

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Инна ОРКИНА

«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ

**Опыт бытийного прочтения темы
в фильме «Комиссар»**

Историко-революционный фильм в советском кино занимал позиции своего рода авангарда, то есть—идушего впереди. От хроники двух революций и фронта, через документалистику Д.Вертова и Э.Шуб к киноэпосу революции—таков его путь. Тема, заявленная в игровом кинематографе в середине двадцатых в лентах С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, в «Арсенале» А.Довженко, с предельной тщательностью разрабатывалась в конце десятилетия и на протяжении всего следующего. Пришедшая на экран как актуальный отклик на события в стране, художественная кинолетопись революции не была документальным свидетельством, да и не стремилась к этому. Задача была принципиально иной—подставить социалистическому государству плечо мифа.

Спустя несколько десятилетий «комиссары в пыльных шлемах» возвращаются в кино. Это уже другой экран, четыре долгих военных года бывший «кровавыми полями»¹, по выражению Александра Довженко. Опыт войны не сгладить, не забыть. Герои прошлого действуют в своем времени, но их экранное существование обременено памятью о другой войне, которую в

Журнальный вариант дипломной работы «Историко-революционный фильм “оттепели”: опыт бытийного прочтения темы “маленького человека” в большой истории на материале фильма “Комиссар”», защищенной во ВГИКе в 2007 г. и удостоенной приза журнала «Киноведческие записки».

кино приносят режиссеры «оттепели». Молодые авторы, повзрослевшие на войне, иначе смотрят на свое настоящее и на героическое прошлое. Им нужна реабилитированная память об отцах (парадоксальный, по сути, замысел, ибо лирическую интонацию—шепот, совместили с пафосом).

Фильм «Комиссар» Александра Аскольдова выделялся даже в неоднородной «оттепельной» среде. Взяв за основу прозу Василия Гроссмана (тему революции, хотя и с упором на частную бабью долю), режиссер все же умудрился из почти канона создать абсолютный апокриф. «Остранение» исторического материала шло явно изнутри текста фильма. Аскольдов создал уникальное пространство абсолютной драмы. Драмы невероятной мощи, ума, духа и характера. Первый постановочный опыт, режиссер-дебютант—то ли из филологов, то ли из бюрократов—редактор ненавистного всем режиссерам Комитета кинематографии. И вдруг этот новичок снимает картину, которой суждено стать самым табуированным фильмом советского кинематографа. Закрытый на двадцать лет, «Комиссар» будет восстановлен в правах и возвращен зрителям в 1987 году. Но и это происходило тяжело, унижительно и с множеством оговорок², несмотря даже на то, что механизм реабилитации полочного фонда к тому моменту действовал во всю мощь³ (тогда наш экран разом получил все, «но уже с метой героизма, мученичества»⁴).

Два десятилетия умолчания, насильственного забвения фильма «Комиссар»—это сломанная творческая биография. Нечем измерить несостоявшееся режиссерское наследие, потенциал неснятых А.Аскольдовым фильмов. Неблагодарное сослагательное наклонение. И все равно из головы не идет вопрос: каким был бы наш кинематограф, явись в нем Александр Аскольдов во всей полноте и энергии своего таланта? Той самой энергии, которую ему пришлось растратить на борьбу за свой фильм. На эти вопросы, увы, не ответить. Но хотелось бы понять, по какой причине «Комиссар» оказался так уязвим? И каким образом картина «Комиссар», проведя два десятилетия под запретом, остается живым пульсирующим явлением искусства и сегодня? Как отразилось время на внутреннем строе ценностей картины? Если существует в искусстве механизм *нестарения* истинных его произведений («*ars longa*»), то «Комиссар», уверена, сотворен по всем правилам этой механики. Как это все работает, подскажет сам текст, ибо «всякое произведение искусства имеет точку отсчета внутри себя»⁵.

Наследники «по прямой». Историко-революционный фильм «оттепели». Реабилитация романтики ушедшей эпохи

Историческая эпоха полнее и глубже открывается не в период своего расцвета, но в пору своего демонтажа—эта мысль принадлежит Сергею Аверинцеву⁶. Наблюдение ученого ценно тем, что при обращении к той или иной эпохе ориентирует на временную дистанцию. Каждое поколение по-своему переосмысливает революционное прошлое. Художники «оттепели» не были исключением.

Неоднородность понятия «шестидесятники» очевидна: авторы, отличные по режиссерской манере, с несхожими судьбами в искусстве, с разни-

цей в возрасте. Все же их объединило нечто очень важное. Они все были родом из войны, каждый соотносил себя с руинами. Фронтовики: Станислав Ростоцкий, Григорий Чухрай, Лев Кулиджанов, Александр Алов, Григорий Поженян, Петр Тодоровский, Василий Ордынский, Леонид Гайдай, Юрий Егоров, Михаил Ершов, Владимир Басов, Юрий Озеров, Сергей Бондарчук, Яков Сегель... Кто помладше, хранил войну в своих подростковых воспоминаниях. Иосиф Бродский, чье детство пришлось на ленинградскую блокаду, писал о своем поколении: «Мы произросли из послевоенного щебня. <...> Пустые окна пялились на нас, как глазницы черепов, и при всем нашем малолетстве мы ощущали трагедию»⁷. Масштаб и глубина бедствия изменили восприятие прошлого. Главной темой нового режиссерского поколения становится тема юности отцов. Выпускники ВГИКа М.Калик и Б.Рыцарев буквально вынесли этот посыл в название своей картины⁸.

Художественную «ревизию» «шестидесятники» развернули именно в рамках историко-революционного фильма. С момента создания главных революционных фильмов—«Чапаева» (1934) и «Щорса» (1939)—экранная версия гражданской войны стала по отношению к реальной истории новой реальностью, замещающей быль. Устойчивые мифологемы двадцатых годов, воспетых в эпических кинополотнах, укорененных в фольклоре, в 1960-е заново становились достоянием личных воспоминаний и семейных альбомов: пожелтевшие карточки, на которых герои «той далекой, гражданской», группировались вокруг натруженной в боях тачанки. То были отцы пришедших в кинематограф художников. Это их труды, поиски, годы стало необходимым очистить от всего наносного, ложного, от всякой фальсификации. Говорить о них хотелось не благоговейно, но с интимной сыновней интонацией. Память об отцах обжигала, требовала за них заступиться. Встреча героя с отцом в картине «Застава Ильича» (1964) внешне повторяет гамлетовскую мизансцену. И пронзительная, привнесенная Г.Шпаликовым и М.Хуциевым деталь: отец моложе своего сегодняшнего сына.

Не «демонстражом» обернулась «оттепель» для революционного прошлого отцов. Это был почти ритуальный, «кровный» акт очищения, происходивший под лозунгом «возвращения к ленинским нормам». Вознесенский требовал убрать изображение Владимира Ильича с денег. На экране у Мавзолея символично сменялся караул, звучал монолог героя о картошке, Интернационале, 1937-м годе⁹. Сыгранный Олегом Табаковым подросток шашкой отца-героя крушил мебель, символизировавшую забвение идеалов¹⁰. В отдельных случаях открытым текстом говорили о «перегибах» сталинизма. Тема репрессий звучит в «Чистом небе» Г.Чухрая (1961)¹¹. В ленте «Верьте мне, люди» (1964, по мотивам книги Юрия Германа) персонаж Кирилла Лаврова натерпелся от людей за то, что он—сын «врага народа». О посмертной реабилитации отца (бравого комдива с помятой фотокарточки) в финале ему сообщит принципиальный следователь в исполнении Владимира Самойлова. В споре героя Самойлова с коллегой вскроется важное для понимания времени:

—Кто из вас очерствел, чье сердце уже не может чутко и внимательно относиться к терпящим заключение, те уходите из этого учреждения. Тут больше, чем где бы то ни было, надо иметь доброе и чуткое к страданиям других сердце...

—Это ты мне говоришь?

—Это Дзержинский сказал...

Здесь тема идейного беспамятуства звучит как обвинение, в лоб.

Один за другим на экран приходят корчагины. Не номенклатура «первого сорта», обитатели пантеона, а рядовые революционеры в фильмах: «Павел Корчагин» (1956), «Сорок первый» (1956), «Ветер» (1958), «Первый учитель» (1965). Возвращение к истокам заняло все десятилетие. Разные по стилю и авторской манере, эти картины в минувшей героике нащупывали *человеческое*. Чухрай возвращает экрану «естественный» свет: художественное пространство «Сорок первого» буквально залито солнцем. Из 1920-х годов Чухрай заимствует энтузиазм и зрительные формы молодого здорового тела. Первородное звучание жаждали вернуть всему: словам, чувствам, краскам. Реабилитация романтики ушедшей эпохи, воссоздание ее очищенного варианта стала чуть ли не программным мотивом этого поколения кинематографистов. «Вызывающий гедонизм Чухрая в “Сорок первом” был такой же попыткой очиститься, как вызывающий бытовизм молодого Хуциева»¹².

А. Кончаловский снимает во Фрунзе своего «Первого учителя». Фигура красного учителя Дюйшена—айтматовская вариация стального героя 1920-х. Дюйшен тоже из огненной купели революции, тоже обожженный, изъеденный вшами, одержимый. Чуть что—в драку: ты что, против советской власти? Его образ самоистязанием и фанатичностью созвучен Корчагину, но здесь национальная экспансивность помножена на длительную жизнь «на острие». А вот растерзанная девочка Алтынай, потрясающе сыгранная Натальей Аринбасаровой,—это проекция иного среза большой темы в кино—женщины в революции. Кончаловский наделяет Алтынай выносливостью, которой не достает Учителю. Природой и обществом на женщину сброшено больше, чем способны вынести «хрупкие» мужские плечи. Об этой животной способности «тянуть ляжку» борьбы за идеалы отчасти и «Комиссар».

Александрю Аскольдову оказался близок взгляд Алова и Наумова в «Ветре»: по резкости и ясности почерка, склонности к контрастам в психологии и пластике, по символизму. В сознании Хлудова возникает одна и та же картина: ему видится солдат Крапивин, попавший под горячую генеральскую руку, казненный и теперь вольный приходит к своему губителю когда захочется, смотреть на него, мучительно молчать. Четкий рисунок видения: песчаный карьер, геометрические фигуры из людских тел, гипертрофированное пространство, искаженная оптика—все это графически очень созвучно тому, что видит в бреду роженица Клавдия. У ее видений та же интонация.

Алов и Наумов, по замечанию Л. Аннинского, «самые “идеальные”, самые чистые, самые верующие романтики нашего кино»¹³. Их взгляд—над землей, они художники «от неба», не от “мира сего”, а именно от идеи, от формы, от летящей ввысь веры,—от “мира того”, который накладывает идеальный образ на мир сей»¹⁴. Истинное открытие «Ветра»—напряженная работа символа, от чего рождается подчеркнуто зрелищное, мистериальное, эпатажирующее единство детали быта и знака. Печальный Спас над солдатами, расположившимися в церкви. Опрокинутый лик Христа. Невеста посреди картечи и свистящих пуль, колючей проволоки. Белизна подвенечного наряда в густом дыму пороховых залпов. Та же графичность фактуры поражает и у Аскольдова.

А вот другая пара эпизодов. Мария отмывает своих детей, когда по улице с грохотом прокатывают пушку. Бесконечный ствол. Жерло. Крупно, разноракурсно, рефренами—кажется, будто сама камера В. Гинзбурга находится под гипнозом этой бесконечной грохочущей стальной махины. План выстроен по принципу смыслового противопоставления. На фоне грузно переваливающейся с булыжника на булыжник пушки—худые голые ножки, животики. Маленькие Магазанники в чем мать родила стоят посреди улицы и глядят на стальное чудовище. А потом эти детки из вообразаемых винтовок расстреливают куклу и связывают сестру.

В финале картины «Мир входящему» (1961) Алова и Наумова младенец символически-дерзко мочится с рук санитарной сестры на автомат. И кому какое дело, что родился этот богатырь у немки, стало быть, немец (о чем в фильме напоминает только вышедший из гитлеровского застенка серб). Дело не в буквальном совпадении, а в общем обостренном чувстве символики, тающейся в детали.

Вообще, от эпизода с пушкой в «Комиссаре» остается ощущение, будто это немое кино. По своему внутреннему устройству «Комиссар» вполне мог бы быть немым фильмом. Сложно представить картину без музыки Альфреда Шнитке, но сам фильм сотворен в согласии с законами немого экрана. Драматизм кадра раннего советского кино; насыщенность киноязыка, каким он был; способ мыслить непосредственными сопоставлениями стихий; обнаженная контрастность, резкость. И предельная символичность изображения. Кино знает примеры обратного эффекта. Вспомним «Землю» (1930) Довженко. Кажется, будто от Натальи, мечущейся обнаженной, бьющейся об углы в избе, по-звериному, безнадежно, исходит мощная голосовая волна, вопль несостоявшегося материнства. «Жаждой деторождения» назвал эту сцену В. Михалкович¹⁵.

Черно-белая пленка не обделяет режиссеров в средствах. Напротив, благодаря ее внешней аскезе создается образ чрезвычайной хрупкости бытия. Родается какая-то общая для художников поэзия скорби, непоправимости; ощущение реальности, расщепленной на пласты, на состояния и моменты. Где ты, цельная картина мира? Где единая Вселенная? В 1968-м, почти год в год с «Комиссаром», Глеб Панфилов снимает фильм¹⁶ с апокалиптическими видениями, которыми бредит девочка¹⁷. Это уже другое кино, в нем гражданская проблематика сменяется бытийной.

Картина «Комиссар» фактически «закрыла» этап. Арестом фильма Лев Аннинский датирует завершение эпохи «оттепели»¹⁸. Печальная веха в истории направления, которое (несмотря на его многогранность) можно назвать «новой романтической волной» нашего кинематографа.

«В городе Бердичеве»: «этнический» или героический материал?

