



АНТОН

МИРАЖИ СОВЕТСКОГО
ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОГО КИНО

ДОЛИН

Стоп-кадр (АСТ)

АНТОН ДОЛИН

**Миражи советского.
Очерки современного кино**

«Издательство АСТ»

2020

УДК 791(470)
ББК 85.37(2)6

Долин А. В.

Миражи советского. Очерки современного кино / А. В. Долин —
«Издательство АСТ», 2020 — (Стоп-кадр (АСТ))

ISBN 978-5-17-123543-7

Антон Долин – кинокритик, главный редактор журнала “Искусство кино”, радиоведущий, кинообозреватель в телепередаче “Вечерний Ургант”, автор книг “Ларе фон Триер. Контрольные работы”, “Джим Джармуш. Стихи и музыка”, “Оттенки русского. Очерки отечественного кино”. Современный кинематограф будто зачарован советским миром. В новой книге Антона Долина собраны размышления о фильмах, снятых в XXI веке, но так или иначе говорящих о минувшей эпохе. Автор не отвечает на вопросы, но задает свои: почему режиссеров до сих пор волнуют темы войны, оттепели, застоя, диссидентства, сталинских репрессий, космических завоеваний, спортивных побед времен СССР и тайных преступлений власти перед народом? Что это – “миражи советского”, обаяние имперской эстетики? Желание разобраться в истории или попытка разорвать связь с недавним прошлым?

УДК 791(470)

ББК 85.37(2)6

ISBN 978-5-17-123543-7

© Долин А. В., 2020
© Издательство АСТ, 2020

Содержание

От автора	6
Новогодний пролог	8
С новой фальшью	10
От революции к репрессиям	13
Обломок истории	13
Один укол на всех	16
Свадебный адмирал	18
Ушедшие на дно	21
Нос есть сон	23
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Антон Долин

Миражи советского: очерки современного кино

Художественное оформление Андрей Бондаренко

В оформлении переплета использованы кадры из фильмов
“Первые на Луне” (реж. А. Федорченко) и “Дау” (реж. И. Хржановский)

Издательство благодарит за любезно предоставленные фотографии Константина Бронзита, Алексея Германа, Резо Гигинеишвили, Александра Карасёва, Алексея Красовского, Андрея Смирнова, Алексея Федорченко, Андрея и Илью Хржановских, кинокомпаний *ATOMS & VOID*, *BAZELEVS*, *Hype Production*, “Амедиа Продакшн”, “Джи Пи”, “Марс Медиа Энтертейнмент”, “Нон-Стоп Продакшн”, САГа, СТВ, Продюсерскую компанию “Медиа-трест”, Продюсерский центр Андрея Кончаловского, “Синема Продакшн”, Студию “ТРИТЭ” Никиты Михалкова и ТПО “Рок”

© Долин А.В., 2020

© Бондаренко А.Л., художественное оформление, 2020

© *ATOMS & VOID*

© *Sergei Loznitsa*

© ООО “Издательство АСТ”, 2020

От автора

Идея этой книги чрезвычайно проста, а конструкция (надеюсь) наглядна. Под одной обложкой собраны тексты о фильмах, снятых в XXI веке, но посвященных СССР. Они представлены в хронологическом порядке, причем не появления на свет самих картин, а событий и эпох, о которых идет речь. Перед вами альтернативная история Советского Союза, рассказанная современными кинематографистами и пропущенная сквозь дополнительный фильтр критического взгляда.

Трудно не заметить, что об этой эпохе делается всё больше и больше фильмов, как сугубо коммерческих и жанровых, так и сложных, экспериментальных, авторских, причем не только в границах бывшего Советского Союза. Обаяние советского мира с годами не развеивается, а лишь усиливается, вне зависимости от трактовки показанных авторами событий. Как прозорливо заметил герой Довлатова, не так уж огромна разница между советским и антисоветским.

С чем связан этот феномен? С тем ли, что мы возвращаемся в СССР? Или с тем, что удаляемся от него, и на расстоянии он принимает фантастические – утопические или антиутопические – черты, становясь с каждым годом всё привлекательнее для искусства? Сделать единый вывод невозможно. Две крайности – непрекращающееся сражение с советским Драконом, у которого постоянно вырастают новые огнедышащие головы, или сладкая влюбленность в воображаемый тоталитарный рай – описывают полюса, между которыми достаточно оттенков серого. Факт лишь в том, что разорвать эту пуповину человечество не готово. Не все события прошлого изучены, не все осмыслены, и консенсуса по большинству вопросов (даже, казалось бы, по очевидным – о роли Сталина или историческом значении коллективизации) до сих пор не существует.

Тексты о фильмах собраны воедино именно для того, чтобы читатель нашел ответы на какие-то вопросы самостоятельно, без настойчивой назидательности со стороны автора. Здесь описаны и проанализированы очень разные картины – выдающиеся и посредственные, снятые на века и однодневки. Есть “блокбастеры” (успешные и провалившиеся), есть малобюджетное новаторское кино. Есть прекрасные, с точки зрения автора этих строк, картины, но есть и слабые, даже чудовищные.

Никаких рамок, кроме тематических, не задано. Текстов об игровых фильмах широкого проката тут большинство, однако включены также разборы документальных и анимационных лент. Есть сериалы, есть короткий метр. Немало картин, сделанных за пределами СССР, – как было обойтись без “Смерти Сталина” или “Чернобыля”, ставших для нас практически “своими”? А считать ли “своим” Сергея Лозницу, одного из главных героев книги? Он, человек русского языка и культуры, родился в Белоруссии, учился в Киеве и Москве, работал в Петербурге, жил в Берлине, большинство его фильмов сняты в копродукции, а ненавистники постоянно клеймят его как “русофоба”... Наконец, здесь встречаются тексты о фильмах, действие которых происходит в наши дни, но неразрывно связано с СССР, – та же “Ирония судьбы. Продолжение” или “Кроткая”. А одна статья – о фильме 1918 года, который пережил второе рождение сто лет спустя, – “Годовщина революции”.

Еще один важный нюанс. Эта книга – своеобразный сиквел “Оттенков русского”, сборника статей и интервью об отечественном кино. Отбор текстов в ту книгу проводился по свободному принципу: лучшее о самом интересном. “Миражи советского” устроены иначе. Здесь сиюминутность впечатления важнее качества текста, а тематическая уместность существеннее изысканности изложения и глубины наблюдений. Перед вами честная хроника журналистской деятельности. Многие тексты следовало бы улучшить, полностью переписать или вообще не печатать, но мне показалось, что полноте картины кинопроцесса должна соответствовать полнота кинокритической рефлексии со всеми ее неизбежными недостатками, но и достоинствами

моментальной реакции. В некоторых случаях показалось разумным писать к давним текстам микропредисловия и комментарии, расширяющие контекст или поясняющие обстоятельства появления того или иного материала.

Жаль, что в “Оттенки русского” вошло несколько текстов, которые украсили бы “Миражи советского” – в частности, статьи о “Грузе 200”, “Утомленных солнцем-2”, “Высоцком”, “Милом Хансе, дорогом Петре”, “Испытании”. Но обзорная картина кинематографа априори не может быть полной. Это не энциклопедия, а субъективный взгляд. Поэтому, к примеру, вы не найдете здесь и текстов о тематически уместных “Стилягах” или “Братстве” – по разным причинам я не писал в свое время статей об этих картинах. А другие в свое время пропущенные фильмы показались мне необходимыми – так появились новые статьи-главы о “Первых на Луне” и “Последнем поезде”. Наконец, здесь идет речь даже о тех картинах, которые еще не вышли на экраны (“Дау”) или не доделаны (“Последняя «Милая Болгария»”, “Цой”).

При всей фрагментарности книги, составленной из текстов, которые были написаны за последние восемнадцать лет, я надеюсь, что она получилась достаточно цельной, а осознанно заложенная неровность (жанровая и литературная) материала поможет сделать чтение менее монотонным.

