

КИРИЛЛ РАЗЛГОВ

ОТ «РЕАЛЬНОГО СОЦИАЛИЗМА» К РЕАЛЬНОСТИ ФАНТАСМАГОРИИ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ «ОБРАЗОВ ПАМЯТИ» В ФИЛЬМАХ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ и АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА

В настоящее время, когда эпоха «реального социализма» безвозвратно ушла в прошлое, рассмотрение ее трактовки в свете трансформаций памяти особо поучительно. В качестве примеров мы избрали две выдающиеся картины, созданные на закате советской империи двумя великими режиссерами, каждый из которых предложил свою трактовку относительно недавнего прошлого, опирающуюся как на специфику художественного решения, закономерности избранного жанра, так и на механизмы памяти.

Человек из мрамора

Фильм Анджея Вайды «Человек из мрамора» был сделан во второй половине 70-х годов, в период относительного ослабления цензурного гнета и распространения фильмов так называемого морального беспокойства. Когда картина была показана впервые, она вызвала двоякую реакцию: с одной стороны, особенно в СССР, – идеологические обвинения в очернении великого прошлого, с другой, особенно у молодого зрителя, – легкое удивление по поводу того, что недавние события, в данном случае 50-х годов, предстают далеко не такими мрачными, какими они могли бы быть, задумай Анджей Вайда публицистический памфлет, подобный его следующей картине «Без наркоза».

Здесь уместно вспомнить ставший классическим эпизод из французского документального фильма Криса Маркера «Письмо из Сибири»

(1957). Режиссер трижды повторяет один и тот же кадр сидящего на бревне немолодого рабочего, меняя ли степень освещенности изображения и дикторский текст: в первом случае – это мрачное обличение мерзостей социалистического строя, во втором – восторженное восхваление его же в лучах яркого солнца, а в третьем – никому не нужное объективистское описание ситуации (в точной последовательности кадров я уже не уверен, но смысл сопоставления передается в любом случае).

История молодого каменщика Матеуша Биркута (в исполнении Ежи Радзивиловича) для аудитории того времени, особенно советской, естественно напоминала Алексея Стаханова и все стахановское движение, построенное на стремлении к бесконечному увеличению производительности труда.

Вайда выстраивает свою картину как своеобразное журналистское расследование, – подготовку дипломной работы молодой женщины-режиссера по имени Агнешка, на краковском телевидении. Он как бы пропускает прошлое, которое прекрасно помнит сам, сквозь призму взгляда девушки, которая в период подвига и падения Биркута (не говоря о Стаханове) еще не родилась. Юный стахановец Матеуш предстает одновременно счастливецом и жертвой обстоятельств. Он наивно, как ребенок, верит в собственное величие, в реальности созданное циничным режиссером-документалистом, решившим сделать на этом показательном примере карьеру. и Когда в наши дни (то есть современные созданию фильма 70-е) дни героиня, в блестящем исполнении новой музы Анджея Вайды, Кристины Янды, пытается разгадать, что же именно скрывается за взлетом и неожиданным исчезновением этого героя из общественной жизни, его мраморная статуя уже давно разбита и лежит на свалке.

Не буду вдаваться в подробности сюжета. Значительно интересней, какими средствами пользуется режиссер для воссоздания образа прошлого. Здесь имеет значение и использование реальных документальных кадров, и тонкая стилизация под кинохронику, и довольно жесткая драматургия сценариста картины Александра Сцибора-Рыльского, который выстраивает эти поиски в соответствии с логикой детективного жанра, на которую накладывается публицистическая схема.

Агнешка постепенно узнает своего героя и понимает реальные механизмы не только его, как бы сказали сегодня, медийного взлета, но и падения. Матеуш, поверивший в то, что он – народный герой, становится жертвой своих же коллег. Во время одного из показательных выступлений, ему подкладывают раскаленные кирпичи в расплату за то, что его рекорды взвинчивают нормы выработки. Когда в этом покушении несправедливо обвиняют его собрата Витека (Михал Тарковски), Биркут

пытается спасти своего ни в чем не повинного друга, то естественно не только терпит поражение, но и попадает в сферу внимания органов госбезопасности и теряет тот общественный статус, который ему был дарован не столько свыше, сколько сбоку, со стороны кинематографа.

Образ прошлого, конечно, создается и стилизацией под хронику, и точным воспроизведением деталей времени, но все это в фильме кажется второстепенным: главное – переплетение драматических судеб самого героя, неожиданно осознающего несправедливость жизненного уклада, в который он верил, и юной журналистки, с успехом проходящей первое испытание на прочность.