Фильм Александра Аскольдова возник не в безвоздушном пространстве. С одной стороны, «оттепельная» среда и то, что ей непосредственно предшествовало. Но может быть и иной взгляд на фильм «Комиссар», менее привычный. Взгляд, позволяющий разглядеть в картине явление е-

рейского духа в искусстве. Духа Шолом-Алейхема, Бабеля, Шагала и Михоэlsa. Духа, сосредоточенного в еврейском мифе и в местечковом быте, когда ждут четырнадцатой смены власти, а заодно и сто четырнадцатого погрома. Мирон Черненко, внимательно изучив экранную историю советского еврейства¹⁹, угадал в «Комиссаре» принципиальную новизну. После «Комиссара» в наше кино неминуемо должны были прийти фильмы совершенно иного душевного, психологического, драматургического склада. После семи десятилетий «сентиментально-патерналистского изображения иудаики на советском экране»²⁰—долгожданное глубокое и чуткое осмысление судьбы нации. То, что эти фильмы не пришли, а точнее, подобно «Комиссару», были остановлены на самом пороге,—вина не их авторов.

Магазаники, их быт, печальная мудрость Ефима, все то, что у писателя оттеняло главную героиню, в фильме стало важным сюжетным мотивом. Легко представить реакцию режиссера на пожелание «переделать» Магазаников в татар (в «улучшенном виде» его картине обещали большой экран). Интересно совпадение: самому Гроссману было сделано похожее предложение в отношении персонажа его романа «Сталинград» (получившего позднее, при публикации, новое название—«За правое дело»). Только что возглавивший редакцию «Нового мира» А.Т.Твардовский сделал по рукописи три замечания²¹. Среди прочих было недовольство тем, что физик Штрум, один из главных героев книги,—еврей; врач Софья Левинтон, описанная с сердечной теплотой,—еврейка. «Ну сделай своего Штрума начальником военторга»,—советовал Твардовский. «А какую должность ты бы предназначил Эйнштейну?»—сердито возразил Гроссман»²².

Роман в итоге был напечатан в 1952 году. Редакция привела текст к компромиссному варианту: «подозрительного» Штрума «нейтрализовали» персонажем, «безупречным» по части происхождения,—товарищем Штрума крупным физиком Чепыжиным. Но внесенные изменения не спасли публикацию, и год спустя, в 1953-м, редколлегия журнала во главе с А. Твардовским вынуждена была назвать выход романа ошибкой. Обида не оставляла Гроссмана еще долгие годы. И когда в середине 1960-го он закончил эпическую «Жизнь и судьбу», вторую книгу Сталинградской дилогии, то отнес текст не к Твардовскому, а в редакцию журнала «Знамя»²³.

Позже Твардовский напишет в своем дневнике по поводу ареста романа «Жизнь и судьба»: «Изъятие органами экземпляров романа Гроссмана—в сущности, это арест души без тела. Но что такое тело без души?»²⁴. «Вещь так значительна,—записывал Александр Трифонович в октябре 1960 г.,—что она выходит далеко и решительно за рамки литературы... В сравнении с ней “Живаго” и “Хлеб единый”—детские штучки»²⁵.

Впрочем, вернемся к рассказу «В городе Бердичеве», легшим в основу сценария «Комиссара». Гроссман только начинал свой писательский путь, но уже тогда его образы отличались зрелостью и резкой, раскованной пластикой, точно созданной для кинематографа.

Тема нежеланного, кабального для Вавиловой материнства, ее вынужденное вторжение в замкнутый мир еврейского семейства (в книге—деталь, фон, не больше, у Аскольдова же—основа миропостроения)—вот конфликт для буквального перевода на язык кино, готовая картина. Но Аскольдов са-

мовольничает, бережно извлекает из рассказа саму коллизию, а все остальное надстраивает в согласии со своим пониманием революции, истории, жизни вообще. Это не искажение литературного источника, не провал экранизации. Взгляд режиссера на героическое прошлое из другого времени меняет начальную интонацию Гроссмана. У Гроссмана Клавдия—героиня, у Аскольдова—«пушечное мясо» истории, ее расходный материал. В сцене «прохода обреченных» фигуры движутся так, словно в ворота их втягивает необратимая механическая сила.

В литературном первоисточнике Магазаник, глядя вслед убегающей воевать Вавиловой, произносит: «Вот такие люди были когда-то в Бунде. Это настоящие люди, Бейла. А мы разве люди? Мы навоз»²⁶. У аскольдовского Ефима настрой иной. «Клавдия! Клавка!—крикнет он ей и, не даввшись, растерянно произнесет,—она ушла... ушла...» И потом горько подытожит: «Ну и люди, Мария... Приготовь бутылочку». И нет в этом «ну и люди!» ни восхищения, ни понимания.

«В городе Бердичеве»—Гроссман раннего периода. Обозначенные им тогда революционные идеалы—это то вожденное завтра, в котором не понадобится терпеть холод, голод и кормить вшей. Ради которого нужно в последний раз качнуть люльку и уйти драться дальше (я не говорю, что оставить—легко). В Гроссмане нет схематичности, он честен: свой выбор Вавилова делает тяжело, рвет дитя от себя «с мясом». Писатель берет за перо в кровавую для своей страны годину. Начало века, подобно котлу, вместило и переплавило революции, Первую мировую войну, предчувствие скорой будущей бойни. Выстоять здесь можно было, только сохранив веру в надежность будущего исторического маршрута. Но для Аскольдова, взявшегося за гроссмановский материал, это *будущее* было уже вчерашним днем. Временной зазор в четыре десятилетия, разделивших появление рассказа и замысел фильма, увы, не пустовал. За плечами был горький опыт 1930-х годов. Следом—Великая Отечественная со своим открытым списком потерь. И чем дальше—тем опыт горше. От литературного «Бердичева», кажется, только пластика и осталась. И еще содержащееся в писательском слове чутье на исторические катаклизмы. Чутье Гроссмана против знания Аскольдова. Высказанное писателем интуитивно окончательно проявилось на экране.

К слову сказать, еврейская тема в мытарской судьбе «Комиссара»²⁷ как-то не возникала, но действительных причин неприятия картины не нужно было объяснять. Формально фильм «не удался» с так называемых обще-идеологических позиций. Картина готовилась к празднованию пятидесятилетия октябрьской революции. Утратили ли бдительность цензоры или просто не ожидали от «своего», но картина была уже закончена, когда всем стало ясно: «зарубить» ее нужно было уже на этапе сценария. Пошла вторая половина 1960-х, в число «антисоветчиков» попал сам Василий Гроссман; всюду готовился процесс над Даниэлем и Синявским, за «тунеядство» был осужден Бродский. Под запрет попал Андрей Платонов. Шестидесятые как явление искусства стремительно «сворачивались».



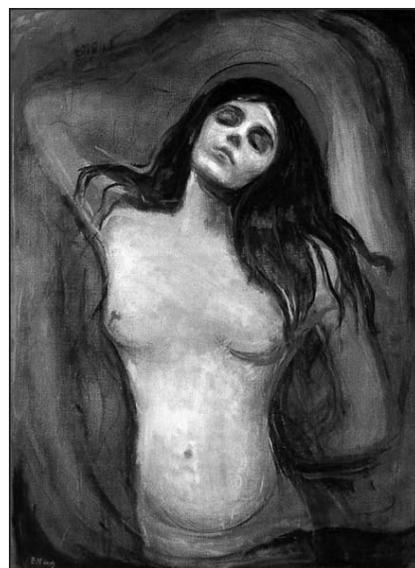
Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

Ефим Магазаник. Акакий Башмачкин. Грани одного образа

Магазаники-персонажи Аскольдову понадобились совсем не для местечкового колорита и, между нами говоря, в контексте того, о чем получился фильм, вполне могли бы оказаться татарской семьей. Потому что фильм обернулся осмыслением не столько отдельно взятой еврейской судьбы, сколько вообще разговором на тему *маленького человека и большой истории*. А еврей, как известно,—«удобный» повод для этого разговора, ибо это в традициях еврейской культуры, где «ефимы» всегда маленькие люди. В сущности, гоголевский Акакий Акакиевич—по-своему тоже «Ефим». Бесплотен, светел, невесом, подобно Магазанику. Но разница между ними огромна: Ефим—от жизни, у него дети; а у Акакия—одна шинель. Башмачкин—персонаж от иллюзии. Магазаник, как любой местечковый еврей, жизнестоек. Подобно пруту, он гнется, трещит, но не ломается. Ролан Быков, исполнивший роль Ефима у Аскольдова, уже имел за плечами роль Акакия²⁸. Быков умудрился в нескольких эпизодах сделать вечного титулярного советника абсолютно счастливым человеком. Но кое-что сроднило оба образа в исполнении Ролана Антоновича: мысль о том, что жить на земле—уже подвиг.

Еврейство в фильме «Комиссар»—знак вневременной, увы, всегда современной, духовной драмы. Из фигуры гроссмановского жестянщика Аскольдов извлек сконцентрированный в ней мотив обреченности. Что такое этот Магазаник? Он легко входит в галерею образов еврейского юмора. Тевье—молочник. Ефим—жестянщик. Мясник, бакалейщик, маляр. Ремесло имеет значение только в том смысле, что оно есть. Каждый здесь при своем деле. Детей рожать—тоже работа, какая еще! «Думаете, это так просто, как война: пиф-паф—и готово? Ну, нет, извините, мадам Вавилова!» И каким бы делом не были заняты все эти «эфимы», их роднит замкнутость своего мира. Она—вынужденный выбор. Еврей, по определению, оказывается исключен из всякого общества. Он, по мысли Михаила Ямпольского²⁹, вне человеческой истории вообще. В этом мире мера всех вещей—печальная память. Впрочем, печаль эта очень своеобразная. «Что тут печального? Мы с тобой знаем, как хорошо бродить среди спящих. Жизнь замерла, ничто не шелохнется. Под ногами—слова, бумажки, письма, а те, кто их писал, уснули где-то здесь»³⁰. Самые парадоксальные из всех шуток—еврейские, от пережитого, рожденные в кажущейся безысходности. И всегда обращенные к себе. Знаменитый шагаловский вопрос к родному Витебску, черты которого он искал во всех «парижах»: «Как же я здесь ухитрился родиться? Чем здесь люди дышат?..»³¹

Легкий, как ольховая сережка, Ефим подобен шагаловским существам, намалеванным в манере провинциальных лавочных вывесок³². Он человек, движущийся вперед с лицом, обращенным назад. К своему будущему он находится спиной, а перед глазами маячит прошлое. Погромы? Он знает о них все, они живы в памяти его племени. Его существование на этой земле, да и на любой другой—под любыми небесами, есть вечное ожидание погрома. Сколько их было на его счету, на счету его отца и деда... А что по-

нимают о жизни его дети? И для них в лучшие свои моменты она—ожидание погрома. «Самое счастливое время для людей,—говорит Ефим,—когда одна власть ушла, а другая еще не пришла». Аскольдов подчеркивает мотив невыносимости еврейского бытия в любых исторических и социальных обстоятельствах. Маргарита Алигер обозначила риторический характер темы *еврейской вины* в поэме «Твоя победа»: «Я спрошу у Маркса и Эйнштейна, / Кто великой мудростью сильны, / Может, им открыта эта тайна / Нашей перед вечностью вины!?»³³

О том же афоризм Исаии Берлина: у евреев нет истории, у них—история страданий. Дети Ефима родились, живут и умрут в мире, в котором жизнь и погром—синонимы, и потому даже их игры—в погром. Маленькие «бармалеи», обмазанные селедкой рты, а туда же: «...мы тебя уьем, налагаем на тебя контрибуцию...» Ефим только и может, что взречь: «Погромщики! Бандиты! Убийцы! И это мои дети!»

Точное наблюдение принадлежит Л. Аннинскому: «Быков не “играет еврея”, а “играет в еврея”, <...> это прекрасное актерское решение: играть человека, который все время как бы играет самого себя, который не может освободиться от роли, как от судьбы, и несет свой крест, делая вид, что ему легко»³⁴. Созданный вокруг него маленький мир откликается и делает этот игровой тон естественным. «Скоморох XX века»³⁵, Быков создал десятки характеров, и все друг другу противоречат. Общее у них—только прозрачность существования, ее и использовал Аскольдов. Понятие «скомороха» в отношении артиста Быкова не случайно. Годом раньше «Комиссара» он сыграл «горького» скомороха в «Андрее Рублеве» (1966): битый, он смеялся. А потом изуродованным ртом беззлобно подытоживал: «Эх, жисть!» Еще раз образ скомороха возникнет уже на излете жизни артиста. В последние годы он трудился над замыслом «Евангелия от скомороха»³⁶.

Генетическая память Ефима в каждом его слове, и даже в походке. Вспомните, как он идет через двор к воротам, это готовый хореографический номер. Гордый и счастливый, точно петух с полотна Шагала, он шурится на щедрое солнышко, смотрит в небо, которому ему-таки есть что сказать. Трижды Ефим меняет шаг, ненадолго застывает в танцевальной фигуре; затем, изобразив смертельную тоску от одной мысли о работе, горбится и, шаркнув, вот он уже за оградой: «чиню, паяю, кастрюли починяю...» Местечковый плут, он заглядывает в камеру, улыбается и с природным достоинством удалется. В его поведении просвечивает что-то от чаплинского бродяги, с его финальным реверансом и уходом «за горизонт», пока не превратится в точку на экране. И тема та же: маленький человек—«точка»—перед большим миром.