Новогодний пролог

В первые дни 2020 года мы с женой отправились в кино. Отпраздновать новую цифру в календаре решили походом в главный премьерный кинотеатр Москвы, неслучайно (для этой книги) носящий революционное название “Октябрь”, на сеанс “Карнавальной ночи” Эльдара Рязанова, которую оба не смотрели с детства.

В гигантском полуторатысячном зале было едва ли десять зрителей. Мы сели на центральный ряд. Это были полтора часа чистого счастья. Открылось множество подробностей, о которых мы забыли – а то и не замечали прежде. Сколько кукишей в кармане! Какая связность и свобода! Virtuозность владения эзоповым языком! А какого уровня режиссура – ну ничем не хуже “золотой эры” Голливуда. Актеры – невероятные, Ильинский так просто гений (смотря фильм когда-то, мы знать не знали, что он артист Мейерхольда, из любимых). А музыка...

В нашем детстве, в 1980-х, “Карнавальная ночь” интуитивно осознавалась как что-то устаревшее, советско-бравурное, неуместное. Бабушки с дедушками растроганно ахали, мы пожимали плечами. Что же изменилось, кроме появившейся способности оценить фильм профессионально? Откуда взялись чувства, которых не было? И что значит эта миражная ностальгия по 1950-м, которых наше поколение не знало и знать не могло? Ответы, очевидно, лежат в области подсознания, они не связаны напрямую с художественными достоинствами или недостатками картины.

Умом (а не чувствами) мы понимаем, сколь великим было свершение молодого Эльдара Рязанова. В 1956 году он забил осиновый кол в гроб только что разоблаченного сталинизма, дал надежду на новую, иную жизнь. По сути, провозгласил посреди зимних морозов грядущую оттепель. Праздник молодых массовиков-затейников в “Карнавальной ночи” – не просто победа над одураченной бюрократией, но обещание иной реальности, которая и вправду манила в том году практически всех (и отчасти не обманула). Это понимание позволило Рязанову стать единственным в СССР режиссером, снявшим два эмблематичных для своих эпох – 1950-х и 1970-х соответственно – новогодних фильма. Так он вышел за границы этих эпох и остался навек в том самом магическом 31 декабря любого года. “Карнавальная ночь” и “Ирония судьбы” – даже более важные атрибуты праздника, чем новогоднее меню, которое с годами как раз меняется, пусть и медленно.

А ведь в “Иронии судьбы” обещание другой реальности звучит еще мощнее. Застой, никаких надежд на политические изменения. Как и на крутые повороты в судьбе заранее покорного Жени Лукашина. Ведь нет разницы между типовыми домами, кварталами, улицами в любом городе империи, где всё по стандарту. Но вот магический дух алкоголя открывает дверцу к надежде: Ленинград для жителя московских спальных районов – почти заграница, без пяти минут Европа, и недаром женщина мечты сыграна польской актрисой, нездешней красавицей из чудесного новогоднего сна. В принадлежащем ей Зазеркалье – всё то же самое, и всё-таки иное.

Сам Новый год – парадоксальный праздник. Он включает в себе четкое повторение ритуала и одновременно с этим надежду на обновленную жизнь, которая начнется с чистого листа совсем скоро, уже завтра утром. Новый год состоит из набора обязательных элементов и заветных, непроговоренных желаний сломать рутину, всё изменить. Это противоречие заложено во всех новогодних фильмах, ставших в СССР приметами праздника. А особенно в картинах Рязанова.

В СССР Новый год подменил Рождество, важнейший и, что существенно, всемирный религиозный праздник. Сначала вытеснил его, потом, с наступлением более вегетарианских времен, они стали сосуществовать: Рождество – только для верующих, Новый год – для всех.

Смысл этого сакрально-профанного дня невозможно объяснить иностранцу (труднее только донести до него оксюморонное значение Старого Нового года).

Захват новогодних каникул – единственного привычного и по-настоящему доходного “длинного уикенда” за год – производителями и прокатчиками отечественного кино в последние полтора десятилетия тоже приобрел характер ритуала. Дело не только в том, что целые десять дней люди отдыхают от работ и забот, время от времени ходя в кино, но и в привычке смотреть что-то отечественное и утешительное в телевизоре или кинотеатрах. Сначала из этой традиции родились ежегодные “Новые песни о главном” и разнообразные модификации пришедших из СССР “Голубых огоньков”, потом – новейшие российские блокбастеры. Почти все главные рекорды и победы отечественного кино последних лет связаны с новогодним прокатом.

В этой книге образ Нового года будет возникать не раз и не два; нет лучшей метафоры для нашей укорененности в прошлом, для надежды на изменения, парадоксальным образом связанной с набором древних ритуалов. Ведь после исчезновения СССР изменилось всё – но мы по-прежнему магически заговариваем эти изменения и, мечтая о чистом, безгрешном завтрашнем дне, поворачиваем время вспять. А кинематограф помогает нам в этом.

Первая рецензия – на первый комедийный блокбастер, сделанный Тимуром Бекмамбетовым и продюсерами Первого канала, переосмысленный и возвращенный на экраны миф “Иронии судьбы”. Текст злой и грустный, написанный по горячим следам и еще до того, как картина стала рекордсменом, задав в кино тренд – курс на ностальгию и бесконечные ремейки советской классики.

Эльдар Рязанов еще был жив, а Тимур Бекмамбетов, казалось, вот-вот окончательно переселится в Штаты.

С новой фальшью “Ирония судьбы. Продолжение” Тимура Бекмамбетова (2007)

После просмотра новой “Иронии судьбы” в голове (душе, желудке – нужно подчеркнуть) не остается ни счастья, ни гнева – только пустота, вакуум. Одни объясняют его ностальгией по былому, другие – низкими художественными качествами фильма. Критики, разумеется, кипят и пенятся: кощунство, дескать, да еще низкокачественное. Подобная реакция, скажем честно, является импульсивным ответом на массивную рекламу, а также мелочной мстостью за пренебрежение к журналистам: их на премьеру не звали, интервью не давали, пресс-показа не устраивали. Дескать, само сработает. И ведь работает – по плану, даже с превышением (тоже, впрочем, запланированным).

А что такого, в конце концов? Решили продюсеры Эрнст с Максимовым денег заработать, а заодно попросили Тимура Бекмамбетова – человека и вправду талантливого – подарить стране еще одну картину, прежде чем он окончательно эмигрирует в Голливуд, где уже снимается его новый фильм с Анджелиной Джоли¹. Ничего порочного. Сиквел или же ремейк давнего фильма – тоже дело обыденное. Годом ранее сам Э.А. Рязанов сделал “Карнавальную ночь-2”, и, хотя она заметно уступала первоисточнику, публика смотрела не без удовольствия. Своим одобрением, выраженным эпизодической ролью недовольного пассажира в самолете, Рязанов осенил и Бекмамбетова. И актеры того фильма – Мягков, Брыльска, Яковлев, Талызина, Ширвиндт и Белявский – добровольно сыграли в этом: им-то, любимым, как не доверять! К тому же нелепо предполагать, что все зрители поголовно возмущены нахальством продюсеров, посягнувших на классику: наверное, многим интересно, что с героями случилось за последние тридцать два года. А то, что Бекмамбетов не вполне владеет жанром комедии, тоже нетрудно простить и объяснить. Да и сравнительный художественный неуспех при сравнительной (и даже при несравненной) коммерческой удаче – никакой не феномен. Бывает. Чего ступлять-то ломать?

Причина одна-единственная. Вольно или невольно авторы фильма решили занять “святое место”, превратив свой продукт в национальный символ веры.