Действительно, на фоне этой фрагментарной реконструкции прошлого, чем-то напоминающей по структуре сценарий фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», разворачивается другая драма: конфликт неистовой Агнешки с телевизионным начальством, которому не может нравиться подобное копание в прошлом, и ее, соответствующая духу времени, финальная победа, когда ей все-таки удается обнаружить сына Матеуша, скрывающегося под именем Мацей Томчик (его играет тот же Радзивилович). Таким образом, не столь отдаленное прошлое, еще живое в памяти поколения 70-х, в том числе и самого Вайды, выстраивается в публицистическое обвинение общественного устройства и реальное возвеличивание «человека из мрамора» за то, что он оказался при этом просто порядочным человеком.

Мой друг Иван Лапшин

Когда сравниваешь картину Вайды с лентой Алексея Германа, первое, что бросается в глаза, это принципиально иной подход к реконструкции прошлого.

У фильма «Мой друг Иван Лапшин», созданного в начале 80-х, в период «завертывания гаек» буквально накануне горбачевской «перестройки», была достаточно сложная судьба. Под воздействием множества замечаний партийного, кинематографического и прочего начальства, режиссер был вынужден добавить к рассказу о 30-х годах, черно-белому и полностью стилизованному под документальную полулюбительскую съемку (доказательство высочайшего профессионализма не только режиссера, но и оператора Валерия Федосова), своеобразную цветную рамку «нашего времени». Малоубедительная оболочка весьма условного «благоденствия» накануне краха СССР, тем не менее, позволила режиссеру обнажить конструкцию фильма в попытке воспроизвести реальную память своего отца, писателя Юрия Германа, по произведениям которого

был написан сценарий. Режиссеру и драматургу Эдуарду Володарскому удалось тонко и точно вписать, казалось бы, второстепенную грустную историю влюбленности начальника уголовного розыска Ивана Лапшина (не романтический, а «обыденный» облик Андрея Болтнева в заглавной роли и возмутил тогда кинематографическое начальство) в актрису Наташу, в блестящем исполнении Нины Руслановой.

Наташа, которую случайно свела с героем работа над ролью проститутки, конечно же любит другого – преуспевающего журналиста Ханина (Андрей Миронов), чуть не погибающего от руки закоренелого уголовника в ходе очередной милицейской операции. Ханин, в свою очередь, не может забыть недавно умершую жену и покидает провинциальный город (который, вместе с коммунальной квартирой, где живет большинство персонажей, и оказывается главным персонажем фильма) и возвращается в столицу, оставляя актрису в одиночестве. Так на втором плане в картине прослеживаются мотивы известной песни Булата Окуджавы, где ни один из персонажей не находит взаимности, поскольку его возлюбленный или возлюбленная смотрит в сторону и любит другого. Пессимизм осведомленного зрителя усугубляет тот факт, что и Андрей Болтнев, и Андрей Миронов вскоре ушли из жизни молодыми, не дожив до 50-ти лет.

Если в картине Вайды детективно-публицистический жанр диктует условия реконструкции прошлого, то у Германа, наоборот, детектив и мелодрама – лишь предлоги для раскрытия значения «мелочей жизни» в механизмах памяти. Сила дарования режиссера кроется в умении реконструировать события, в работе с изображением, с деталями быта и повседневности, особенно эффективными в образе большой коммунальной квартиры. В результате блестящие и очень известные актеры-«звезды» (помимо Болтнева, Руслановой и Миронова в фильме снимались Александр Филиппенко, Алексей Жарков, Юрий Кузнецов, Семен Фарада, Нина Усатова...) смотрятся как типажи, взятые из жизни. Дух времени подчиняет себе жанровые схемы.

Работа Германа с памятью в известной мере противостоит драматургии Анджея Вайды, сохраняя при этом, и в том, и в другом случае, своеобразную амбивалентность, двойственность ощущения зрителя по отношению к реконструируемой эпохе. Тот факт, что Герман видит прошлое глазами своего отца, поскольку сам он тогда еще не родился, придает, как это ни странно, большую достоверность реконструкции, именно в силу ощущения реальности памяти, которая воспроизводится художественными методами. В этом смысле публицистика, в известной мере, скрывает и маскирует эту реальность, отдавая ее на откуп современным картинкам телевидения, которые выходят на первый план, в то время

как современная часть в произведении Германа, выглядит искусственной и конъюнктурной вставкой.