Походка Магазанника—больше, чем артистическое решение Быкова. Игра с собственным телом—это как подтверждение собственного, подконтрольного себе физического существования. «А как мы все печалились, когда турки вырезали армян! Но кто что скажет, когда завтра не станет Ефима Магазанника?» Сколько беспомощности в этих словах... Его танец, кажется, той же природы. Главное в нем—владение своим телом. И если жизнь духа вечна, то век тела недолог. А если это тело Ефима Магазанника, то и подавно—миг. Жизнь провинциального еврея, как маятник, бесправно за-

висла между набегами шальной Маруси, «чудачествами» атамана Струка и приходом красных. От чужой хмельной воли, атаманского каприза, вожжи под хвостом комиссарского коня—на радость воронью и суховею!—зависит теперь существование его семьи. И по всему выходит: то, что Магазанники все еще числятся в списках живых,—случай. Нет в фильме крыла, под которым могли бы они укрыться. Нет в Бердичеве сада, в тени которого молить бы об избавлении. Аскольдов усиливает эту мысль, введя образ горького будущего своих героев: с шестиконечными нашивками они застыли в самой страшной из очередей. Бесконечная печаль об этих очередниках сжимает сердце. Образ жестокий, не дающий даже слабого намека на спасение. Пока Ефим с близкими пытался выжить в наступившем лихолетье, по соседству вызревал грядущий кошмар.

Дополнительный смысл высекается при сопоставлении образа Магазанника с другой ролью, сыгранной Роланом Быковым спустя годы после «Комиссара». В фильме «Письма мертвого человека» К.Лопушанского (1986) он словно подытожит аскольдовский намек на Апокалипсис. Трагическое прошлое и трагическое будущее замкнут единую цепь. Что вдаль смотреть, что оглянуться—все страшно. С этой точки зрения «Комиссар»—растянутый миг смерти, великий реквием.

Дом Магазанников Аскольдовым показан как микрокосмос. Вторгнуться в него физически может всякий—вот и горкомунотдел заинтересовался, уплотнил. Но проникнуть внутрь, постичь высокий смысл традиции и запретов, пережить жар и смятение от субботних свечей—это только по доброй воле самого Ефима и его Марии. Только если они сами решат двинуться тебе навстречу. В «Комиссаре» грань между тем, как герой действует по собственному выбору, и покорностью, с которой он принимает удары судьбы, зыбка. Изначально Магазаннику навязывают чужую бабу на сносях. Горкомунотдел решил, что он Ротшильд? Конечно! Освободить комнату? Пожалуйста! Но кто обяжет его предоставить пришлой еще постельное белье и настенные часы!

Еврейская семья как точка приложения чужой воли—сюжет не новый. Но в «Комиссаре» внутри расхожего мотива происходит смещение. Ефим из объекта действия превращается в его субъект. За него подумали, куда определить Вавилону на постой. Но он сам вводит ее в семью, разделяет с ней внимание своей Марии, ее теплую женскую мудрость. Здесь Ефим действует уже от себя. Причем немедленной благодарности за свой добрый поступок Магазанники не ждут. Паек Вавиловой, оставленный отступающими товарищами, не в счет. Причины творимого Магазанниками добра много сложнее. Ефим оставляет у себя комиссара с дитем, и это когда белые на пороге. «Найдется доброжелатель, выдаст»,—предупреждает Вавилова. И ведь найдется. Здесь звучит другая тема: человечности, проходящей через искушение. Она же возникает в «Мире входящему» и «Балладе о солдате» (1959): можно ведь прогнать рожаящую немку или напрямки, не отвлекаясь, доехать до матери.

Но вот и Ефим вместо того, чтобы испугаться, выдает: «У нас дети—у вас дети. И не надо меня пугать...» Его слова—парадокс, легкомысленность, не только с точки зрения обстановки, в которой город «прыгает» из

рук в руки, подобно мячу. Это парадокс человечности, которая действует в неблагоприятном бесчеловечном мире. Едва ли Магазаннику воздастся в этой жизни, он со своими детьми, женой и старухой-матерью уже встал в очередь смертников...

«Комиссар». Поэзия скорби

Аскольдов интерпретировал первоисточник, «дополнив» Гроссмана самостоятельными смыслообразующими эпизодами. Перечислим их: вход красных в город (Гроссман начинает рассказ со сцены у Козырева, в фильме сыгранного Василием Шукшиным); расстрел дезертира Емелина; сцена «детского погрома»; омовение ног Марии; проход Клавдии с ребенком по городу, танец в подвале во время артобстрела, апокалиптическое «видение» Клавдии. Это те смысловые «воронки» фильма, которые выведут восприятие картины в иной, более сложный символический план.

Изменения коснулись и имен персонажей. Хаим и Бейла Гроссмана были переименованы Аскольдовым в Марию и Ефима. В случае с Хаимом режиссер адаптировал имя, приведя его к более привычной транскрипции. Но иное дело с Бейлой—ее привычное для местечкового уха имя словно создано для матери дюжины еврейских ребятишек. Раиса Недашковская, исполнившая в фильме эту роль, под именем Марии и играла нечто иное. Разницу ощущаешь сразу, интуитивно. Образный словарь Аскольдова сплошь обиходен. В пространство его фильма входишь, как в родную реку, здесь за каждой деталью тянется устойчивый понятийный шлейф. Просто «Марии» в художественном тексте быть не может. Ее имя—емкий культурный код. Не обязательно быть добродетельным христианином, чтобы за именем уловить интонацию—любви, терпения, «души мира». Все качества, ожидаемые от христианского прочтения, отражены в облике и нраве Марии-Недашковской. Переливчатый голос, движения ее упругого тела от печи к корыту и обратно—камера глядит на нее с обожанием, которого не скрыть. Статуэточная, ловкая, каждую минуту за работой, она источает волну первобытной красоты. Как заслужил ее Ефим, за какие добродетели послал ему Бог такое счастье?

Мария по имени и по духу приставлена к Марии по функции—комиссарше на сносях. Клавдия приходит в дом, разрешается от бремени. Звучит здесь и тема Благовещения в революционной ситуации. По всему видно, что весть о будущем ребенке застала Клавдию врасплох. И принятие Вавиловой своего положения приходит не сразу, мучительно: три месяца с коня не слезала. Доктору маузером грозила. Весь йод в полковой аптеке выпила. В сущности, Мария Магазанника первая за все время говорит с Клавдией так, что заставляет ее полюбить собственный плод. В их доверительном разговоре (когда Мария и Клавдия вычисляют срок рожать), да и во всем фильме присутствует интонация шепота.

В таинство перевел Аскольдов и сцену родов. У Гроссмана она решена «внешне»: роды проходят тяжело, громко, с крепкой матерщиной: «... вот это я понимаю: комиссар рождает»³⁷. В фильме же эпизод развернут в картину внутреннего видения. Напряжение и боль тела вызывают к жизни резкие

Илл. 5. Слева направо:



1132–1140. Рождество. Мозаика Дворцовой капеллы в Палермо
XII в. Мраморная икона Молящейся Богородицы, Мессина, Региональный музей
XII в. Дева Мария и два ангела. Люнет церкви монастыря Сант Анджело в Формисе
XII в. Мадонна с младенцем (галерея Уффици)
1285. Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна Ручеллаи (галерея Уффици)



1310. Джотто. Мадонна Онъисанти (галерея Уффици)
1330. Симоне Мартини. Благовещение со Святыми (галерея Уффици)
1410–1411. Братья Лимбург. Встреча Марии и Елизаветы. Из Роскошного часослова герцога Беррийского Шантайи, Музей Конде
1425–1430. Мазолино. Мадонна Умильта (галерея Уффици)



1441–1447. Филиппо Липпи. Коронование Девы Марии (галерея Уффици)
1450. Жан Фуке. Мадонна с Младенцем (галерея Уффици)
Ок. 1460. Якопо Беллини. Мадонна с Младенцем (галерея Уффици).
Ок. 1470. Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем на троне (галерея Уффици).



Ок. 1478. Хуго Ван дер Гус. Триптих Портинари (галерея Уффици).
 Ок. 1487. Сандро Боттичелли. Мадонна с гранатом (галерея Уффици)
 1501–1505. Микеланджело. Тондо Дони (галерея Уффици)
 1504–1508. Рафаэль. Мадонна с щегленком (галерея Уффици)



1509. Квентин Массейс. Триптих со Святой Анной. Брюссель, Королевские музеи
 1524–1526. Тициан. Алтарь Пезаро. Венеция, Санта Мариа Деи Фрари
 Ок. 1526. Альбрехт Дюрер. Мадонна с грушей (галерея Уффици)
 1532. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. Флоренция, Палаццо Питти



Ок. 1604. Караваджо. Мадонна с паломниками. Рим, Сант Агостино
 Ок. 1686. Лука Джордано. Мадонна с четками (Мадонна под балдахинном). Неаполь, музей Каподимонте
 1849–1850. Данте Габриэле Россетти. Ессе ancilla Domini. Лондон, Галерея Тейт
 1894–1895. Эдвард Мунк. Мадонна. Осло, Национальная галерея
 1991. Мадонна (Луиза Вероника Чикконе)

образы. Скрученная от схваток Клавдия видит накрененный горизонт и изнемогающих бойцов. Скрипят колеса. Камера ползет по взмокнувшим спинам, «ощупывает» каждый позвонок. Пустыня поглощает следы от солдатских сапог, словно солдат этих никогда не существовало. Видит гибель Молчаливого. Все в этой сцене знак отсутствия, потери. Долгий эпизод плотного горячего подсознания, пораженной памяти. Странное впечатление абстрактности текста, сохраняющего при этом свою повествовательность.

Рождает не только Клавдия. Земля в картине Аскольдова бьется в родильной горячке, исторгает из себя гной, кровь, трагедию предшествующих поколений. Режиссер признавался в одном из интервью, что перевернул горы медицинской литературы³⁸ (потом его еще долго будут спрашивать, откуда он во всех подробностях знает процесс). Все для того, чтобы найти ту точку, когда рождение ребенка из житейского попадает в метафизический пласт. «Рождает конкретная женщина, но рождается новая нравственность, надежда на обновление мира»³⁹. Такой же *двойной взгляд* на происходящее исповедует икона: один луч направлен в небо, а другой—всегда на землю. И невидимая ось связывает эти два мира.

В сцене родов фантазия отрывается от физиологии. Сильное образное мышление Аскольдова «остраивает» медицинский, в сущности, материал до гудящей абстракции. Так же будет гудеть земля у Панфилова в фильме «В огне брода нет»: огромный котел кипит под открытым небом, застилая окрестность паром. Дымься и булькая, вываривается в нем грязное белье, привезенное Таней Теткиной с санпоезда. Рядом мечется истопник, сноровисто орудуя шестом. Вместо правой руки у него культя, обмотанная тряпкой: мужики лобзиком отпилили, чтоб стрелять не мог. «А я левша! Левою стреляю»,—торжествующе сообщает истопник... За кадром неприметно нарастает подземный гром. Кажется, что это из адского котла несутся гул и грохот, слитный рев торжества и боли. Руку человеку отпилили. Лобзиком. А он все равно стрелять будет!

Клавдия—Мария. «Вечный образ» внутри культурной традиции

Клавдия вступает на путь преобразования почти сразу, как попадает к Магазаникам. На другой же день они шьют ей платье. Это не просто бытовой жест, не для удобства персонажа переодевает ее Аскольдов. Клавдия переходит из состояния богоборчества и отрицания проклятой бабьей доли к естественному состоянию материнства. Красота окончательно входит в ее образ с рождением сына. И тогда же впервые в картине звучит мелодия (до этого момента звуковое решение фильма являет собой некий хаос). Рождение сына для Клавдии—событие такой преобразующей мощи, что ее саму не сразу узнаешь. Солдатня потешается над «гражданочкой Вавиловой», буквально по А.Галичу: «... а вослед Ей ражие долдоны / Отпускали шутки жеребьячьи...»⁴⁰ Эти строки Александр Аркадьевич посвятил Деве Марии, сопоставленной Аскольдовым с Клавдией. В облике Вавиловой от лихой комиссарши ничего не осталось. На смену шинели пришло гражданское платье, и тут же куда-то подевались ее неуклюжесть и тяжесть. Клавдия в этой ситуации сама

новорожденная. В платке и с прижатым к груди малышом она похожа на деревенскую Деву Марию. Так похожа на «вечный образ» Анна Маньяни (почти во всех ролях), «женщина-птица», готовая камнем обрушиться на обидчика своего ребенка. Материнство Маньяни—роковое, проросшее ее насквозь, пустившее корни глубже, в землю. Новое качество Вавиловой—приобретенное. Схожесть образа комиссара и Богоматери подчеркивает ее проход с ребенком по городу. Вот Клавдия идет с хрупким свертком, на нее глядят каменщики. Она минует три пустых храма. Это православный собор (без священника), затем католический костел (встреча и разговор с ксендзом, который указывает Клавдии дорогу), это разрушенная синагога (фигура ребе, стоящего в проеме окна, он заметил Вавилову, но отвернулся от нее). Клавдия в этот момент не человек, не живая плоть, а символ. Ее появление в полуразрушенной арочной анфиладе—буквальная отсылка к изображениям Мадонны с младенцем. Под тяжестью метафоры трансформируется фабула. Аскольдову важно пропустить Вавилову через арку, смысл этого прохода—обновление, переход в новое качество. Это рамка, отделяющая мир светлый от другого мира, светлого и вечного. На протяжении столетий Мадонны в арках предлагают своего новорожденного сына миру—в жертву.

Арка, ворота, горизонт, дверь, межа—эти элементы пространственного языка использованы для выражения непространственных понятий. Это мотивы порога, который в культурной памяти трансформируется в образ переломного решения. Не жребия или случайности, а выбора—трудного, но сделанного. Случайность—неурочная беременность Клавдии. Но дальше она действует от себя (как и Ефим). Вавилова преодолевает порог: в первый раз—когда приходит к Магазанникам рожать, во второй—уходя от них. Это решающие мгновенья в жизни персонажа. Интересно, что единственное в фильме затемнение следует как раз за приходом Вавиловой к Магазанникам. Прием чисто технический в этом контексте выглядит смыслоотворящим. *Пересечение границы* становится центром, завязывающим и развязывающим сюжетные и смысловые узлы текста. И роды как еще одна вариация пересечения порога: материнской утробы и другого мира. Клавдия лежит, распластанная, на столе, измотанная родовыми муками, и в этих кадрах Аскольдов придает ей буквальное сходство с мертвым телом. Она перерождается с появлением сына, превращается в мать, это ее абсолютно новая суть.