Создать первый в постсоветском кино незыблемый народный киномиф. Сделать то, что удалось Рязанову с первой “Иронией”, Гайдаю – с “Бриллиантовой рукой”, Данелии – с “Мимино”. Навсегда не получится? Так хотя бы на два года – в течение этого срока фильм ни разу не покажут по телевидению. Все, кто желает, смогут увидеть его только на широком экране. “Все, кто желает”? Не совсем так. Константин Хабенский под гитарный наигрыш ставит вопрос, которым задавался в свое время Мягков-Лукашин: иметь или не иметь. Но вот вопроса “смотреть или не смотреть” не стоит. Есть у российского народонаселения традиция: на Новый год или, на худой конец, в длинный новогодний уикенд ходить в кино. А ходить будет практически больше не на что: уже сейчас “Ирония судьбы-2” оккупировала более 900 экранов из тех 1400, которые наличествуют в стране. Задача вполне определенная – достигнуть за три-четыре недели проката того культового статуса, к которому фильм Рязанова шел десятилетиями, при этом используя два безошибочных ресурса – эмоциональный и денежно-властный.

Кому-то кажется, что первая, классическая, “Ирония судьбы” – шедевр, другие считают ее переоцененной. Одно бесспорно: эта советская вариация на тему “Дамы с собачкой” о случае, ставшем судьбой, превратилась в такую же неотъемлемую принадлежность Нового года (тоже чисто советского ритуала, заменившего в СССР Рождество), как салат оливье, елка и бой

¹ Картина “Особо опасен”.

курантов. Такими фильмы не рождаются, а становятся. Но Константин Эрнст задумал чудо генетики, подключив лучших инженеров душ: он хочет, чтобы вторая “Ирония” сразу стала легендой.

Это невыполнимое желание и добавило к ощущениям *скуки* и надуманности, которыми фильм пропитан, третье, самое неприятное – фальши.

Есть что-то убогое и трогательное в рецепте оливье, этого мнимо французского продукта. “Ирония судьбы-2” не убога и не трогательна. Она излучает сытый блеск, поражает разнообразием разноцветных гирлянд. Ее размах впечатляет, подобно хваленому бюсту (как утверждают таблоиды, искусственному) “блестящей” Анны Семенович, тоже сыгравшей в фильме. Не фильм, а дорогущая пластмассовая елка – навороченная, а хвоей не пахнет. Или фальшивая елочная игрушка из старинного анекдота: всё вроде как надо... однако не радует.

Прежде всего, фальшива претензия на новое качество кинопродукта, достойного столь масштабного продвижения и призванного привести в залы нового зрителя. Если тот и придет, то будет разочарован, увидев на широком экране ровно ту же развеселую и глянцевою разлюли-малину, которую привык ежегодно смотреть в ночь с 31-го на 1-е по телевизору, причем совершенно бесплатно. Будь вторая “Ирония” телефильмом – обошлось бы без претензий. Более того: на общем новогоднем фоне такое кино смотрелось бы роскошно и собрало бы рекордный рейтинг.

Фальшив пафос, позаимствованный у первой “Иронии”. Рязанов с Брагинским делали кино вполне критичное по отношению к власти и насаждаемой ею идеологии единообразия, они рисковали длиннотами и песнями на стихи непопулярных поэтов, потому успех фильма выглядел торжеством романтиков над прагматиками. Эрнст с Максимовым – типичные прагматики, и трудно их в этом упрекнуть. Потому немного странно видеть, как герои этого чисто коммерческого проекта обличают владычество капитала и кичатся своими безумствами. Кстати, тщательно продуманными. Туманная лирическая атмосфера рязановской “Иронии” рождалась под воздействием алкогольных паров, а все ключевые персонажи бекмамбетовской “Иронии”, включая главного, непьющие. Так что путаница с Третьими улицами Строителей тоже ненастоящая. По сути, перед нами новогоднее кино о том, что Деда Мороза (его сыграл вечно пьяный, но, увы, не вечно молодой Михаил Ефремов) не существует. Саморазоблачительная подробность.

Ясно, зачем продюсерам так уж понадобились старые артисты из той “Иронии”: это единственный патентованно-подлинный ингредиент в усовершенствованном салате. Но рядом с пожилыми Яковлевым и Мягковым лощеные Безруков с Хабенским явно проигрывают по всем параметрам, а главное, “дети” совершенно не похожи на “отцов”. Справедливости ради признаем, что и драматургический материал у них на порядок слабее пьесы Брагинского – Рязанова. Единственная же параллель, которую можно провести между Надей Барбары Брыльской и Надей Елизаветы Боярской, в том, что обеих надо было переозвучивать. Рязанов это вовремя понял, Бекмамбетов с Эрнстом, увы, не догадались, и голос предпологаемо нежной выпускницы юрфака звучит с экрана как-то по-фельдфебельски. Коктейль из артистов разных поколений взболтали, но смешать его не получилось – слишком различны поколения. Это вам не *Jingle Bells* и “В лесу родилась елочка” в одном рингтоне скрестить.

Можно предположить, что компьютерные спецэффекты лишь довершат ощущение фальши... и ошибиться. Станным образом лишь в них чувствуется подлинное вдохновение – особенно в том эффектном трехмерном стоп-кадре, когда пробка от шампанского взмывает ввысь, куда-то в космос, и весь мир замирает в секунду первого поцелуя главных героев. Увы, длится это лишь несколько мгновений – ровно между поздравлением президента и гимном СССР, то бишь РФ. Вот в какой точке оно прячется, счастье.

Стоит ли удивляться, что вместо текстов Цветаевой, Пастернака и Ахмадулиной тут звучат стихи Джахан Поллыевой, спичрайтера Путина, а вместо задушевной гитары – помпез-

ный оркестр Большого театра? В некоторых *случаях* кино – не частная инициатива, а дело государственной важности. Не допустят никаких судьбоносно-иронических случайностей: всё просчитано, продумано, готово – ну прямо как на выборах.

А что? Кино – те же выборы, зритель голосует рублем и создает короля бокс-офиса. Разве можно пускать такой процесс на самотек? Самый кассовый российский фильм стал таковым еще до выхода на экраны. Всё по плану. С наступающим!

От революции к репрессиям

Обломок истории “Годовщина революции” Дзиги Вертова (1918; восстановление Николая Изволова, 2018)

Рецензировать “Годовщину революции” не просто трудно – это невозможно. Во-первых, фильм вышел в 1918 году, и сегодняшняя критическая оценка (отягощенная как минимум целым столетием последующего кинематографа) к нему неприменима. Во-вторых, 22-летний Дзига Вертов – еще не гений авангарда, которого весь мир знает по “Киноглазу” и “Человеку с киноаппаратом”: ретроспективные поиски его будущих открытий и зрелого метода в дебютном монтажном фильме обречены на тупик. В-третьих, и в те времена применение “Годовщины революции” было сугубо практическим: проинформировать революционные – а заодно сомневающиеся – массы о политических сдвигах в государстве. С этой задачей фильм справился, после чего исчез без вести и считался пропавшим навсегда.

Сто лет спустя случилось невероятное. С подачи киноведа Светланы Ишевской, нашедшей в архивах перечень инертитров (по сути, сценарий) “Годовщины революции”, историк кино Николай Изволов восстановил картину. Он использовал более-менее общеизвестные архивные съемки, сложив из них заново, по следам Вертова, полноценный двухчасовой фильм. “Годовщина революции” вышла в повторный мировой прокат сразу вслед за столетним юбилеем Октябрьской революции. Что это, как не чудо, подобное клонированию мамонта или динозавра?

Критику от этого не легче. Он может пересказать потрясающую историю обретения картины, а дальше? Судить по ней о Дзиге Вертове довольно сложно – очевидно, он был добросовестным и убежденным сторонником революции, фильм у него получился последовательным и внятным, но следов творческих экспериментов в нем практически нет (встречается, правда, сцена с картой военных действий, где нарисованные линии меняют очертания – по сути, анимация, спецэффект). Ничего нового в самих кадрах тоже не найдено. События более-менее известны историкам, непосвященный зритель всё равно не имеет шанса понять все нюансы.

