, впервые опирающееся (в утверждении героики) на обычного человека и его самодостаточность, но все же требующее привлечения острых, «воинственных» ситуаций для обретения им подлинного статуса сказового героя.

Множество конфликтов в советском кино—при бессилии главных героев—разрешалось появлением почти что волшебных фигур, загримированных под справедливых начальников и руководителей, благодаря которым неразрешимые противоречия разрешались в оптимистические финалы. Использование такого «волшебства» было вынужденным приемом, необходимостью утверждения справедливости советского мироустройства и в то же время подчеркивало живущее в подсознании убеждение, связанное с наивной верой в непреложное торжество народной мечты.

В новые времена—два последние десятилетия—при сумбуре, воцарившемся в сознании, и развале всех культурных ценностей, дезориентация и художников, и зрительских масс достигла апогея. Реальность, покровительствующая разгулу тех, кто успел обеспечить свое благополучие отнюдь не трудовыми деяниями и не просто заботой о благосостоянии, окончательно разрушила традиционную общинность, солидарность, лишила обычного человека надежды на достижение внутреннего покоя и минимального благополучия, практически сняла с повестки дня разрешение проблемы ду-

ализма в традиционных подходах к проблеме героя в российской культуре. А, точнее, привела к появлению многочисленных робин гудов, творящих справедливость вопреки даже существующим, но не реализуемым законам. На экране стали появляться не герои, а мстители, не созидатели, а разрушители, которые и не могли получить ореол истинно героических и ожидаемых фигур. Последний фильм П.Бардина, «Гоп-стоп»,—лучший тому пример.

Прагматическая сущность капитализации страны, решительно непонятная народному большинству, тем не менее, снизила планку оценок смыслов, привела к частичному, стилизованному по своей сути, искажающему смыслы волшебных и народных сказок претворению. (Достаточно сравнить художественные, опирающиеся на существующие в культуре прецеденты: фильмы Медведкина—от «Полешка», где леность определяет смысл случившегося казуса, до многоярусного «Счастья», прослеживающего устойчивые черты массового сознания и мечты, ими порожденные, и его последователя С.Овчарова, прошедшего путь от фольклорных ярких и выразительных «Нескладух» и «Небывальщины» через исторические парафразы к фильму «Про Федота-стрельца, удалого молодца», предлагающего прямое иносказание, где прозрачная форма становится лишь острающим материал фактором для жестких аттракционов и социальных аналогий, противоположных поэтике сказки.)

В этом принципиальное отличие киносказки И.Пырьева «Кубанские казаки», созданной в невыносимо тяжелые послевоенные годы в нищем краю, предложившей возможный вариант добытого своими руками праздника и изруганной прогрессистами, принявшими кинокартину за лакировку действительности. В фильме Пырьева было заключено противостояние и действительности, и традиционной волшебной сказке. В нем вера и надежда народа были осуществлены, благодаря сбывшемуся в пространстве могущего стать реальностью сказочному жесту, не за счет собственно волшебства, а за счет самого человека, своими руками, трудом, любовью сделавшего явью эту мечту. (Любопытно, что и в тогдашней и в сегодняшней кубанской реальности этот фильм остается обязательной частью кинорепертуара, а его герои и их исполнители, большинства которых уже нет в живых,—и по сей день остаются кумирами зрителей, подсказывающими им отнюдь не сказочный, а возможный путь к земному благоденствию, лишь отчасти воплотившемуся в реальность.)

Мудрость же волшебных сказок в том и состояла, что не обслуживала конъюнктуру конкретных времен, но погружала в глубины национального своеобразия, впитывала в себя огромный опыт крестьянской жизни и крестьянского же самосознания, создавала коды особых форм мечтаний народа и, на свой лад, обосновывала причины этих неизменных особенностей.

Возвращаясь к началу, можно попытаться разгадать загадку волшебной сказки. Персонаж—Иванушка-дурачок—инертен, бездеятелен, сонлив в силу веками сложившихся исторических первопричин: крепостного права, начинавшихся и всегда прерываемых или в действительности искаженных прогрессивных реформ, новых закабалений... И, наконец, сегодня—из-за, практически, уничтоженного класса крестьян, определенных в фер-

меры, лишившихся общинного самосознания. С провозглашенной конкуренцией что-то не вышло. Зависть к чужому благополучию, выразившаяся в суждении о радости к беде ближнего, с особой остротой (как в фильме А.Кончаловского «Курица Ряба») констатировала исторически памятные, возникшие еще после отмены крепостничества взаимоотношения богатых и бедных, искусственно «пересаженные» в новые условия. Рушился старый уклад, о чем с болью делал свои фильмы В.Шукшин, в «Калине красной» завершивший сказ о гибели деревни и деревенской культуры как огромной части российского мира и бытия.

Реальные усилия поколений в наши дни лишь породили расслоение, но не принесли разрозненным, не нужным ни обществу, ни себе, атомарным образованиям перемен, но создали новые трудности в коммерческом отношении к земле, становящейся поводом для захвата и отчуждения, переставшей быть источником фольклора, и не осуществили самые естественные и необходимые каждому человеку надобности.

Заменявшая законодательную роль природы цивилизация, с одной стороны, уничтожила естественную связь человека с природой и определяющее доверие к ней, с другой, не заметила значение сказочного напарника, не нашла ему замены в рамках прагматического сознания.

А, как выясняется, не только в сказочной, но в любой реальности селянину—будь он хоть царем или царевичем, остающимся в пределах привычного крестьянского самосознания,—помощник необходим. Его отсутствие непременно ведет к гибели не только отдельного человека, но пусть и сокращающегося, вымирающего крестьянства.

Волшебная сказка находила напарника в существующем мире, наделяла реальные существа фантастическими возможностями, рождалась из необходимости и воплощалась в поэтической образности. Современная действительность, подсознательно ощущая потребность в сопутствующему герою напарнике, но сократив его роль до бестелесного участника развлекательных шоу, так и не отдала себе отчета в его исключительной важности как части российского мироустройства, вымарав его из современности и из текстов. И это привело к вполне трагическому положению дел: не только к постепенному исчезновению патриархального уклада, коллективного крестьянского мироощущения, но и к бесперывным обещаниям внедрения инноваций и нанотехнологий, так и не реализуемых. Быть может, именно здесь, уже в современном контексте, и заключен возврат к идее напарника, способного спасти людей, но вряд ли способного спасти фольклорную традицию, остающуюся провидческой и предостерегающей.

*Саша, посылая Вам вслед эту заметку, понимая все ее несовершенства и недодуманности, я надеюсь на Ваш отклик, который я непременно услышу, чтобы решить—бросить это соображение без продолжения или еще поразмышлять над ним.*

Всегда Ваша **Ира Шилова**

---