Пространство фильма устроено сложно и многоуровнево: лестницы, переходы, спуски и подъемы, продолжающие их улочки и площадь—все это производные мотивы основного хронотопа порога⁴¹. Это авторский «космос», внутри которого персонажам «Комиссара» приходится жить и испытывать свою судьбу. Показывая Бердичев во всех подробностях, Аскольдов добивается устойчивого чувства реальности, но интонация «подвешенности» происходящего не покидает. Неловкая, тяжелая в начале Клавдия с трудом пересекает Бердичев: опирается на стены, медленно спускается по лестнице. Но взгляните на ее путь с ребенком на руках. Кажется, только тогда в фильме впервые и появляется ровная дорога (эпизод, в котором Вавилова движется на общем плане вдоль стены).

Вернемся к теме материнской жертвы. Вот отрывок из Гроссмана, его впечатления от встречи с полотном Рафаэля «Сикстинская Мадонна»: «По-

чему нет страха в лице матери и пальцы ее не сплелись вокруг тела сына с такой силой, чтобы смерть не смогла разжать их, почему она не хочет отнять сына у судьбы? Она протягивает ребенка навстречу судьбе, не прячет свое дитя. И мальчик не прячет лица на груди у матери. Вот-вот он сойдет с ее рук и пойдет навстречу судьбе своими босыми ножками. Как объяснить это, как понять? Они одно, и они порознь. Вместе видят они, чувствуют и думают, слиты, но все говорит о том, что они отделятся один от другого,—не могут не отделяться, что суть их общности, их слитности в том, что они отделятся один от другого...»⁴²

Режиссер избрал для своего фильма доступность притчи, чеканность языка мифа, где миры взаимопроникаемы и вхожи друг в друга, как нож в масло. Здесь все пронизано одно другим: времена, художественная манера...

Интересно взглянуть, как образ Марии подвергается переосмыслению в истории искусства: от утверждения ее непорочности в религиозной живописи до развязной Мадонны Мунка⁴³ (отдельные современные художники «продвинулись» и дальше, но Мунк первым подошел к этическому «краю» и перешагнул через него). Его Мадонна—вызывающее тело, порочное, желанное, вместилище инстинктов, не духа. Впрочем, в том, что норвежец назвал куртизанку Богоматерью, на мой взгляд, больше вызова, эстетского жеста.

Обобщенную таблицу эволюции культурного понятия «Богородица» представил Умберто Эко⁴⁴. Его схема далеко не исчерпывает темы, но как иллюстрация интересна и наглядно демонстрирует, что образ Девы—один из самых востребованных в искусстве.

В средние века и во времена Ренессанса изображение Богоматери заказывали для частных капелл едва ли не чаще, чем лик Христа, о месте которого в искусстве очень точно сказал Борис Пастернак: «...и вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира»⁴⁵.

В ренессансных изображениях Дева Мария обычно на троне в окружении ангелов. Такая возвышенная трактовка имела известные конъюнктурные преимущества. Так как сюжет с матерью и ребенком обладал и житейской привлекательностью, нередко моделью для образа Марии служила дама из семьи заказчика. Младенца, как правило, изображали ребенком чуть старше года. Впрочем, за его детским обликом всегда проступал разум. У Мазаччо младенец сосет палец, но даже такой земной жест не затмевает сверхъестественной сущности группы.

С установлением светского взгляда на жизнь Мария как персонаж осталась в центре художественного внимания, однако теперь—в качестве прекрасной дамы. Новая интерпретация традиционного материала приблизилась к мирскому пониманию. Боттичелли, разрабатывая образ Девы, творил культ женской красоты. Лицо Марии у него отмечено всеми качествами идеала: тонкая светлая кожа и изящное строение лица, нежность округленных губ. Аура божественности как составляющая образа Девы таяла на гла-

зах, уступая место *человеческому*. Завершился этот процесс окончательным переходом святого образа в жанровую живопись.

Расхожий сюжет требовал оригинальности трактовки. Писавшие Мадонн художники искали каждый свой подход: от почти домашнего уюта до монументальности живой статуи. Но было в этом художественном разноголосье и кое-что общее. Чтобы пояснить свою мысль, обратимся к серии рафаэлевских Мадонн, венчает которую Сикстинская. В прочтении художником древнего сюжета—и дух времени, и сам Рафаэль, нежный ангел, прекрасный лицом, мыслью и нравом. Но даже в его полотнах присутствует намек на будущую жертву. Рафаэль, радостный мечтатель с преобразующей кистью—земного в божественное, человеческого в вечное,—не может обойти стороной тему пророчества. Его «Сикстинская Мадонна», бережная мать, приникшая щекой к сыну, смотрит сквозь зрителя, «насквозь». Взгляд ее полон тревожного предвидения. Смотрит так, потому что знает. В ее глазах—зашифрованное послание о том, что должно случиться. Ключ к пониманию послания, универсальная отмычка—наша культурная память.

Это послание спустя столетия буквальным образом воспримет В.Гроссман и сопоставит творение Рафаэля с событиями уже своей современности: «Воспоминание о Треблинке поднялось в душе, и я сперва не понял этого... Это она шла своими легкими босыми ножками по колеблющейся треблинской земле от места разгрузки эшелона к газовой камере. Я узнал ее по выражению лица и глаз. Я увидел ее сына и узнал его по недетскому, чудному выражению. Такими были матери и дети, когда на фоне темной зелени сосен видели они белые стены треблинской газовой, такими были их души. <...> И вот я увидел истину этих лиц, их нарисовал Рафаэль четыре века назад—так человек идет навстречу своей судьбе. Сикстинская капелла... Треблинская газовня...»⁴⁶

Эти строки были написаны в 1955-м году. Незадолго до этого из-под пера Александра Галича выходит «Поэма о Сталине», отдельные строки из нее приведены выше. Там есть и такие слова: «А Мадонна шла по Иудее. / И все легче, тоньше, все худее / С каждым шагом становилось тело. / А вокруг шумела Иудея / И о мертвых помнить не хотела. / Но ложились тени на суглинок, / И таились тени в каждой пяди— / Тени всех Бутырок и Треблинок, / Всех измен, предательств и распятий! / Аве Мария...»⁴⁷.

Пармиджанино пишет в 1534–1535 гг. «Мадонну с длинной шеей»⁴⁸. Полотно полно странного совмещения разных масштабов. Младенец на нем изображен необычайно крупным, даже пропорции у него больше от юноши. Само тело младенца (столь нетрадиционно «овзросленное») безжизненно повисло на руках матери. А руки ребенок раскинул так, словно он уже пригвожден к невидимому кресту. Все это наводило современников художника и сегодняшних толкователей на мысль о мертвом Христе. Пармиджанино заложил в сюжет пророчество, предчувствие беды. Символика в картине того же рода. Незавершенная колоннада на дальнем плане с одной надломленной колонной—символ преждевременно оборванной жизни. Фигура со свитком—напоминание о пророчествах Ветхого Завета. Что до композиции картины, то она восходит к средневековым «горизонтальным оплакиваниям». Плащ Мадонны напоминает погребальный саван. Один из



Илл. 6



Илл. 8



Илл. 7

ангелов несет урну. Художник в настоящем угадывает черты скорбного будущего. Христос еще младенец, а его уже оплакивают.

Схожим образом видели эту тему и другие художники. Леонардо да Винчи в картине «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» противопоставляет радостному взгляду Анны полные страдания глаза Марии. И снова—предчувствие гибели ребенка, увлеченного в эту минуту игрой. Еще более прямолинейна да Винчи в «Мадонне в гроте». Сцена полноценного материнства на переднем плане, а за спинами группы, вдали, трагическим заревом обозначен неотвратимый исход. Да Винчи акцентирует светом задний план и так говорит о предрешенной жертве младенца. Метафора повышает энергию изображения, делает его подвижным, присоединяя к изображению время. И это время—будущее, точнее память о будущем. Таков и взгляд Александра Аскольдова. Он знает, как легко и «естественно» погромы времен Гражданской перетекут в Катастрофу 1939-го, 1941-го... Знает о том, что Вавилова не вернется к сыну. И о том, что Ефим будет стоять в страшной очереди, а с ним рядом—мальчонка Клавдии.

Аскольдов словно заведомо был ориентирован на самописание. В судьбе сына Вавиловой прочитываются автобиографические мотивы. Режиссера ждал похожий маршрут: когда в середине 1930-х арестовали его родителей, маленького в ту пору Александра Яковлевича приютили и воспитали чужие люди. Позже он будет вспоминать⁴⁹, как искал ту семью киевских евреев, но следы их затерялись где-то в Бабьем Яре.

На перекрестке времен

Аскольдов раздвигает временные и пространственные рамки, понимая, что гражданская война, лагерь смерти и материнская жертва—все это события одного трагического порядка. Линейные связи, вытягивающие фабулу вдоль судьбы героя, больше не работают. Они оказываются не в состоянии охватить масштабы бедствий двадцатого века. Здесь необходим выход в глубину, новый, повернутый вовнутрь взгляд. Поиск новой целостности потребовал от режиссера развязать существующий линейный ход истории. Право на это страшное обобщение ему дало знание грядущего лихолетья.

Это его аргумент в споре с теми, кто обвинял режиссера в якобы перевернутой и в корне неверной «концепции гражданской войны», в «монтаже аттракционов»⁵⁰. У Аскольдова нет и никогда не было отдельной концепции гражданской войны. Взгляд на мир здесь шире. Это мироконцепция, изложенная на материале гражданской войны.

И вот тут происходит то, что выводит «Комиссара» за пределы конкретной исторической ситуации, личной истории Клавдии Вавиловой и «частника» Магазанника. В одну точку съезжаются разные временные пласты. «Комиссар»—это перекресток времен, где будущее вступает в новые отношения с прошлым, вторгается, подобно призраку отца Гамлета, в художественную реальность и формирует ее. И на этом месте возникает поразительный эффект объективизации, приобщения индивидуального ко всеобщему.

Всадник, юный совсем красноармеец, опасно озираясь, не торопясь, въезжает в еще недавно вражий город. По голым бульжникам перекатыва-

ется гулкий цокот копыт его коня. Темные проемы окон—из любого жди пули. Обезлюдивший город, брошенные дома, улицы—шаром покати, один ветер гуляет. Простреленные ворота. Все это напрямую обращается к нашей памяти. Так выглядит на черно-белых кадрах военной хроники блокадный Ленинград (вспомним Бродского). Или Сталинград (а это уже Гроссман). Или только что взятый Берлин: те же руины, обломки, пустые окна. Фактурное родство с той, другой, войной сосредоточено в самом видении камеры. В историю времен гражданского противостояния, рассказанную Гроссманом, с бесцеремонностью беды вторгается будущее.

Внутри вполне повествовательной формы Аскольдов решительно уходит от ощущения «нормальности» сюжета. Пересечение разных времен у него—не прием, как у Панфилова, который спустя два года делает сосуществование разных эпох несущей конструкцией в «Начале» (1970). Автор «Комиссара» дополняет картину одного времени неким тайным знанием о времени другом, будущем, доверяет зрителю то, что недоступно его персонажам. Это и есть внутреннее время его фильма. Аскольдов, если воспользоваться словами Дмитрия Лихачева, «овладевает миром в его временных измерениях»⁵¹.

Давайте здесь снова обратимся к изобразительной традиции. Художник должен виртуозно владеть композицией, чтобы проделать то же самое в живописи—выстроить отдельные части в целое по принципу развития времени. Блестяще решал эту задачу Марк Шагал. Не единственный, но к нему история «Комиссара» приближена вплотную, кроме того, у него одно с Аскольдовым ощущение потока времени. Многособытийность полотен Шагала в чем-то напоминает манеру «малых голландцев». Однако у тех все происходит одновременно. У них развернуто пространство, а не время. Земная твердь, где каждый волен заниматься своим делом: выпивать, бранить собаку, справлять нужду (равнинная поверхность Нидерландов задает тон и ее искусству, в нем всегда много места, много персонажей, каждый со своей мелкой моторикой). У Шагала же время дано в развитии. Ощущение такое, будто он соединил множество диапозитивов: дома просвечивают, фигуры пересекают друг друга. Результат повторяет эффект двойной экспозиции на экране.

С чисто пластической точки зрения, манера Шагала уходит в глубину времен. С одной стороны, это глубоко профессиональное искусство. С другой—искусство простодушия, лавочных вывесок, где фантазия маляра абсолютно безгранична и соединяет несоединимое. Как кажется несоединимым в одной точке разновременье. В «Белом распятии», «Исходе», «Войне», «Мадонне деревни», в других полотнах—все сошлось в одном мгновенье: горит синагога, идут в наступление красноармейцы, старик играет на скрипке, спасаются бегством одни, ходят по небу другие. Извозчики, шарманщики, почтальоны... Это мир «местечка», чудом дышащий посреди тотальной войны. «Драма бытия, словно бы зависшего, словно бы приподнятого—то ли взрывом, то ли порывом, это бытие, зачарованное какой-то силой, грозящей, влекущей, гипнотической, сокрушительной, неотступной»,—это слова Льва Аннинского⁵² о «Комиссаре». В своих дневниках Шагал напишет об «окайнных», по определению И.Бунина, днях для

страны: «На Россию надвигались льды. Ленин перевернул ее вверх тормашками, как я все переворачиваю на своих картинах»⁵³. В ответ—город лопался, как скрипичная струна, а люди, покинув обычные места, принимались ходить над землей.

Эпические герои и текущий момент. Смещение координат

Аскольдов привлек гроссмановский материал с актуальным для писателя революционным мотивом и «отработал» его как миф.