Парадокс в том, что, невзирая на все препятствия, внешне традиционное, местами даже скучное зрелище будоражит, приковывает к себе внимание, наводит на неожиданные мысли и эмоции. Эстетический эффект возникает будто помимо воли нейтрального и лишнего амбиций автора-собираателя.

Первое, о чем вспоминаешь, – негласное табу на революционную тему в современном российском кино. Взрыв вокруг “Матильды” (единственного отечественного, хотя бы отчасти “тематического”, фильма, вышедшего к 100-летию революции) лишь подтвердил: болезненной, до сих пор не отрефлексированной области безопаснее не касаться вовсе. Любой фильм о 1917 годе и Гражданской войне, будь он снят при Сталине или в оттепель, в 1970-х или в перестройку, неизбежно тенденциозен, заряжен политической мыслью. Сегодня она вкупе с самым словом “революция” кажется неудобной, запретной. “Годовщина революции” блестяще опровергает эту привычную фобию. Забавно, что Дзига Вертов монтировал свою картину, не скрывая пропагандистских задач – они угадываются в каждом эпизоде. Однако хроникальные эпизоды его фильма слишком красноречивы сами по себе, чтобы навязывать зрителю любую интерпретацию. Дыхание истории, субъектом которой – и по факту представленного на экране, и по авторскому замыслу – являются не конкретные личности, а народ, здесь отменяет любые

симпатии и антипатии. Колчак и Луначарский, Керенский и Ленин занимают примерно одинаковое время на экране и представлены без очевидных эмоций.

Верьте или не верьте, но факт: политики ХХI века считают события столетней давности еще слишком свежими, чтобы выносить однозначные оценки, а Вертов уже в 1918 году ухитряется сделать шаг в сторону и сохранить объективность – если не в комментарии, то в подборе и представлении визуального материала (почти век спустя его примеру последует в своей бесстрастной хронике революции “Майдан” совсем другой документалист, тоже любитель монтажно-хроникального кино – Сергей Лозница).

Второе – вполне толстовские рефлексии о месте личности в истории. Больше половины “Годовщины революции” занимают массовые сцены. Иногда лица можно разглядеть, чаще – только море голов. Многотысячные манифестации, столкновения, военные действия; торжественные похороны очередных жертв революции с той или иной стороны. Люди чаще идут перед камерой (тоже, как правило, подвижной), чем стоят, и невольно щемящими выходят попытки некоторых из них – вот два молодых матроса, вот деревенская тетушка с подростком – задержаться на лишний миг, запомниться.

Когда же Вертов решает дать крупный план того или иного выдающегося деятеля, все они застывают перед киноаппаратом, будто еще не понимают его функции – снимать движение. Остановиться, попасть в историю... На каких правах, в каком качестве? Акценты слишком смещены по сравнению с привычными нам. Допустим, Троцкий явно задумывался как главный герой. Всю вторую половину фильма он не сходит с экрана, выступает на митингах, возглавляет бои за Казань, повелевает стихиями – то на личном бронепоезде, то на пароходе (по наиболее правдоподобной версии, это и стало причиной запрета и уничтожения картины). А Ленин впервые появляется, причем единожды, сильно после середины, будто о нем впервые вспомнили, и выглядит почти комично на фоне Царь-пушки. Как так?

Из всех остальных руководителей пролетарского государства – почему-то только Коллонтай с Луначарским. Зато богато представлено просуществовавшее совсем недолго коалиционное правительство: мы можем подробно рассмотреть усы, бородку и очки безвестных для большинства Зарудного или Авксентьева (между прочим, важный был человек!). А Кишкин, Кокошкин, Карташов – помните таких? Да и лицо “бабушки” Брешко-Брешковской мало кому сегодня что-либо скажет. Но бывает наоборот: залихватские усы командира бригады Чапаева в 1918-м еще не привлекают внимания, его героическая гибель и великий фильм вместе с последовавшими за ним анекдотами – впереди, а Вертову приходится добавить для значительности: “...за поимку которого чехо-словаки назначили 50 000 рублей”. Выходит, “Годовщина революции” не мифологизирует, как – мы привыкли – должно делать кино, она пока что фиксирует.

Третье: “Годовщина революции” предрекает великие разрушения устоявшейся, казалось, цивилизации. Не реже, чем люди, в объективе пространства, улицы, дома, города. Даже визионерский кадр с окнами казанского дома, “остроумно” заклеенными крест-накрест, чтоб не полопались от взрывов и выстрелов. Каждый кадр со знакомыми постройками – будь то Зимний дворец, Большой театр или Кремль – хочется поставить на паузу, сравнить с нынешним, найти десять отличий. Вот уничтоженный Чудов монастырь, а вот какие-то “дома у Никитских ворот”, уже в руинах, с чудом уцелевшей вывеской “кондитерской Хатунцева”. Корабль идет по Волге, мимо нас проплывает старая Россия с деревнями и куполами. А люди, истомленные дорогой, спят – будто этот пейзаж им приснился. На берегу латают случайные хижинки оставшиеся без дома беженцы.

Таких моментов ненамеренной (хотя кто знает?) поэзии в “Годовщине революции” хватает. Чего стоят склеенные кадры обугленного трупа и затонувшего на реке парохода – только труба торчит над водой. Но обычно Вертов обходится без спекулятивных методов. Крупным планом – жертва войны, убитый матрос. На одном мертвце мог бы взойти целый “Броненосец

Потёмкин”. А у Вертова *уже* через минуту у других моряков – “бодрое настроение”, пляшут вприсядку. Контрасты смотрятся впечатляюще.

Наконец, хотел того автор или нет, это фильм о природе кинематографа. Полвека спустя Алексей Герман будет уговаривать своих актеров нарушить правило – посмотреть в камеру, зрителю в глаза. Людей “Годовщины революции” упрашивать не надо. Напротив, они не в состоянии не замечать камеры. Иногда, кажется, свидетели событий выстраиваются вокруг камеры и не дают ей снять что-то крайне важное – скажем, штурм Зимнего. Находясь вне поля зрения, она остается центром картины в противовес обычно молчащим, будто бы декоративным, пушкам и пулеметам. Вертов сделал фильм о кипящей, счастливой, ожидающей царства небесного вот-вот, на Земле, жизни – и ее борьбе с небытием, смертью или забвением. Главным инструментом жизни становится камера. Она – пропуск в пока невидимый Эдем; будто “Годовщина революции” – документальная сестра написанной в том же году “Мистерии-буфф” Маяковского.

Финал “Годовщины революции” напоминает еще об одном ключевом революционном тексте – утопическом платоновском “Чевенгуре”. В фильме некие Кондратий Коганов, Ефим Парфёнов и Василий Ксензов в идиллической коммуне на фоне пасущихся гусей строят светлое будущее: пашут в поле, доят коров, кормят взрослых и детей. Дело происходит в бывшей барской усадьбе, от которой осталась ныне пустующая башня-тюрьма – романтическая, будто со старого немецкого пейзажа. Кажется, тюрьмы больше никогда никому не понадобятся. То ли хеппи-энд, то ли открытый финал.

Сравнительно короткий и довольно недружелюбный отзыв на один из последних фильмов Балабанова. Тогда и представить себе было нельзя, что через считанные годы его не будет в живых, он внезапно окажется канонизированным классиком, трагически рано покинувшим нас. В любом случае фильмы Балабанова провоцировали на резкую и острую реакцию, и даже события столетней давности в его картинах казались сегодняшними. Это редкое, даже уникальное для отечественного кино качество особенно очевидно в “Морфии” – возможно, самой страстной из российских экранизаций прозы Булгакова.

Один укол на всех “Морфий” Алексея Балабанова (2008)

Фильмы Алексея Балабанова – чистый морфий; окончательно ясно это становится после просмотра нового опуса. Одни потребляют Балабанова обильно, то впадая в эйфорическое состояние, то бросаясь блевать к унитазу. Другие боязливо отказываются от сильнодействующего средства. Третьи считаются умеренными и избирательными морфинистами, теша себя надеждой, что “еще не подсели”. Четвертые ведут уверенную антинаркотическую пропаганду – поскольку абсолютно всем ясно: Балабанов – это кайф, но вредный для здоровья.