С уходом эпохи «реального социализма» со всеми его конфликтами и деталями быта, естественно, не только изменила наши взгляды на это время, но и ощущение его. Не случайно Майя Туровская собиралась создать музей быта социалистической эпохи, где можно было сохранить все то, что находил для своих фильмов Алексей Герман, перенасыщая их разного рода деталями. Сам же режиссер, в своем последнем фильме, лишил себя преимуществ реконструкции реального прошлого и весь свой дар воспроизведения достоверности, отдал мистической эпохе прошлого-будущего, обратившись к роману братьев Стругацких «Трудно быть богом», написанному в те самые 60-е годы, когда кризис «реального социализма» формировал дарования и Анджея Вайды, и Алексея Германа.

Вместо эпилога

Говорят, что повесть «Трудно быть богом» задумывалась братьями Стругацкими как мушкетерский и приключенческий роман и лишь разгром Хрущевым выставки современного искусства в Манеже заставил авторов пересмотреть тональность повествования и перевести его в минорный регистр социально-политических и философских размышлений о смысле жизни и истории. Александр Дюма некогда проследил судьбу своих героев «Двадцать лет спустя». В 2013 году – полвека спустя после первого издания повести, ее актуальность лишь возросла. Посмертный фильм Алексея Германа вышел на экраны после разгрома Российской академии наук, в эпоху «новых варваров», до боли напоминающих жителей Арканара на вымышленной планете, застрявшей на столь дорогой нам сегодня стадии позднего Средневековья.

Многоэтажная структура повести, социально-политические аллегории, да и собственно сюжет (некогда ставший основой экранизации немца Питера Фляйшмана), Германа не интересуют вовсе, хотя в фильме и можно найти разбросанные тут и там следы пронизывающих литературный первоисточник многочисленных аллюзий и ассоциаций. Не читавший повесть и не знакомый с ее инсценировками, экранизациями и интерпретациями зритель в этом крошечном аду вообще ничего не поймет, кроме главного – богом быть трудно потому, что спасти эту цивилизацию не только невозможно, но и не нужно.

Впервые Алексей Герман лишился на экране своего главного козыря – возможности добиться максимальной социально-исторической и культурно-психологической достоверности, в чем ему не было и нет равных.

Тут он применяет свое умение по-другому – достоверность сохраняется на уровне не деталей быта, а непосредственно среды, с одной стороны, и физиологии, с другой. Хлюпающая под ногами грязь, нечистоты и испражнения, вплоть до вываливающихся из трупов кишок – все это безжалостно выплескивается на зрителя, безуспешно пытающегося вырваться хоть куда-нибудь наружу или найти «луч света в темном царстве». «Нет, нет и еще раз нет», – как бы говорит автор, опрокидывая очередную надежду и отправляя ее носителя в очередную грязную задницу.

И никому нет дела до того, что так старательно придумывали писатели, – «Мира Полудня», Института экспериментальной истории, работы агентов-землян в разных слоях инопланетного общества и даже ключевой сентенции, все же звучащей в финальной части фильма: если допустить к власти серых, за ними обязательно придут черные и приведут взамен уничтоженных и не спасенных художников и ученых своих грамотеев. Зло на экране поглощает все. Дон Румата – землянин полубог – в блестящем исполнении шоу-мена (современный аналог полубога) Леонида Ярмольника таки нарушает запрет на убийство и уничтожает всех вокруг, в то время как его друзья и соратники погибают по-одному. и даже финальная смена времен года, переводящая программно черно-белое изображение из серо-черной вечной осени в бело-серую тональность зимы, вряд ли может быть воспринята как оптимистический хэппи-энд.

Алексей Герман работал над этим впечатляющим эпическим полотном больше семи лет, стремясь довести до совершенства каждую деталь. Конечно, многие увидели нечто символическое в том, что он ушел из жизни, практически закончив свою работу (последние точки над *i* поставили его вдова и соавтор Светлана Кармалита и сын Алексей Герман младший). Мне бы хотелось обратить внимание на то, что картина попала в пик общественного внимания (не только российского, но и мирового) в контексте двух других близких по духу выдающихся произведений: «Жизни Адель» Аделатифа Кешиша и «Нимфоманки» Ларса фон Триера. и тут и там программный физиологизм органически сочетается с социально-философскими обобщениями и глобальным пессимизмом, и тут и там зрителю предлагается испытание на прочность не только и не столько длительностью, сколько мучительностью просмотра. и зрители парадоксально выдерживают это испытание (на сеансе в Киноцентре, где я смотрел «Трудно быть богом», из зала до конца фильма вышло всего 4 человека) и картина Германа, рядом с фильмами Кешиша и фон Триера, неожиданно попадает в чемпионы так называемого ограниченного проката.