Он снимал рапидом, в сверхкрупности, растягивал на экране агонию Молчаливого. Долго, пылливо следил за тем, как разлетаются на осколки тоненькие комиссарские очки. Интересно, что образ отца ребенка в прозе Гроссмана отсутствует. Точнее сказать, «присутствует его отсутствие». Вместо имени—качество: Молчаливый. Немногословность, по-своему, тоже признак отсутствия—речи, этаким вариантом немоты. У Аскольдова он получает имя—Кирилл (исполнитель роли Отар Коберидзе). Кирилл в фильме тоже не проронит ни слова, но он не бесплотен. В схваточных видениях Клавдии возникнут два человека, затянутых в черную кожу, он и она. Сознание роженицы будоражат чувственные образы, в которых он ласкает ее. Символическая роль посредника отведена в этой сцене пушке. Они кружат вокруг нее, как в брачном танце. Касаются темного металла, словно он обладает мягкостью и теплом человеческой кожи. Это люди, нашедшие друг друга посреди войны. Сила интимного высказывания Клавдии оживляет и наполняет телесностью образ, который в книге приравнен к пустоте. У Гроссмана смерть Молчаливого выведена стремительно: шинель взмахнула рукавами и повисла⁵⁴. Такова проза 1930-х: частица исчезает в потоке.

В этом кроется еще одно свойство «Комиссара». Аскольдов взял трагический материал—атака, пулеметные очереди, комиссары на гнедых, беляк прет плотно—и окунул его в лирическую «влагу». Что такое этот Молчаливый по сути? Безымянный абсолютизм, не участвующий в реальности сюжета. Он из эпического мира героев-богатырей, воспетых кинематографом 1930-х. Благодаря тем кинокартинам, события времен гражданской войны и ее победители были приобщены к абсолютному прошлому. Их мир «начал» и «вершин», «первых» и «лучших», «зачинателей», это уже не временные, «... а ценностно-временные категории, <...> превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом—все хорошо, и все—существенно хорошее (“первое”)—только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен»⁵⁵.

Тема революции была тем самым первоначалом, преданием о рождении социалистического государства, завоеванного кровью (в культурной традиции жанр «мученичества» вплотную подходит к эпосу). Гроссман и сам участвовал в боях, он был одним из героев гражданской войны, события тех лет были для него живой пульсирующей современностью. Но одно дело—биография человека, и совсем другое—предание, заведомо лишенное личного

опыта, «...высокий жанр, <...> уже дистанцированный своим положением в самой действительности»⁵⁶. К началу Великой Отечественной набрался пантеон канонизированных героев: талантливый самоучка-командир Чапаев, комдив Щорс, большевистский народный комиссар Максим. Не случайно самой первой короткометражкой, снятой в дни войны и вышедшей на экран в июле 1941-го, еще до «Боевых киносборников», стала киноновелла «Чапаев с нами» (1941). Персонаж из прошлых лет, возвеличенный экранной историей, естественным образом превратился в участника новой войны. Так появляется зона максимально близкого, «фамильярного»⁵⁷ контакта эпоса с лирикой. Отсюда и имя, данное Молчаливому: эпос по природе безличностный, а лирика идет от взгляда человека, стало быть, имеет и имя, и лицо. В его гибели—не высокий образ эпической смерти, а абсурд и бессмысленность. Внутри эпического времени Аскольдов ввел откровенно медитативное измерение сна, видения.

Абсолютное прошлое, отгороженное гранью от всех последующих времен и не нуждающееся в продолжении («в нем не оставлено никаких лазеек в будущее»⁵⁸), получает в фильме буквальное продолжение. У Молчаливого, этого героя из прошлого, в будущем уже есть сын. Аскольдов сместил временной центр: здесь еще до конца не произнесено текущее, но уже сказано последнее слово («просвечивает» будущее).

Альфред Шнитке. «Сердцебиение века»

Музыка Альфреда Шнитке—еще одна попытка сделать осязаемым измерение, созданное режиссурой Аскольдова. Овеществленный в его партитуре художественный образ тоже обладает «культурной памятью». В чем она? В глубинном подтексте происходящего, в объемности символики любого звука, темы, образа. Звучание эпизода въезда в город тревожно. «Рваная» фактура, мелодические линии, выражающие состояние взвинченности. Этот эпизод решен субъективно не только с точки зрения поведения камеры, но и по звучанию. Ритм Шнитке—типичное сердцебиение: удары сердца застоявшегося коня, связанного человека или разведчика, в любой момент ожидающего пули из окна. Вот прерывистое дыхание, вот сосредоточенное напряжение, вот неожиданная судорога радости, когда из окна выбрасывают белый стяг. Все это проходит перед нами в многомерном контрапункте.

Другое проявление «силовых линий» напряжения, пронизывающих музыку Шнитке,—в эпизодах родильного бреда Вавиловой. Это не музыка, но разумье, монтаж разных музык. Чистое, разреженное звуковое пространство: взвизг смычковых при ударах хлыста по потным спинам солдат, какофония стонов. Эта звуковая мешанина отсылает к голосовой тарабарщине, уже однажды описанной в литературе—у Рабле. Персонаж его книги Пантагрюэль, проплывая со своими спутниками по Ледовитому морю, услышал вдруг голоса, конское ржание, лязг оружия. Все указывало на то, что путешественники оказались в центре страшной сечи. Но сколько они ни озирались по сторонам, никого не увидели. Оказалось, сражение произошло в этом месте минувшей зимой. Слова и крики, звон металла замерзли в воздухе, а теперь, когда зима прошла, оттаяли и стали слышны. Так

и в пространстве фильма человеческое страдание получает исторический объем. Следы насилия, совершенного ранее, «оттаивают» в другой эпохе, неожиданно соединяя временные точки невысказанной прямой.

В другом фильме—в «Восхождении» (1976) Ларисы Шепитько—Шнитке также создаст иллюзию многомерного пространства: в сцене казни через наложение звучания оркестрового эха. В интонационную структуру гибели Сотникова посредством музыки введены новозаветные мотивы. Сотников взойдет на свою Голгофу (его путь через деревню к месту казни композиционно перекликается с крестным путем Христа). И тело его качнется, подобно колоколу, заупокойный звон которого «накроеет» весь эпизод (изобразительная метафора опирается, как на костыль, на оркестровку Альфреда Шнитке).

Маяя Туровская очень точно описала то, каким композитор увидел двадцатый век: «В нем отозвались усилия первых смешных аэропланов и автомобилей преодолеть косность времени и пространства, слышны ностальгические мелодии прошлого, его пересекают громы и грохоты сапог по планете, в нем корчатся противоречия века и буйствует гомерическая импровизация: утверждение новой жизни»⁵⁹. Полифоническое мышление века передалось музыке Шнитке—сам он стал идеологом течения, а в сущности, «философии» от музыки, именуемой теперь полистилистикой. Аскольдов нашел в композиторе единомышленника: Шнитке всегда искал способ охвата разновременности, но знал, что в физическом мире его не найти. Вот его слова: «...можно представить секунду, в которой есть все—и прошлое, и будущее. Весь мир вдруг сворачивается в одну точку. А потом опять эти бесчисленные времена и места—расходятся, разбиваются, разворачиваются. Но такая точка только внелогически может быть представлена <...> там, куда я могу только интуитивно подняться»⁶⁰. И он поднимался туда не единожды.

Любопытное совпадение: еще один фильм, где разные исторические времена переплетаются,—лента «Дневные звезды» И.Таланкина (1966) по книге О.Берггольц. Картины жизни древнего Углича и сцены блокадного Ленинграда смыкаются в сознании героини, роль которой исполнила Алла Демидова. Прием этот находит оправдание в поэтическом ремесле героини, ее мысль как будто экранизируется, становится видимой в кадрах. И снова Шнитке чутко путешествует по эпохам. О времени композитор говорил в категориях памяти: «...возникает такое ощущение бесконечного леса времен, где каждая линия времени—другая, каждое дерево—растет по-своему. И все, что в прошлом возникло, возникло на разных деревьях, но относилось к деревьям, которые живут и сейчас. Другое дело, что в нашей сегодняшней реальности мы забыли о них. Потом опять вспомнили. А они-то продолжают жить, эти деревья»⁶¹.

Аскольдов оказался не чужим в этом «лесу памяти». Образ дерева очень подходит тому, как он выстраивает мир в своей картине—не расширение, а именно форма прорастания, проникновения вглубь, уход не вовне, а внутрь. Магазинник насквозь пронизан памятью. Такова и полистилистика Шнитке, «подытожившего» страшный XX век и цивилизацию христианского мира. Полифоничное ощущение композитором мира и своего времени оказалось близко режиссеру.

Жертвоприношение

Эпизод, в котором Клавдия, сидя у Ефима в погребке, «прозревает» мировой Освенцим—«будущее, не имеющее будущего»—композиционно расположен в очень важном для картины месте. Вглядимся пристальнее. Вместе с Магазанниками Вавилова переживает в подполье артобстрел. В этой сцене подчеркнутая забота о пластичности кадра. Пространство, служащее укрытием, в сознании легко трансформируется в древние катакомбы. Атмосфера той ночи родом как будто из дописьменных времен: дрожащая фактура ритуального танца, нервная игра света и тени, огня и мрака подпола, искаженные пропорции людей. Человеческие тела наполняют и оживляют пространство (вспомним танец Ефима во дворе). Фигуры детей, Марии, Ефима, будто языки пламени, вспыхивают на черном фоне. Так писал Эль Греко: вытягивал фигуры и превращал их в пламя. Фигуры «вспыхивают» и снова уходят в черноту (здесь многое берет на себя камера, вытесняя человека из кадра и снова возвращаясь к нему, обыгрывая тему отсутствия, *исхода*). У Аскольдова—экстатический будоражающий ракурс, откуда-то сверху взгляд на эти извивающиеся фигуры; нервный монтаж, прерывающийся ритм—от всего этого ощущение опасности, висящей в самом воздухе фильма. Опасности, про которую герои фильма еще не знают, но знает режиссер. И со знанием рокового поворота истории выводит на экране безвоздушное бытие бесчеловечного мира на пороге бесчеловечной войны. Что удивительного в том, что у Шагала люди ходят по небу, а дома перевернуты, когда существует хоть малейшая возможность взмыть подальше от этого места?..

Танец действует на комиссара гипнотизирующе (это внешняя причина ее видения). Вся сцена решена в образах мистерии, это готовит зрителя к «показу», к выходу вовне. Дух повествования, по словам Т.Манна, часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ, <...> и нет для него различия между “здесь” и “там”»,⁶².

Но есть и внутренняя причина, она—в открывшейся в Клавдии способности прозреть. Вавилова в этот момент уподоблена персонажу картины Рене Магритта «Ясновидение»⁶³: на ней художник, глядя на лежащее перед ним птичье яйцо, пишет на холсте летящую птицу.

Античная литература свободно оперировала «иллюзионными» мотивами: открывание и закрывание панорам, картин смерти, взоров-глаз. Так, Геракл видел агонию своих детей. Но это донравственные времена. Взгляд Клавдии иной, «нравственный», болеющий за открывшееся ей. Сразу за сценой ночного обстрела следует уход Вавиловой из дома Магазанников. Вспомните другой эпизод, предшествующий ее решению. Ефим моет ноги Марии. Отчаянно нежный эпизод фильма—еще и мощный символ, знак грядущей беды. Христос мыл ноги ученикам накануне своего распятия. Впереди его ждало страшное и неотвратимое. И Мария не скрывает своего страха: «Ефим, я боюсь...»

С этого места сюжет взмывает куда-то ввысь, туда, где воздух разряжен. Этот жест Ефима окончательно задает всему вневременную координату. В контексте этих эпизодов решение уйти для Клавдии—не поиск лучшей

доли. Она идет спасать сына от Освенцима, того самого неизвестного и неотвратимого. Бросается в бой в надежде остановить приближение пришедшей к ней Катастрофы. Она уже знает, что ее видения имеют силу становиться явью. Вспомните ее «сны»—вакуумные, замедленные, с пустынной апокалиптикой; косцы машут косами, пожинают песок; кони скачут, но—без седоков. Этих коней без седоков она уже видела наяву—накануне на улицах Бердичева, когда город покидали последние красноармейцы, ее бывшие боевые товарищи. Налегке отступить проще. Вот и штабист Козырев хлопнул своего скакуна по боку, а сам рванул в другую сторону. Под грохот молотков (спасают то немногое, что осталось), переходящий в удары артиллерии, по городу бегут запряженные лошади без людей. Начинают сбываться пророчества родильной горячки.

Интересно, что у Гроссмана Вавилова тоже покидает хату Ефима после видения, но совсем иного содержания. Приведем фрагмент из рассказа: «...вдруг ей вспомнилось: громадная Красная площадь, несколько тысяч рабочих-добровольцев, идущих на фронт, сгрудились вокруг наскоро сколоченного деревянного помоста. Лысый человек, размахивая кепкой, говорил им речь. Вавилова стояла совсем близко от него. Она так волновалась, что не могла разобрать половины тех слов, которые говорил человек ясным, слегка картавым голосом. Стоявшие рядом с ней люди слушали, тяжело дыша. Старик в ватнике отчего-то плакал. Что с ней происходило на площади под темными стенами, она не знала. Когда-то ночью она хотела рассказать об этом тому, молчаливому. Ей казалось, что он поймет. Но у нее ничего не вышло. А когда они шли с площади на Брянский вокзал, они пели вот эту песню. И, глядя на лица поющих курсантов, она снова испытала то, что пережила два года назад... Магазины видели, как по улице вслед курсантам бежала женщина в папаче...»⁶⁴ Это принципиальный момент в выявлении разницы между литературным Бердичевым и фильмом Аскольдова. В рассказе Клавдия видит бывшее с ней самой; у Аскольдова—ее посещает видение будущего конца. Воспоминание о «картавом» ораторе наполняет Вавилону верой в победу. Вот и умчится она делать мировую революцию во имя всего человечества. Клавдия в исполнении Нонны Мордюковой бежит защищать сына и, если понадобится, положить за это жизнь. Она видела очередь с нашивками на руках. И это ее реакция на немыслимую перспективу, ее личная жертва, будто способная отвести грядущее. И вот уже, толкаясь в нестройном рассыпающемся строю петроградских курсантов, Клавдия исчезнет в метели. Ее жертва не приведет мир к состоянию равновесия, не положит конца борьбе и шуму, на смену им не придет тишина. Самое страшное, оказывается, еще впереди. Механизм заместительной жертвы—искупительного заклания во имя спасения полиса (Эдип обрекает себя на добровольное скитание, но Фивы им спасены, его жертва не напрасна)—в нынешние времена не сработает. Другой разговор, что Эдип спасал полис, а Мордюкова—свое дитя. С абстракцией иметь дело как-то проще. Так легче полюбить все человечество, чем отдельно взятого человека.