Двенадцатая инъекция Балабанова в мировой кинематограф – не рядовой укольчик, а одна из сильнейших доз: передохнуть после “Груза 200” своим фанам-наркоманам и противникам-трезвенникам режиссер не дал. Известно, что сам он делит свои фильмы на “коммерческие” и “авторские”. “Морфий” – третья, после “Брата” и “Войны”, его работа, подпадающая под оба определения сразу. Что любопытно, все три были связаны с Сергеем Бодровым-младшим: в первых двух он играл, в “Морфии” его сценарий.

С одной стороны, последовательно рассказанная история молодого доктора в до- и окореволюционной русской глубинке, как любая врачебная эпопея, полная трагизма (люди-то болеют и умирают) и катарсических моментов (других врач, неожиданно для себя, спасает от верной смерти). Есть яркий герой – Леонид Бичевин, в которого Балабанов после “Груза 200” уверовал не меньше, чем когда-то в Бодрова. Есть отчетливая любовная линия, отменно разыгранная Бичевиным и Ингеборгой Дапкунайте – тут, кажется, лучшая ее роль. Любимцы народные Андрей Панин и Сергей Гармаш. Песни Вертинского. В конце концов, в основе сюжета – “Записки юного врача” Михаила Булгакова, самого популярного из русских классиков XX века. С другой стороны, булгаковский сюжет об абсурдном саморазрушении порядочного молодого человека здесь воплощен настолько натуралистично и скрупулезно, что становится физически не по себе. В памяти сразу всплывают “Груз 200” и “Про уродов и людей”. Дело, разумеется, не в страшненьких эпизодах трахеотомии и ампутации, а в операции более масштабной – добровольном превращении хомо сапиенса в комок страдающей биомассы при помощи вспомогательного средства: морфия.

То, в чем Булгаков (сам врач, как-никак) видел клинический случай, для Балабанова – образ обобщенный. Потому и революция в “Морфии” не проходит незаметно, по краю (“Слухи о чем-то грандиозном. Будто бы свергли Николая II”, – читаем в книге), а охватывает огромное студенистое тело империи как фатальная болезнь. Февральская напасть – необъяснимая суицидальная одержимость сродни той, что губит, без явных причин, забавного талантливую юнца, доктора Полякова. У Балабанова, как и у Булгакова, врач стреляется, только в фильме самоубийство – не суд над собой, а историческая неизбежность: оно приравнено к слиянию с толпой революционного быдла, ржущего над тупой комедией в провинциальном синемаграфе. Морфинизм как медленная деградация показан через серию кратких главков, отделенных друг от друга ретровиньетками с титрами. Перед каждым титром – “зтм.”, киношное затемнение. Всё темнее с каждой минутой, всё короче главы, и так до самого конца: убыстряющийся темпоритм в картине – практически идеальный, от экрана не оторваться.

В “Брате” и “Войне” герои были активными, агрессивными, настроенными на решительную победу – даже когда воевали со всем миром в одиночку. В “Морфии”, как и в “Грузе 200”, и герой, и идея – страдательные: ближайший предшественник Балабанова этих двух фильмов – писатель Достоевский. Без некоторых идей из “Дневника писателя” (гениальному Фёдору Михайловичу хватило ума не вставлять их в романы) тоже не обошлось. Злым двойником Полякова – еще одним морфинистом, но не трагическим, а карикатурным – оказывается носастый и очкастый фельдшер Горенбург. Да и в финале, увидев из окна, как революционные

солдатики пинают господ, обезумевший доктор кричит в форточку что-то неразборчивое о жидовских тварях.

В принципе, картина саморазоблачительная: беспричинно доведя себя до ручки, на краю могилы русский талант начинает истерически орать, что во всем виноваты евреи – нация, которую герои Балабанова со времен “Брата” “как-то не очень”. В этот момент вся грозная сила “Морфия” вдруг куда-то испаряется, оставляя одно лишь похмельное чувство сильнейшей ломки. И сколько бы друзья и коллеги Балабанова ни уверяли общественность, что он не антисемит (сам режиссер мрачно отмалчивается), с каждым фильмом эти слова всё больше похожи на испуганное заклинание Полякова: “Что вы, я не морфинист!” Что ж, каждому – своя болезнь. Кино, собственно, об этом.

Свадебный адмирал “Адмираль” Андрея Кравчука (2008)

Не очень понятно, как писать о фильме “Адмираль”. Всё, что вы скажете, может быть обращено против вас: кино-то всё равно, как выражаются прокатчики, “свое соберет”. На самом деле соберет и чужое. Выходя в количестве 1250 копий по всей стране, “Адмираль” отнимет экраны у всех, кроме совсем уж отчаянных маргиналов. Хоть слово скажешь против – реальность тебя опровергнет. Кстати, хвалить тоже бессмысленно: в общем вале тщательно просчитанной рекламы индивидуальные голоса так или иначе утонут. Народ пойдет, ему понравится. Под шапкой “Первый канал представляет” сегодня кассовым хитом станет даже фильм о любви зубочистки к спичечному коробку.

Освоенная производителями самых кассовых фильмов тактика “смотрите на всех кино-экранах страны” лишает хлеба не только критиков – вредное племя профессиональных дармоедов, которым бы только поглумиться (а Колчака расстреляли, а его любовь в лагеря отправили, а Хабенский сколько страдал, а режиссер Андрей Кравчук на это кино шесть лет жизни убил! Как не стыдно!). Расслабляется зритель, которому заранее известно: если везде – значит, хорошо, а где и когда – нам сообщат, не пропустим. Расслабляются буквально все участники съемочной группы – за твердокаменной спиной Первого канала им так уютно, а барыши кажутся настолько надежными, что особенных причин рвать себя на куски нет. Ну да, не очень-то рыночно, зато душещипательно. Для русского человека что важнее – рынок или душа? Тот.

Душа требует немногого. Всего-то ответа на несколько вопросов. Первый из них: зачем было делать такой дорогостоящий и сложный фильм именно о Колчаке? Возможно, в биографии адмирала нашли благодатный материал для увлекательного сценария? Предположение неверное: самые интересные детали в картине отражения не нашли. Колчак – покоритель Севера, прототип героев “Земли Санникова”... на это в фильме нет ни намёка. Колчак – герой Русско-японской войны... и не догадаешься об этом (в кадре адмирал бьет только немцев и большевиков). Колчак – трагический тиран, по приказу которого в Екатеринбурге были расстреляны двадцать пять тысяч человек... видимо, малозначимый факт – создатели фильма не сочли *нужным* ни опровергнуть его, ни подтвердить. Даже яркий эпизод с георгиевской золотой шашкой, выброшенной Колчаком за борт в знак протеста против приказа сдать оружие, рассказан не до конца: шашку-то потом водолазы со дна извлекли и отдали владельцу! Об этом зрители не узнают. Узнают они лишь о том, что в жизни Колчака были две, но пламенные страсти: служить Руси Святой и любить Елизавету Боярскую (она же мужняя жена Анна Тимирёва). Биография любовницы адмирала тоже из увлекательных: сама сдалась властям, провела в лагерях и ссылках тридцать семь лет. Об этом – не больше одного скупого титра в финале: ГУЛАГ в географию гламурного блокбастера вписывается с трудом.

Так, наверное, авторы решили реабилитировать белое движение в глазах широкой публики? Однако и эта цель немного странная. Нынешний зритель, особенно молодой, не так много знает о том, чем белые отличались от красных, а зритель постарше твердо помнит еще со школы, что Колчак – негодяй высшей пробы. Так или иначе, если кто-то хотел расставить точки над “i”, ничего не вышло. В картине так много путаных деталей и второстепенных исторических лиц, такое количество лакун в сценарии, что понять смысл происходящего сможет лишь человек, прочитавший несколько монографий о Гражданской войне. А он и без “Адмирала” всё знает.