Уход Вавиловой не отдаляет, а напротив, приближает ее к идее Девы Марии, сформулированной всем мировым искусством. Все существующие в искусстве образы Богородицы отображают *совершенное материнство*. С

иконы на нас смотрит одухотворенная красота. Вот как описывает «Богоматерь Владимирскую» Юрий Норштейн: «Все бытие мира здесь, и поэтому лицо Богоматери написано не просто как лицо какой-то конкретной женщины, Марии, а как лицо мира, лицо природы, лицо бытия—птичьего щебета, капли молока из груди. И в результате—лицо красоты, лицо идеала»⁶⁵. Художники Возрождения видели в Деве идеальную современницу, женщину и мать своего времени. Кормящая «Мадонна Литта» Да Винчи⁶⁶ помещена в совершенно житейские обстоятельства, она кормит малыша (впервые в истории изобразительного искусства). Во всех этих образах у Девы срабатывал инстинкт *прижать к себе и сберечь, продолжить жизнь, которую дала*. В фильме Клавдия отрывает от себя, но задача у нее та же—сберечь. Вавилова, «эта кацапка, как настоящая еврейская мать», выражает идею совершенного материнства в мире с поправленной логикой: «...кто теперь считается с тем, что женщина должна рожать?..» Жизнь протекает за пределами нравственных оценок и суждений. Клавдия говорит сыну последние слова, перед тем как проститься навсегда: «...за воротами тебя коняшки сшибут... На березу не лезь, упадешь, голову ударишь. Не самовольничай... Отца твоего Кириллом звали, как тебя...» Ее интонация—плач. Суть этой сцены, словами И.Бродского, в «нежелаемом варианте Времени»⁶⁷: *настоящее*, в котором мать находится пока рядом с ребенком, заменяется *будущим*—их преждевременной вечной разлукой. Этот перевернутый мир—не столько без Бога, сколько без матери—отравлен изначальной, невосполнимой утратой.

Наставление грудному сыну—по сути такой же аттракцион, как запряженный волами броневик. Ведь что такое «аттракцион»? Берется фарсовая ситуация, в которой выразительность доведена до такой крайности, что может восприниматься и без текста, как клоун на арене. Но за чисто зрелищным фарсовым слоем есть следующий, трагедийный. Коль скоро мир движется к бредовому положению вещей, то и мы склонны смещаться к бредовой точке зрения. Пустое рассматривать «Гернику» Пикассо вне связей с мировой бойней и катаклизмами своего времени. Иначе перед нами художественный сумбур, сюрреалистический жест. Баскские крестьяне, старики и дети, тощие лошади, быки, погибшие во время налета немецких бомбардировщиков на захолустный городок,—все они перейдут на полотно Пикассо, о котором точно сказал И.Бродский: «Иногда удается создать какую-то формулу, которая выражает состояние шока перед ужасом действительности»⁶⁸.

Мир предчувствует Катастрофу

Дом Ефима сотрясает буря. Все полно крика, рева, стона. Будущего нет и на уровне слова—«никогда не будут ездить трамваи...» Так у немецких экспрессионистов (и их советских последователей)⁶⁹ композиция преднамеренно расшатывалась и разрушалась. Абстрактная пластика ломала предмет. Шло разрушение формы—светом, цветом. Распад мира ощущался тотальным и непреодолимым.

Был в истории живописи еще один художник, кто это так почувствовал. Мир полотен Хайма Сутина⁷⁰ в чем-то схож с шагаловским. Это мир

разносниц молока, прачек, поварих. Сутин родился в местечке Смиловичи, где-то между Витебском и Вильнюсом. О своем городишке вспоминал как о месте, казавшемся вечным наказанием. Здесь практически не бывало чужаков и пришельцев. Никаких развлечений, кроме криков и ругани. Единственной радостью селения была пожарная башня, исписанная надписями на идише. Мальчишки забирались на нее и смотрели вдаль. Все, что было за линией горизонта, представлялось недостижимым. Именно эти подробности да еще местечковые страхи сделали из Сутина художника, сформировавшегося «за линией горизонта», в Париже. Жизнь его прошла между двумя мировыми войнами, и картины художника—открытое предупреждение о кровавой бойне. Ибо писались они в те годы, когда никто еще не знал, что такое лагерь смерти. Сутин почувствует Катастрофу задолго до того, как историки определяют этим словом *произошедшее*.

Излюбленный мотив художника—распятые бычьи туши⁷¹; рыбы с разорванными в немом крике ртами; беспомощные, связанные и подвешенные вниз головой птицы. Все они—жертвы насильственной механической смерти. Сутинская мастерская в Париже находилась на улице Вожирар—в двух шагах от знаменитых парижских боен. Забравшись на крышу, художник подолгу смотрел, как дюжие мясники волокут в цех упирающихся животных... Пристрастие к красному цвету породило в письме Сутина патологический эффект: что бы он ни изображал, это напоминало выворачиваемое наружу чрево, словно живое тело разрывает изнутри некий инстинкт, призванный не уберечь, а уничтожить человека. Сила, над которой человек утратил контроль. Вспомним эпизод расстрела дезертира Емелина в «Комиссаре». Мы видим лицо Вавиловой в момент, когда она приговаривает человека к расстрелу. Ее речь как пулеметная очередь. И замедленная рапидом фактура смерти: падение тела, отключенное от звука, от слов, от смыслов. Пуля, прежде чем войти в человека, проходит сквозь крынку с молоком, и только потом прошивает живое тело. Емелин падает беззвучно, его смерть лишена человеческого—крика. Вспомним и сцену из другого фильма—пытку Сотникова в «Восхождении». Физический крик там тоже отсутствует. Боль выведена на экран через мощную оркестровку Шнитке. Из этой немоты, звукового «курьеза», рождается могучее обобщение.

Смерть у Аскольдова всегда на периферии фабулы. Расстрел Емелина, гибель Молчаливого—в обоих эпизодах автор трансформирует временной поток (события даны в рапиде), переводя ситуацию смерти из объективной данности в лирическое отступление. Молчаливый и Емелин сражены даже не пулей, а тем *трагическим*, сквозь жизнь проходящим, сквозь людей, сквозь вещи и дома, сквозь стены, сквозь воздух. Властное и роковое, «отсеченное от обычных слов и смыслов, от частных слов и доводов, от людской несхожести и незащитности»⁷². По Аскольдову, зло, лежащее в основе войны, идет от самого человека.

В пейзажах Хаима Сутина под ураганным, не знающим передышки ветром корчатся деревья. Смерч обрушивается на мир, бугря и корежа землю, накрывая дома, стаскивая людей со стульев, закручивая в спираль лица. Аккуратные французские пейзажи лишаются привычного обличья: дома, земля, деревья искривляются и срываются со своих мест. Из картины в кар-

тину переходит этот навязчивый мотив подневольного движения. Обезлюдел и почернел мир. В маленьких старичков превратились дети, в их глазах словно застыл ужас всезнания (такие у него детские портреты). Манеру письма Хайма Сутина можно определить как «страдающая объемность». В ней есть своего рода эффект «расплавленности». Кажется, будто искажение идет от невыносимо высоких температур, мир словно превратился в гигантскую печь. Не ту ли самую, которая коптит у Аскольдова в известной сцене?

И в этой дантовой модели бытия, где лучшее, на что еще может рассчитывать человек,—это отсидеться в чистилище, Аскольдов дает родиться на свет ребенку. Фабула, конечно, грессмановская, но материя-то от режиссера. И литературный первоисточник, переведенный в систему координат Аскольдова, данный его глазами, открывает новые смыслы. Клавдия Вавилова, тяжкая, истовая, серьезная, монолитная, становится выражением вечного материнства мира, вечной его беременности, в этом и состоит жизненная «сверхзадача» Клавдии. С прямою детским рисунка, варварского и фантастического, это состояние мира передано у Шагала в его картинах «Материнство. Беременная женщина» (1912–1913) и «Продавец козы» (1912). Две фигуры—женщины и запряженной кобылы, и в утробе обеих высвечен плод, у каждой свой, будто спрятанный там до лучших времен. Но будут ли они?

Окружность, шар и его производные в искусстве—тема для отдельного разговора. Форма, к которой тяготеет «коллективное подсознательное» всех народов, вырывается на первый план культурной ситуации тогда, когда вызревает, наконец, потребность в новом, в переменах. В искусстве двадцатых годов XX века *закругленность*—важный мотив. Картины Петрова-Водкина в открытую исповедуют взгляд на мир как на сферу: художник воспринимал пространство, будь то волжские просторы, песчаные пустыни Африки или Средней Азии,—не плоским, а сферически выпуклым, будто это взгляд на Землю из космоса. Изображение у него строится по наклонным осям: центр картины как бы приближен к зрителю, в то время как края удалены.

Нечто созвучное происходит в литературе. Тексты Бабеля полны образов шара: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами...»⁷³. В 1930-е гг. физкультурники Дейнеки прорывают «небосвод» в мозаичных кругах на станции «Маяковская», воплощая «Сутки Страны Советов»⁷⁴ Идеальная жизнь, в которой царят спорт, техника, грохот и панибратский ажиотаж, передана в идеальной форме. Круг, шар, округность—в любом своем проявлении—это знак нового мира, зарождающейся новой жизни. Корни этого понятия наглядны—материнский живот буквально входит в понятие округленности. Новая энергичная жизнь, заключенная в стальные закаленные тела, «вылупляется» из этих мозаичных колец.

У стиля 1930-х гг. был мощный предшественник—Александр Довженко. Округлости живота в «Земле» вторит округлость ландшафта. Даниил Демуцкий снял поля так, точно они «на сносях», готовые вот-вот разрешиться от упругого бремени⁷⁵.

Но округлость материнского живота в «Комиссаре» так и остается исключительно на фабульном уровне. И на стилистику фильма не влияет.

Стиль Аскольдова—от противного, от разомкнутости мира. Разъятая и гудящая, перевернутая Вселенная—вот что такое картина «Комиссар».

Пространство без людей—мотив в искусстве XX века

Частная тема отдельно взятых Вавиловой и Магазанников в отдельно взятом Бердичеве звучит вселенски. За счет чего? Почему не возникает ощущения камерности, ведь большую часть времени мы—в тесной мазанке Ефима? Каким образом этот городишко—периферия мироздания—становится центром мира? Взгляд сверху—принципиальная точка зрения в картине. Перечислим эпизоды, увиденные словно бы сверху. Фильм открывается сценой прохода бойцов. Усталые люди, усталая земля, которую топчут тяжелые солдатские сапоги. Неспешно взгляд камеры опускается в сады, к деревьям, скользит по гипсовому изваянию Богоматери; пока окончательно не настраивается на уровень человеческого роста. Взгляд долгий, разглядывающий, словно это точка зрения Бога, печально поглядывающего на землю.

Пространство картины устроено по принципу «переключки» верха и низа, бытового и высокого: запах кислых яблок соседствует с колокольным перезвоном. Камера решительно, рывком бросает взгляд на небо. Оттуда ей словно шлют ответный взгляд—планы, снятые с верхней точки. Верхний ракурс повторится несколько раз. Вот Клавдию отводят в дом Магазанника через базарную площадь, а сверху ее будто *кто-то* провожает. Такой странный «отеческий» взгляд. С высоты церковного купола *кто-то* взирает на пустую площадь, которую пересекает комиссар. Верхний ракурс в фильме предваряет приход красных, сдачу города белым. С верхней точки мы увидим первое пробуждение Клавдии в доме Магазанников. И рожать она будет лежа на столе, а камера нависнет сверху, будто все тот же *кто-то* наклонился над Вавиловой и заглядывает ей прямо в глаза. И финальный эпизод, после ухода Клавдии,—взгляд сверху на пустой двор Магазанников, на брошенное пространство без людей и, скорее всего, без будущего.

Режиссер-экзистенциалист Робер Брессон с помощью технического приема (ракурс съемки) создавал экранный образ религиозного толка. Лариса Шепитько придумала снять киноновеллу «Родина электричества» (1967) с помощью широкоугольного объектива с верхней точки: так возникло ощущение безбрежности высохшего пространства. Пустые среды—важный мотив и для Аскольдова. Ступени без людей, безлюдные дома и улицы... В сцене проезда разведчика по городу дома «входят» в кадр до человека и остаются в нем, когда тот уже покинул экран. Косари посреди пустой земли. Пустыня, люди проходят здесь без следа, все занесет песок. Песчаные бури—не вихри революции, а знак чего-то иного, страшного, конца. Так же исчезнут, растворятся в хлоплюющей грязи следы новобранцев в белой холщовой форме (в контексте картины она смотрится как саван, и солдатики в ней будто уже подготовлены к погребению). И нет больше людей. И не будут ходить трамваи, потому что в них никому будет ездить. Но это потом. Аскольдов же обо всем уже знает. Начальные кадры фильма: «Аскольдов поднимает глаза снизу вверх [это еще и направление молит-

вы—И.О.], медленно и как бы неохотно. От крупно взятого плана бульжной мостовой к общему плану войск, идущих по улице. Прежде чем воспринять повествовательный смысл кадра, вы успеваете почувствовать смысл доповествовательный. Этот смысл—безлюдье»⁷⁶. Аскольдов мог позволить себе изобразительные намеки на грядущую пустоту—впереди был «проход обреченных», самый пронзительный эпизод фильма.