Впрочем, кое-что усвоят даже недоросли. Во-первых, русский человек должен верить в Бога, как можно чаще креститься и молиться, а в заплочном мешке носить иконку-другую на крайний случай. Во-вторых, русскому человеку следует опасаться людей нерусских – обяза-

тельно предадут в самый неудобный момент (вот сдача Колчака большевикам французом Жан-неном и чехами показана во всех деталях). В-третьих, белые офицеры, их жены, дети и даже некоторые гражданские соратники были честью и совестью своей эпохи – никогда не лгали, не подличали, даже под ураганным огнем или в постели обращались друг к другу исключительно по имени-отчеству. Напротив, большевистская шваль состояла из отбросов человечества – постоянно хамили, богохульствовали, убивали, грабили, а в перерывах между злодеяниями смачно сморкались в кулак. Хотя и тут неясно: почему для того, чтобы сообщить столь элементарные вещи, надо было тревожить многострадальную тень Колчака?

Может, для того чтобы иметь возможность показать памятную со времен “Чапаева” кап-пелевскую “психологическую атаку” с противоположным знаком? Под началом Сергея Безрукова (он же генерал Каппель) и под “Прощание славянки” белогвардейцы, у которых кончились патроны, героически шагают на врага, а подлые красные косят их пулеметными очередями... только за пулеметом почему-то не Анка, а безвестный мужик в папахе. Саморазоблачительный эпизод: ведь тактика Первого канала – не только колоссальные рекламные бюджеты, но и психологическая атака на все кинотеатры и всех зрителей страны.

Следующий вопрос: зачем был нужен Константин Хабенский? Отметим как недостойную деталь условные рефлексии индустрии: формула “Хабенский + Боярская + Безруков = успех и много денег” неактуальна, ибо съемки “Адмирала” стартовали задолго до “Иронии судьбы-2”. Так значит, и правда хотели подарить Хабенскому роль на все времена? Может быть. Отчего ж тогда этот ходульный страдалец даже в любви толком на экране признаться не может? А прося руку и сердце возлюбленной, адмирал каменным голосом добавляет: “Я задал вам конкретный вопрос”. Да еще и свели, на свою беду, Хабенского с Виктором Вержбицким, сыгравшим Керенского, – ну чисто Городецкий с Завулоном, раздираемый противоречиями “светлый иной” на randevу с “темным лордом”. Ассоциация с “Дозорами” действует железно, и верить в то, что перед тобой персонажи из учебника истории, уже никак не получается. Не работает даже очевидное портретное сходство актера с Колчаком. Лишь в сравнении с инфантильной хорошенькой физиономией Боярской лицо Хабенского может показаться исполненным возвышенного страдания – как лик Иова с иконы, подаренной Колчаку императором Николаем II (в роли оного – Николай Бурляев, загримированный так, что в нем никак не опознать ни царя, ни известного артиста). А вот рядом с Каппелем-Безруковым никакой Боярской нет. Его, бедолагу, в иконописного мученика превращают более жестоким способом – отпиливая в кадре гангренозные ноги.

Или вот еще вопрос: стоило ли ангажировать автора симпатичной скромной мелодрамы “Итальянец” Андрея Кравчука для того, чтобы запустить в действие всю эту громадину? Всё равно ни кравчуковского, ни чьего-либо еще индивидуального стиля в “Адмирале” не ощущается.

Многочисленные вопросы упираются в один, основной. Кто стоит за этим мегапроектом? Кто построил, а потом потопил в кадре столько боевых кораблей? Да ладно в кадре, на бюджет одной только премьеры в “Пушкинском” можно было бы снять две-три картины попроще! Циники, которым надо бить собственные рекорды и искусственно растягивать бокс-офис отечественного проката, – или неисправимые романтики, по каким-то таинственным причинам влюбленные в адмирала Колчака? По всему похоже, что на “Адмирале” одни встретились с другими: первые отвечали за размах батальных сцен, вторые – за почвеннически-религиозный пафос. Что же их объединило, если не госзаказ (но государству сейчас фильм о главном герое “белого движения” вроде не очень нужен)? Прислушайтесь к словам, чаще всего произносимым с экрана: “Вера, Надежда, Любовь; но Любовь из них больше”. Они и объединили.

С верой в Бога и надеждой на коммерческий успех всё понятно. А о какой любви идет речь? Создатели “Адмирала” повторяют это слово так часто, будто хотят убедить – даже не зрителя, а самих себя, – что снимают мелодраму. Уговаривают по-разному. Например, читают

за кадром письма Тимирёвой Колчаку (текст трогательный, но хрипловато-безразличный голос Боярской подводит). Глушат неприлично-сентиментальной музыкой. Вставляют в фильм аж три прямые реминисценции из “Титаника” – с играющим перед смертью оркестром, с утоплением положительного героя, с постаревшей девушкой, танцующей на балу с утраченным возлюбленным... Ничего не выходит. По Фрейду, Колчаку с Тимирёвой не удастся ни поцеловаться в кадре, ни даже выпить на брудершафт – тем более не нашлось места для эротики. Этот брак если где и свершится, то только на небесах.

Нет, в “Адмирале” речь идет совсем о другой свадьбе – мистическом ритуале, наподобие Химической Свадьбы Христиана Розенкрейца. Лабораторном опыте, в результате которого появится – если не в жизни, то хотя бы на экране – совершенный Голем: Верховный Правитель России (именно такой титул принял когда-то Колчак) с лицом секс-символа Хабенского, с Богом в душе и триколором над головой, с холодными руками и горячим сердцем, русский *par excellence*.

Многое объясняет финальное явление Фёдора Сергеевича Бондарчука в роли Сергея Фёдоровича Бондарчука, снимающего в 1964-м на “Мосфильме” “Войну и мир” – там-то и работала историческим консультантом Тимирёва. “Адмираль” счастливо завершает миссию “Иронии судьбы-2”. В той комедии счастливый гламур современной России сочетался браком с теплым 340-том брежневских 1970-х; здесь к этой дуалистической схеме присоединился третий элемент – величие дореволюционной империи и ее мифических обитателей. В последних кадрах “Адмирала” из вод морских встает непотопляемая громадина Руси Триединой – главного объекта любви. За нынешнюю РФ отвечает состав популярных киноактеров. За Россию, Которую Мы Потеряли, – самолично адмирал Колчак. За связующую нить Советской Державы и славные традиции советского кино – Сергей Бондарчук, обретший экранный облик своего сына и наследника, центрального персонажа сегодняшней киноиндустрии.

Якорь брошен, пушки наведены, прицелы проверены. Мишень – зритель – ждет выстрела, затаившись, как кролик перед удавом. Пли! Пошады не ждите. Ибо (цитируя фильм) “сильна, как смерть, любовь”.

Ушедшие на дно “Жила-была одна баба” Андрея Смирнова (2011)

Закрыв XIX Выборгский фестиваль “Окно в Европу” и поразив даже наименее лояльных зрителей (два с половиной часа из крестьянской жизни всё-таки выдержит не каждый) уровнем постановочного мастерства, новый фильм Андрея Смирнова “Жила-была одна баба” отправился в Монреаль, чтобы представлять нашу страну в конкурсной программе. Победа на этом фестивале была бы весьма приятной – прежде всего для создателей картины, в меньшей степени – для директоров кинотеатров или рядовых зрителей, которым и каннский штамп на постере – пустое место. Зато и проигрыш не обиден. Да и вообще, важна тут не столько послепремьерная судьба картины – учитывая то, как вяло публика сейчас ходит на российские фильмы, на сенсации надеяться не приходится, – сколько картина как таковая. Всё-таки Смирнов – автор “Белорусского вокзала” и “Осени”, он знает не понаслышке, что такое “полка”, каково быть отделенным от своей аудитории. Знает он и о том, что срока давности настоящие произведения не имеют. Пройдет время – рассмотрят, оценят, поймут. Ведь прошло сто лет с тех событий, которые описаны в фильме, и только сейчас о них наконец-то сделано кино. А посмотрится, увы, актуально и своевременно.