Та же пустота открывает картину «Восхождение»: безбрежность снегов, телеграфные столбы как покосившиеся кресты. И та же жуткая гудящая «тишина» Шнитке. Обезлюдившие пространства, брошенные площади, башни и трубы, торчащие, подобно исполинским надгробиям,—искусство первой половины XX века восприняло тот же импульс безлюдья. Современник гражданской войны в России, итальянец Джорджо де Кирико⁷⁷ пишет свои знаменитые «покинутые» пейзажи (позже так и названные «декириковскими»⁷⁸). Бог здесь больше не живет⁷⁹. И человек тоже, только редкие «занозы» мелких людских фигур, словно впившихся в эти деланные безбрежности и не успевших вовремя уйти отсюда. Любые формы итальянец обращает в пустотелые декорации на краю бесконечной платформы. Площади и улицы, прорезанные глубокими тенями, всегда окружены аркадами. Обезлюдившие, они населены холодными статуями. Пугающая статика полотен рождает впечатление немого миража посреди пустыни. Де Кирико настойчиво воспроизводит один и тот же набор сюжетных элементов: форм, предметов, зданий. Его картины—не дань сюрреалистической эстетике. Это универсальная символика. Каждый из нас носит в себе боязнь пустоты. Де Кирико пишет душную и тяжелую атмосферу. Цирковой фургон стоит с дверьми, распахнутыми словно ловушка. Чья тень пересекает площадь? Кто спрячется в пустотах этой бесконечной аркады? Ощущение западни, которую даже не потрудились толком замаскировать. Де Кирико наполнил будничную как будто бы ситуацию (пустая улица южного города, возможно, послеобеденный отдых) ощущением опасности и ирреальности. Его пространства без людей и звуков, вдали от большой дороги, заставляют подумывать: как бы скорее сделать отсюда ноги...

Позже, наряду со статуями и памятниками, заполнявшими неподвижные пейзажи, де Кирико начинает вводить новых персонажей. Несколько портновских лекал, чтобы так представить человеческий элемент. Элемент, который он «хотел иметь в виду, но не допустить»⁸⁰. Эффект присутствия через отсутствие (вспомните фигуру Молчаливого у Аскольдова и Гроссмана) вызвал большой интерес сюрреалистов. Художник пишет огромных марионеток, чья анонимность отсылает к манекенам. Изображенные без рук, на шарнирах, с гвоздями и бечевками, поддерживаемые целой системой приспособлений—они знак чужой воли, вертящей их как угодно. Мир же представлен катящимся к утрате смысла, сценой, на которой хрупкие, собранные из фрагментов фигуры дают абсурдное представление. Это прочтение перекликается с танцем Магазишников в подвале. Руки вздернуты вверх, болтаются так, словно подвешены.

Производный от мотива пустоты—эпизод, в котором Клавдия с новорожденным на руках пересекает базарную площадь. Камера пробирается через торговые ряды с такой поспешностью, что глаз не успевает увидеть



Илл. 9



Илл. 10



Илл. 11



Илл. 12

подробности пути. В кадр едва успевают заскочить подол юбки, гимнастерка, какие-то зады и локотки, мешки и шубы, тюки с товаром, луковые связки—гроздь, эта «жирная душа изобилия»⁸¹. Мельтешение, тесный мир, зритель мчится следом, переживая такое головокружение, будто на полном ходу соскочил с поезда. Но многолюдность площади только на первый взгляд не вяжется с темой покинутого пространства. Аскольдов декларативно небрежен, эскизен. Он пренебрегает точностью парадного портрета, обращая внимание только на то, что существенно. Дело не в лицах и предметах, а в пустотах между ними. Так писали Чехов и Беккет. Так рисовал горожан Мунк: «Я пишу не то, что вижу, а то, что видел»⁸²,—говорил он. Важнейший принцип, сразу смещающий акцент с изображенных объектов на связи между ними. Точнее, на разрушение этих связей, еще помнящих, как когда-то они что-то соединяли. Реальность расщеплена, располосована, все сцепления вывернуты. Люди и земля—отдельно. Мать и дитя—разъединены. Мир как бездонная иррациональная яма, в которую Вавилова погружает своего ребенка. Перед нами раскол единого, смена «верха» и «низа», переворот всех существующих ценностей.

В «Комиссаре» обнаруживается нарушение естественного закона жизни. «Где вы видели, чтобы мать оставила ребенка, когда ему полторы недели отроду»,—недоумевает Мария. «Если женщина надевает кожаные штаны, она от этого не становится мужчиной»,—что и говорить, прав Ефим. Клавдия упрямо спорит с Богом: извела бы плод, да запустила. Тяжелая, во всех смыслах обремененная «боевая единица Вавилова» и с животом своим не ладит, и комиссар из нее теперь неважный. Под крышей у Магазанников Клавдия возвращает себя женской природе: «Красная кавалерия нашла время и место рожать». Но драма здесь и глубже, и темнее. Клавдия-Мордюкова—крепкая здоровая крестьянка, но таится в ней странный изъян. По своей фактуре она только и должна была бы, что любить, рожать, вести дом. Но ее «простецкая природная сила чем-то “уведена”»⁸³. Она бросает дом, бросает ребенка, и гибель любимого человека приемлет как роковую данность.

Это интуитивное знание своей мученической судьбы и готовность к ней присутствуют уже в сыгранной ею Ульяне Громовой из «Молодой гвардии» Сергея Герасимова (1948). Почти незамеченной, «третьим экраном», прошла картина Григория Чухрая «Трясина» (1977). Роль матери дезертира, по сути, является продолжением темы, открытой Мордюковой в «Комиссаре». Матрена Быстрова не находит в себе сил отдать сына в качестве спасительной жертвы. Ключевые слова произносит в споре с матерью деревенский поп (Иван Рыжов): «Младенца схоронила, а как вырос Христос, отдала его миру. На крест отдала, на смертные муки ради нас грешных. Такова доля всех матерей». Долю, с которой тяжело спорила Клавдия, от которой отмахнулась Матрена, воспел в легендарной «Радуге» Марк Донской (1943). Здесь в центре тоже оказывается мотив родов. Фильм откровенно варьирует новозаветные мотивы. Партизанка Олена (Наталья Ужвий) рождает сына в зимнюю ночь (парафраз рождественской). Она приносит младенца в жертву, чтобы сохранить в секрете местонахождение отряда. Мальчонка, принесший ей кусок хлеба, смертельно раненный, падает на колючую проволоку (перекличка с терновым венцом). Сцена оплакивания убитого

ребенка по композиции подчеркнуто ассоциируется с классическими полотнами евангельской тематики. Режиссер говорил, что хотел воплотить в женском образе «украинскую Мадонну»⁸⁴, стойкую и жертвенную.

Откровенно мистериальный характер сюжета был востребован ситуацией 1943-го года: с резким разделением на «своих» и «пришлых», врагов (гражданская война не имеет такой оппозиции). Тогда не было еще ясности в исходе войны, враг был силен, а собственные возможности—на пределе. В это же время Ф.Эрмлер в союзе с А.Каплером снимает фильм о русской партизанке «Она защищает Родину» (1943), где героиня Веры Марецкой мстит за свое дитя, танком давя врага. Натуралистичность расправы находила оправдание в силе гнева и страдания. Из скорби и боли рождалось упорство. «Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными, пылающие здания, закопанные живыми в землю. <...> Не гнушайтесь ужаса нашей смерти!»⁸⁵—воскликнул А.Довженко. В это же время Илья Эрэнбург пишет страстный призыв «Убей немца»⁸⁶. Свирепый пропагандистский текст, который передавали из рук в руки на передовой и который солдаты не пускали на раскурку. Первоначально этот призыв содержался и в названии стихотворения К.Симонова «Убей его!», позже переименованного в «Если дорог тебе твой дом...» Суть призыва, брошенного в июне 1942-го, от этого не смягчилась: «Так убей же хоть одного! / Так убей же его скорей! / Сколько раз увидишь его, / Столько раз его и убей!»⁸⁷ Тема детской жертвы рождала чувство устойчивого гнева и настраивала на беспощадную борьбу. Матери Донского—точно списанные с военного плаката⁸⁸: простые крестьянки в платках и рубищах с лицами изможденными, скорбными, гневными. Античные Пифии-мстительницы, в их позах—резкость, в жестах—решительность.

Две правды. Новое качество «романтического»

Визуальное решение материнства Вавиловой—другое. По духу времени Клавдия ближе к героиням Кузьмы Петрова-Водкина, есть у него серия полотен, посвященная матерям. Самая известная из них—«Петроградская мадонна» (по второму названию «1918 в Петрограде»). Композиционно картина укладывается в привычную трактовку образа, все по канону. Правая рука приобнимает младенца, он у материнской груди. Мягкий наклон головы, направленный на нас взор. Иконописная тонкость линий, легкая вытянутость лица, вопрошающие глаза новгородских икон. Но есть нечто, что делает полотно злостным. За окном—Петроград, торговые ряды на Невском, оклеенные листовками, очереди за хлебом в арочных анфиладах. Прохожие собраны в маленькие группы, объединенные малыми сюжетами, как на житейных иконах. И общее ощущение гула и неустойчивости окружающего мира. Вглядишься—и становится понятно, отчего: второй план, все, что за плечами Богоматери, словно накренилось, как палуба корабля. И только ее образ нетронут и недвижим. Это при том, что в «Петроградской Мадонне» художник еще не использовал свой «сферический» метод⁸⁹. Дальше именно он в его работах станет определяющим, расширяя масштабы видения до «планетарных». Будут у Кузьмы Сергеевича и другие «богородицы». И кисть

его порой пройдет совсем близко от канона. Но особенность его образов в том, что его матери—не божества. Божественной можно считать их миссию. Но сами они подчеркнуто человеческие, женщины-крестьянки, женщины-фабричные работницы, женщины-комиссары. Десакрализация образа, начавшаяся с подачи художников Возрождения, к XX веку свершилась окончательно. Петров-Водкин соединил культурное понятие о Деве с образом живого человека. Его Богородицы—живые бабы, которых художник ввел в узнаваемую «религиозную» композицию. В полотнах Кузьмы Сергеевича очевиден интерес к «обратной» перспективе древнерусской иконописи. Возможно, сгущение реальности до метафоры обостряет восприятие настолько, что мы, наконец, замечаем, что эту реальность проглядели.

Аскольдов нашел «сферичности» в своем фильме другое применение. Ее ведь еще можно понимать как *свой* взгляд на вещи: «сферично» устроено наше зрение, мы видим предметы «обтекаемо». Нарочитого использования «субъективной камеры» в фильме почти нет. Только в сцене с всадником, въехавшим в город, где камера повторяет направление его взгляда. И еще один раз—когда Вавилова поет сыну колыбельную. Драматизм эпизода рожден из звукового контрапункта еврейской молитвы и народной песни. Это то, что мы слышим. Камера В.Гинзбурга в этот момент подобно маятнику раскачивается по комнате, повторяя мерное движение колыбели. Этот взгляд будто идет от нового человека.

Аскольдов придерживается принципа субъективности избирательно, там, где это принципиально важно. Субъективность у него выражена полесковски, в «своей правде» у каждого. Вот объявился дезертир Емелин, его забрасывают в чулан. И что делает камера? Она опрокидывается вслед за арестантом навзничь, на пол, едва присыпанный соломой. Субъективность взгляда утверждает существование «емелинской» правды. Его расстреляют, закон военного времени, «революция не мстит, она защищает» (кстати, у Гроссмана этих слов нет). Но правда дезертира, причина его ухода все равно прозвучит. За спиной у Вавиловой кто-то шепнет: «...баба у него, кажись, хворая...» Своя боль у каждого, и Аскольдов ее обнажает в негромком шепоте, попутном и таком необходимом замечании. Прощаясь с персонажем Шукшина, Вавилова признается: «Много недовольных, особенно тот кудрявый, что донские песни поет...» И у него, у Кудрявого, своя правда. Комиссар и сама оставляет строй по своей несвоевременной бабьей необходимости.

Ночью в подвале Вавилова говорит Ефиму: «Хороший ты человек, Ефим, но “частник”». Та ночная сцена в конструкции картины—несущая смысловая опора. Здесь и эпизод прозрения, и важнейший для фильма спор. Извечный классицистский конфликт: общественная правда против личной; сознательный комиссар против мало понимающего жестянщика. Откуда он взял эти сказки про «добрый интернационал»? (Вспомним посыл Г. Чухрая в «Балладе о солдате»: человек по природе добр.) Настанут времена, когда черта оседлости не будет проходить через подвалы и сердца людей, и Ефим желал бы до них дожить. Ах, вы говорите, что умереть не жалко? А когда же жить?! Но и Вавилова знает, о чем говорит: «Интернационал замешан на рабоче-крестьянской крови, люди за него глотают порох и становятся очень злыми. Бои, походы, вши! Вши, бои и походы, голова идет кругом!» Здесь

повторяется интонация Корчагина: «Чтобы помнили!» «Интересы Революции и существование Солнечной системы,—словами пастернаковского Юрия Живаго,—для него одно и то же»⁹⁰.

Романтический пафос Клавдии—это еще и максимальное обнажение авторской мысли, момент откровения самого Александра Аскольдова. Его интонация—горячо правдивая, сформулированная «оттепелью» непримиримость к любой фальши. Режиссерское решение центрального эпизода фильма (сцены в подвале) подчеркивает подлинный характер комиссарской веры. Речь Клавдии о революционных идеалах звучит в обстановке, отсылающей нас к атмосфере древних катакомб. И это уже интонация не митинга, а откровение собраний первохристиан.