Речь о Тамбовском восстании, трагическая 90-летняя годовщина которого неслучайно совпала с премьерой фильма, о так называемой антоновщине. Крупнейший бунт крестьян против советской власти, подавление которого ознаменовало и финал Гражданской войны, и начальный этап уничтожения крестьянства как класса, ни разу не становился материалом для значимого художественного текста – литературного ли, кинематографического ли. Недаром Смирнов, кроме исторических источников, ссылается на классику: Лескова, бунинскую “Деревню”, чеховских “Мужиков”.

Это и понятно: само восстание – лишь кульминационный эпизод картины, сделанной в редком и трудном жанре фундаментального киноромана (чисто жанровые, не содержательные аналоги – “Угрюм-река”, “Сибириада”, “Тихий Дон”). Речь, как явствует из заголовка, – о частной судьбе женщины, прослеженной от 1909 до 1921 года. Теперь вопрос: зачем сейчас – и об этом? Ответ откроется любому внимательному зрителю: крокодиловы слезы по потерянной России – результат лени и неинформированности, а еще – непонимания того, как беспомощен и жалок человек перед лицом Истории. Это она бессмысленна и беспощадна, а не пресловутый русский бунт – осмысленный, но безнадежный. Так было сто лет назад, и с тех пор ничего не изменилось. В этом весь ужас. Впрочем, фильм Смирнова дышит совсем другими чувствами: горечью об утраченном, нежностью к невидимому и любопытством. Последнее, пожалуй, важнее всего – это ключ к “археологии чувств”, которой режиссер предается, пытаясь несуетно, тщательно и отстраненно воссоздать исчезнувший мир.

В центре фильма – довольно очевидный и во всех смыслах прозрачный, но от этого не менее действенный образ: град Китеж. “Жила-была одна баба” начинается подводными съемками – и завершается мифическим потопом, впечатляющие кадры которого резко контрастируют с ультрареалистической манерой повествования остальных частей картины. Метафора не нуждается в расшифровке: Россия ушла на дно, и нет больше ни тех людей, ни тех домов, ни тех икон, ни тех речей, что были прежде. Не то чтобы затонувшие жители Тамбовской губернии были поголовно святыми, да и большевики в фильме не выведены как нечестивое воинство хана Батыя. Скорее, речь о предошущении Апокалипсиса, явленного в частной судьбе отнюдь не героической, ничем не выдающейся крестьянки, потерявшей одного за другим четырех мужей. Интересно, кстати, что судьбу описанного в летописях XVIII века мифического города, по легенде, волшебным образом затонувшего в XII столетии, подробно начали осмыс-

лять только современники смирновской бабы – Римский-Корсаков написал оперу о Китеже в 1907-м, Нестеров закончил картину “Град Китеж” в 1922-м.

Впрочем, ни посконно-почвеннической, ни умирительно-былинной интонации в картине Смирнова нет и в помине. Поначалу зритель чувствует себя так же неуютно, как героиня фильма, деревенская молодка Варвара (Дарья Екамасова), которую выдают замуж в дом зажиточного крестьянина – за его младшего сына Ивана (Владислав Абашин), угрюмого и замкнутого парубка. В церкви и за столом невеста еще держится, а когда приходит время отправляться на сеновал, в ужасе кричит и вырывается из рук новой родни – страшно же и к мамке хочется! Не менее страшно и дико любому из нас в этом мире причудливых ритуалов, где суеверие и ведовство гармонично уживаются с религией, заморенная лошадь может стоять жизни человеку, а свекор применяет давным-давно упраздненное “право первой брачной ночи” по отношению к невесткам.

Однако проходит немного времени, и Варвара осознаёт, что ужаснее всего – не соборное копошение, а отделенность от семьи (и, получается, от народа). Выселение супругов на одинокий хутор приводит к катастрофам – изнасилованию, пожару, нищете. И если героиня еще ощущает себя частью некоей большой и неделимой массы, когда отправляется с крохой-дочерью на богомолье – там дурехе, кстати, и рассказывают о Китеже, – то с началом Первой мировой, а потом и революции, ей, а вместе с ней и всем остальным, становится окончательно ясно, что единство распалось, а народ перестал существовать. Россия в фильме Смирнова – архаическая вселенная, в которой невозможны ни индивидуализм, ни индивидуальность, а насильственное, экспериментальное отделение частиц от общей массы моментально приводит к их бесследному сгоранию в непригодной для жизни атмосфере. Именно это происходит и с другими мужчинами Варвары – малахольным новобранцем (Максим Аверин) и угрюмым “кулаком” (Алексей Серебряков), на считанные мгновения озаряющими безрадостную жизнь “одной бабы” вспышками острых эмоций.

Но и остальные, мудро избегающие частной судьбы, идущие в общем строю, обречены – как статные ополченцы армии Антонова, шагающие на верную смерть под залихватскую песню безымянного атамана (в этой роли засветился не только колоритный, но и уместный по-актерски Юрий Шевчук). Поворотный момент уже позади, и плотина вот-вот рухнет, затопив всё и вся потоками безразличной воды – то бишь истории. Неясно, что может помочь выплыть и выжить в этой глобальной катастрофе тому, кто слаб и одинок. Например, филигранно сыгранной артисткой Екамасовой “одной бабе” – которая, увы, всего лишь женщина, а вовсе не мифическая “Родина-мать” или “Русь моя, жена моя”.

Утешительных рецептов фильм Андрея Смирнова не предлагает, и в этом его сила, в этом принципиальное отличие, скажем, от михалковских “Предстояния” и “Цитадели”, где следование христианским заповедям и патриотизм спасали героев от самых невероятных опасностей. Ведь перед нами кино об извечном российском парадоксе – с одной стороны, страна постепенно исчезает, истаивает, стирается с карты мира, как в какой-то злой сказке, а с другой стороны, ничего в ней не меняется, и процесс этой медленной смерти, как в Дантовом аду, кажется бесконечным.

Бескомпромиссное высказывание, поданное в форме традиционного и неторопливого рассказа о деревне столетней давности, позволяет забыть о многих формальных претензиях к картине: чрезмерном хронометраже, иногда провисающей интриге, невнятности ряда этнографических деталей для современной публики. Прокатную судьбу эти детали могут испортить, но со временем они перестанут быть важными. А фильм – останется.

Нос есть сон

“Нос, или Заговор «не таких»”

Андрея Хржановского (2020)

Полнометражный мультфильм по опере Шостаковича “Нос”, какой бы ее увидел Мейерхольд: это ж каким авантюризмом надо обладать, чтобы задумать такое? А чтобы осуществить? С юношеским азартом Андрей Хржановский, только что отметивший 80-летие живой классик, бросился в омут экспериментального замысла, который становился всё сложнее и сложнее. На помощь пришли сценарист Юрий Арабов, с которым вместе они делали фильм о Бродском, и сплоченная группа талантливых аниматоров. А еще музыка Шостаковича, проза Гоголя, воспоминания Булгакова, живопись Филонова (у которого, к слову, когда-то учился отец режиссера – замечательный художник Юрий Хржановский). И, наконец, группа друзей, севших с автором в один самолет. Ночью одни из них будут дремать, другие – смотреть любимое кино, уставившись в таинственно светящиеся экраны, а Хржановский начнет свой невероятный рассказ.

Весь прошлый год только и было разговоров, что о “Дау”, грандиозном проекте Ильи Хржановского. Многие и забыли, что его отец начал свои не менее новаторские поиски в кинематографе на полвека раньше. В 1966-м вышел “Жил-был Козявин”, диплом 27-летнего Хржановского. Поставленная по сценарию Геннадия Шпаликова кафкианская притча о бюрократе, обошедшем земной шар в поисках некоего Сидорова, была определена завкафедрой Сергеем Герасимовым как “наш, советский сюрреализм”. Понравился мультфильм и Дмитрию Шостаковичу. Хржановский, преклонявшийся перед композитором, воспользовался случаем и попросил у того разрешения превратить в кино его – тогда не исполнявшуюся – раннюю оперу “Нос”. Шостакович дал письменное согласие. Так начался длинный путь, завершившийся только сейчас мировой премьерой в далеком Роттердаме.

Будто Козявин, Хржановский с самого начала вышел за границы допустимого и дозволенного, но, в отличие от своего героя, не торопился возвращаться. Можно сказать, что каждая из его уникальных – разных и по технике, и по замыслу, но непременно несущих узнаваемую авторскую ДНК – картин так или иначе вела к “Носу”. И запрещенная “Стеклянная гармоника” (1968), где впервые прозвучала тема противостояния искусства и тоталитарного режима, а режиссер работал с классической живописью. И эпохальный цикл фильмов по рисункам Пушкина, вылившийся в полнометражное “Любимое мое время” (1987), где Хржановский вдыхал новую жизнь в хрестоматийную русскую классику. И синтетический гимн нонконформизму – “Школа изящных искусств” (1990), основанный на творчестве Юло Соостера. И дилогия “Полтора кота” (2002) и “Полторы комнаты” (2009) по рисункам, прозе и стихам Иосифа Бродского – самого яркого из числа “не таких”, которых теперь Хржановский собрал в одном фильме. Их тут десятки, но в центре всё-таки трое: собравшиеся на веселой и страшной ярмарке Гоголь, Шостакович, Мейерхольд.

Почему Мейерхольд? С ним Хржановский знаком буквально через одно рукопожатие – его отец близко дружил с Эрастом Гариным и Хесей Локшиной, любимыми учениками и соратниками Мейерхольда. Вот *уж* кто был “не таким”, за что и покаран режимом, в 1920-х годах записавшим гениального театрального экспериментатора в свои любимчики, а потом раздавившим его. Без работы с Мейерхольдом Шостакович, возможно, не придумал бы “Нос” – свою первую новаторскую оперу.

Почему Шостакович? И он Хржановскому – меломану, не мыслящему себя вне парадигмы классической музыки, – как родной, причем дело не только в том давнем почти-знакомстве по переписке в 1960-х. Двоюродный брат режиссера виолончелист Валентин Берлинский – основатель квартета имени Бородина, которому принадлежат лучшие интерпретации Шоста-

ковича. Так что фильм – вдвойне, втройне личный. Недаром режиссер сам озвучил почти все закадровые голоса и текст “от автора”.

Почему Гоголь? Тут ответ совсем прост: никто из писателей так точно и безжалостно не описал русский абсурд, никто так не предвидел XX век. А вот почему “Нос”... Одна из самых сложных для понимания и трактовки гоголевских вещей не поддается буквальному прочтению. Сам писатель, казалось, искренне недоумевал: “Признаюсь, это *уж* совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы”.

Хржановскому материал “Носа” (и повести, и оперы) прежде всего позволяет органично совместить разные эпохи. Цирюльника, который пытается избавиться от отрезанного носа, здесь преследуют городовые и советские пионеры, а гоголевские дамы “приятные во всех отношениях” в зрительном зале оперного театра, заскучав, сверяются со своими смартфонами. И смешанная техника анимации, и сам музыкальный материал позволяют такой вызывающе эклектичный подход: действие оперы разворачивается в XIX столетии, написал ее Шостакович в 1920-х, а записал Геннадий Рождественский в 1970-х.

Определенные черты приобрели два главных героя “петербургской повести”. Бонвиван майор Ковалев впервые появляется на экране – как посетитель той же ярмарки, где встретились Гоголь, Шостакович и Мейерхольд, – в облике, пародирующем Пушкина, в цилиндре и с бакенбардами (впрочем, это не настоящий Пушкин, а шарж из мультфильмов того же Хржановского). Лишившись носа, его лицо превращается в жуткую маску, напоминающую “Крик” Мунка – универсальный образ ужаса и отчуждения XX столетия. Что до Носа, то он – в углу, в лимузине, в облике ожившего памятника – предстает как гротескный тоталитарный символ, выросший до исполинских масштабов Цахес, нацепивший генеральский мундир и занявший трон. Особенно хороша сцена в церкви, где сакральное и светское смешиваются в один дьявольский клубок – как в музыке, так и в изображении.

Наконец, Хржановский закономерно читает само слово “нос” как анаграмму слова “сон”. Его фильм делится на три сна, восхитительно несимметричных по занимаемому времени и пространству, вырастающих в подобие конструктивистского здания. Если первый сон – это опера Шостаковича, то во втором на сцену неожиданно выходит Булгаков (ну, как неожиданно – сюрреализм 1920-1930-х, как и разговор о судьбе художника в сталинском СССР, без него непредставим). Его сон, записанный Еленой Сергеевной, прерывает ход действия “Носа”. В нем прошение, написанное потерявшим надежду литератором на имя главы государства, приводит к парадоксальной дружбе между Сталиным и Булгаковым. Когда автор “Собачьего сердца” уезжает по делам в родной Киев, затосковавший в одиночестве диктатор собирает подхалимов – Жданова, Молотова, Кагановича и других – и отправляется в оперу, на тот самый “Нос”. А вернувшись в Кремль, затевает расправу над “сумбуrom вместо музыки”.

Если первый “сон” решен в манере книжной иллюстрации – иногда скетчевой, иногда детальной, – то второй тяготеет к примитивистскому детскому рисунку. Третий же сочетает все возможные стилистики, от авангардной живописи до пропагандистского плаката, поскольку является экранизацией самого политического и горького сочинения Шостаковича – “Антиформалистического райка”. На сцене вершится суд над авангардом в частности и искусством как таковым. Докладчики Единицын, Двойкин и Тройкин объясняют, какой должна быть реалистичная музыка, что такое “настоящая лезгинка”, а потом вместе с бюстами пионеров, рабочими сцены, марширующими колхозниками и другими сочувствующими гражданами распевает хором рефрен “Бдительность, бдительность – всегда во всём”. Даже на тех, кто знаком с этим сочинением, кода произведет сильное и гнетущее впечатление. Трудно вообразить, как его воспримут те, кто услышит впервые.

Художественная плотность и концептуальная цельность “Носа, или Заговора «не таких»” настолько высоки, что после конца сеанса хочется немедленно пересмотреть фильм, только

перед этим отдышаться. Это даже не кино “каких сегодня не делают”, а уникальная, единственная картина, в которой кинематограф и анимация по выразительности и глубине ни в чем не уступают “старшим” – музыке и литературе. А вместе – бросают вызов неумолимой истории, всемогущему забвению и самим законам тяготения. Утопический самолет Хржановского, в котором собрались его друзья и единомышленники, где у каждого на экранчике – свое кино и своя свобода, – парит в воздухе будто птица или невозможный аппарат с вечным двигателем. И не собирается приземляться.

“Дау”, вызвавший череду споров и даже скандалов проект Ильи Хржановского, вырос за десятилетие работы над ним до неслыханных гигантских размеров: это касается и хронометража, и бюджета, и амбиций автора. Накал страстей обостряла недоступность материала, показанного сперва “избранным” в лондонском офисе производившей фильм компании, затем – на специальном перформансе в Париже и только потом уже – публике на фестивале в Берлине (о прокате в общепринятом смысле слова до сих пор речи нет). Здесь помещены два разножанровых и разнонаправленных по задачам текста. Первый – своеобразный путеводитель по вселенной “Дау”. Второй – попытка рецензии на отдельный, вырванный самими создателями из общего контекста фильм “Дау. Наташа” и показанный на Берлинале в 2020-м.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.