Но тут происходит парадоксальное смещение. Стиль фильма резко романтический, а романтическая традиция всегда чревата симпатией автора к одной из сторон конфликта. В романтической интерпретации место есть только для одной правды. Но у Аскольдова обе правды так и остаются на равных: «частная» Магазанника и «общественная» комиссара. Принципиальная невозможность принять одну из сторон передана через поведение камеры. В сцене, где Клавдию приводят к Магазанникам, камера подчеркнута безынициативна. Ефим входит в кадр и выходит из него, утрированно жестикулирует, проклинает, умоляет: «Мадам военная, мы же так радовались вашей победе. Вы же наша защита, холера вас заберет...» Вавилова всю сцену стоит посреди двора немой глыбой. За нее, не особо церемонясь с жестяничком, хлопочет представитель горкомунотдела: «Мы вас считали сознательным. А вы себя проявляете наоборот...» Уже в этой сцене сосредоточены две «правды», и камера не знает, какую из них выбрать, на чью сторону встать. Конфликт так и остается неразрешимым. Лента «Комиссар», будучи романтической по стилю, по сути, абсолютно трагедийна. Это случай непредсказуемого «соударения стилей. Нет, глужбе: версий бытия. Здесь истина высекается именно при ударе»⁹¹. В этом трагедийность «Комиссара»—не в гибели людей и не в самом конфликте, а в невозможности отратить эту гибель и разрешить конфликт.

Трагедийное звучание картины «Комиссар» выходит далеко за рамки какой бы то ни было концепции войны и киноязыка 1960-х. «Комиссар»—тяжкий драматический анализ человеческой природы. Когда в финальных кадрах по белому снегу со штыками шагают мальчишки с командных курсов, молнией пронзает мысль: смерть сеет не чудище, не безличная адская машинерия. Инфернальный круг сломан, вместо апокалипсической небывалости зла обнаруживается его банальная природа. По ту, другую, сторону враг, беляк, выглядит немногим опытнее и храбрее. И вот эти мальчишки, робкие, худые, сейчас будут колоть штыком, заряжать пулемет и умирать. Курт Воннегут поставил диагноз разрушительной природе человека. Один из его персонажей, писатель, решивший создать антивоенную книгу, в ответ услышал: «... а почему бы вам вместо этого не написать антиледниковую книжку? <...> войны всегда будут и <...> остановить их так же не легко, как остановить ледники»⁹². Зло, сделавшее погромы привычкой, инерцией, и ужас войны—непременным условием жизни человека (парадокс!), оказывается, не снаружи, не за оградой, не в соседе—а в самом тебе. «Комиссар», ни много ни мало, взгляд на гнездящуюся в каждом из нас *возможность* как добра, так и зла.

«Зашаталась романтика»,—написал в своем дневнике писатель Ф.А.Абрамов. Речь шла о фильме «Чапаев»: «Как я любил эту картину раньше! А сейчас, будучи у М.Ланского, увидел по телевизору и ужаснулся <...> Да ведь это же самоистребление. Убийство лучших, наиболее ярких людей с той и с другой стороны. И это на протяжении восьми лет... И впервые, в этот вечер, у меня зашаталась романтика...»⁹³ Дневниковая запись была сделана в 1967-м году, в одно время с рождением картины «Комиссар». Фильм появился в противоречивой ситуации. В обществе и в искусстве шла серьезная переоценка прошлого, его исторической и художественной составляющих. Вскоре стало очевидно, что романтический порыв шестидесятников чреват рождением нового мифа. Гражданская и социальная проблематика, определившая начало «оттепели», за десятилетие сменилась проблематикой экзистенциальной. То был не кризис романтизма, а его новое качество. Фильм «Комиссар», созданный на излете течения, впитал романтический жертвенный пафос, который воплотился в образе Клавдии Вавиловой. А рядом с ней обнаружилось существование *другой правды*, частной, тихой, не вписывающейся в комиссарские идеалы, но имеющей с ней равные права.

Аскольдовская интонация, смысловая, самобытная, резко талантливая,—отчасти итог размышлений, начатых другими. А, может, это то, что он очень долго носил в себе,—собственный горький опыт и генетическая память.

1. Цит. по: Х а н т и н Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968, с. 73.

2. К осени 1986 г. дело фильма «Комиссар» с грифом «Хранить вечно» лежит в архиве уже 20 лет. В ноябре Коллегия Госкино СССР отказывается выпускать «Комиссара» в авторской версии. См. об этом: С а в е л ь е в Д., М у р з и н А. Конфликтная комиссия напоминает Госкино о судьбе фильма Александра Аскольдова «Комиссар».—В кн.: Новейшая история отечественного кино 1986–2000 в 7-ми т. Т.4. Кино и контекст. СПб.: Сеанс, 2002, с. 127.

3. В мае 1986 г. при СК СССР создана Конфликтная комиссия по творческим вопросам, которая прекратит свое существование к 1990 г. За четыре года работы Комиссия «реабилитирует» 250 картин. В отечественном киноведении одним из первых к феномену «полки» обратился В.Фомин. Его исследование «“Полка”: документы, свидетельства, комментарии» включает документальные свидетельства и прежде недоступные архивные источники. См. об этом также: А р к у с Л., П л а х о в А. Феномен «полки».—В кн.: Новейшая история отечественного кино. Т. 4, с. 70–71.

4. А н н и н с к и й Л. Шестидесятники и мы. М.: Киноцентр, 1991, с. 190.

5. Там же, с. 47.

6. «Есть “великие” эпохи, которым дано запечатлеть свои устремления в четких и завершенных формах мысли, жизни, искусства: эти эпохи принято называть классическими. Но есть другие эпохи, на долю которых выпадает черновая работа по “демонтажу” старых, исчерпавших свой смысл форм творчества—и подготовительная работа по нащупыванию новых форм, новых возможностей. Эти эпохи принято называть эпохами упадка. Я думаю, что справедливее называть их эпохами перехода. Они менее “красивы”, чем классические эпохи, но едва ли беднее их» (А в е р и н ц е в С. Похвальное слово.—«Юность», 1969, № 1, с. 101).

7. Б р о д с к и й И. Меньше единицы.—В кн.: Б р о д с к и й И. Меньше единицы. Избранные эссе. М.: Независимая газета, 1999, с. 27.

8. «Юность наших отцов», 1958 г. По мотивам романа А.Фадеева «Разгром». Режиссеры-постановщики: Михаил Калик, Борис Рыцарев.

9. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»), 1964 г. Режиссер Марлен Хуциев.

10. «Шумный день», 1960 г. По мотивам пьесы Виктора Розова «В поисках радости». Режиссеры: Георгий Натансон, Анатолий Эфрос.

11. Фильм Г.Чухрая был удостоен главного приза МКФ «Золотая звезда» в 1961 г.
12. А н н и н с к и й Л. Цит. соч., с. 23.
13. Там же, с. 69.
14. Там же.
15. М и х а л к о в и ч В. Натурфилософия «Земли».—«Киноведческие записки», 1994, № 23, с. 115.
16. «В огне бродя нет» («О Тане Теткиной и ее рисунках»), 1967 г. Режиссер Глеб Панфилов.
17. Подробнее об этом см.: А н н и н с к и й Л. Цит. соч., с. 228.
18. Там же, с. 232.
19. Ч е р н е н к о М. Красная звезда, желтая звезда: кинематографическая история рейства в России. 1919–1999. М.: Глобус-пресс, 2003.
20. Там же, с. 297.
21. В 1949 г. Василий Гроссман закончил роман «Сталинград». Рукопись была сдана в «Новый мир», который возглавлял тогда Константин Симонов. После целого года проволочек роман был отвергнут. Рукопись еще находилась в редакции, когда на смену Симонову пришел А.Твардовский, принявший самое горячее участие в судьбе романа. Прочитав рукопись, новый главный редактор пришел в такой восторг, что среди ночи приехал к Гроссману с торжественными поздравлениями. Решено: «Новый мир» печатает роман. Однако, как вспоминает С.Липкин, «опомнившись, Твардовский выставил три серьезных возражения: 1. Слишком реально, мрачно показаны трудности жизни населения в условиях войны—да и сама война. 2. Мало о Сталине. 3. Еврейская тема». (Л и п к и н С. Жизнь и судьба Василия Гроссмана. М.: Книга, 1990, с. 23.)
22. Там же.
23. На заседании журнальной редколлегии, в котором участвовали и руководители Союза писателей, роман отвергли «как вещь политически враждебную», о чем было немедленно доложено в ЦК КПСС. Гроссман не исключал возможности самого худшего: ареста, лагеря и конфискации архива. На всякий случай два экземпляра рукописи он отдал на сохранение друзьям. 14 февраля 1961-го к нему явились с ордером на обыск и забрали все остальные экземпляры рукописи, черновики, даже подготовительные материалы—все это затем бесследно исчезло. Гроссман обратился с гневным письмом к Н.С.Хрущеву, требуя, чтобы ему вернули рукопись: «Эта книга мне так же дорога, как отцу дороги его честные дети. Отнять у меня книгу—это то же, что отнять у отца его детище... Нет смысла, нет правды в нынешнем положении,—в моей физической свободе, когда книга, которой я отдал жизнь, находится в тюрьме,—ведь я ее написал, ведь я не отрекаюсь от нее». Через несколько месяцев его принял М.А.Сулов. Известны его слова, сказанные писателю: роман этот выйдет не ранее, чем лет через двести. Через несколько лет после смерти Гроссмана С.И.Липкин с помощью писателя В.Войновича и академика А.Сахарова переправил за рубеж фотопленку сохраненной рукописи. «Жизнь и судьба» вышла в 1980 г. в Лозанне (Швейцария). Лишь в 1988 г. роман был опубликован на родине писателя—в журнале «Октябрь» (№№ 1–4). См. «Стенограмму заседания...», опубликованную в сборнике «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана: С разных точек. М., 1991, с. 53.
24. Т в а р д о в с к и й А. Из рабочих тетрадей (1953–1960).—«Знамя», 1989, № 9, с. 201.
25. Там же.
26. Г р о с с м а н В. Несколько печальных дней. М.: Современник, 1989, с. 62.
27. «Фильму вновь вменяют в вину дегероизацию и дегуманизацию (комиссара, революции, отечественной истории), которая может привести к дезориентации (зрителей вообще и молодежи в частности). Помимо старых и до сих пор актуальных для заседателей обвинений, озвучена и былая “фигура умолчания”: на свой лад восприняв новизну гласности, директор “Мосфильма” упоминает о “еврейском вопросе”—он полагает, что неумеренная положительность отдельного представителя этой нации “может привести к нежелательному разжиганию межнациональных страстей”» (А р к у с Л., М у р з и н а А. Коллегия Госкино СССР отказывается выпускать «Комиссара» в авторской версии.—В кн. Новейшая история отечественного кино. Т. 4, с. 142).

28. «Шинель», 1959 г. Режиссер Алексей Баталов.
29. Из лекции профессора Нью-Йоркского Университета Михаила Ямпольского «Сообщество одиночек. Арндт, Беньямин и Кафка», прочитанной в РГГУ 31 марта 2004 года.
30. Шаггал М. Моя жизнь. М.: «Эллис Лак», 1994, с. 63—64.
31. Там же, с. 6.
32. См. илл. 1. М.Шагал. Продавец газет (1914); илл. 2. М.Шагал. Покойник (Смерть) (1908); илл. 3. М.Шагал. Война (1915).
33. Алигер М. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. М.: Советский писатель, 1984, с. 358. Свою поэму М.Алигер начинает писать в последний год войны и продолжает работу над ней на протяжении четверти века—вплоть до 1969 года. Из двадцати семи глав поэмы только одна посвящена еврейству, в нашей литературе это одно из первых публичных обращений к теме Катастрофы. «Но именно тут,—по мысли Л.Аннинского,—взрывается мина немедленного действия, и идет по рукам неумело, но пылко написанный “Ответ Маргарите Алигер”» (Аннинский Л. Война. Женское лицо.—«Дружба народов», 2005, № 5, с. 205). Авторство «Ответа» чаще всего приписывалось Илье Эренбургу, видимо, для пушей весомости. Официально это так и не было подтверждено. Вот отрывок из стихотворения, продолжившего размышления поэтессы: «На Ваш вопрос ответить не умея, / Сказал бы я—нам беды суждены. / Мы виноваты в том, что мы—евреи. / Мы виноваты в том, что мы умны...» См. об этом также: Туманян И. Провокация века.—«Искусство кино», 2002, № 10, с. 141.
34. Аннинский Л. Цит. соч., с. 226
35. Там же.
36. Речь идет о фильме под рабочим названием «Портрет неизвестного солдата», над которым Ролан Антонович работал в последние годы жизни и который не успел закончить. В немногочисленных интервью он признавался, что думает переименовать фильм в «Евангелие от скомороха». Вот отрывок одной из бесед: «И я уже три года работаю над картиной, которая первоначально называлась “Портрет неизвестного солдата”, а сейчас так будет называться одна из серий. ...это картина о войне, которая была центром XX века: она вобрала в себя начало века и обусловила его конец. А тут еще ощущение конца собственной жизни и желание исповеди...» (Матзев В. «Великий и ужасный» на Чистых прудах. [Интервью с Роланом Быковым].—«Искусство кино», 1998, № 5, с. 87).
37. Гроссман В. Цит. соч., с. 56.
38. Иванов В. Русские идут!—«Советская культура», 1989, 1 мая.
39. Там же.
40. Галич А. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Локид, 1999, с. 113.
41. По Бахтину, хронологически организованы все без исключения формы движения культурного смысла. Он пишет: «Всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов». (Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике.—В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975, с. 391).
42. Гроссман В. Цит. соч., с. 396—397.
43. См. илл. 4. Э.Мунк. Мадонна (1894—1895).
44. См. илл. 5. История красоты. Эволюция образа Девы Марии в изобразительной культуре. Сводная таблица, составленная под ред. У.Эко.—В кн.: История красоты. М.: Слово, 2005, с. 28—29.
45. Пастернак Б. Доктор Живаго. СПб.: Азбука—классика, 2004, с. 104.
46. Гроссман В. Цит. соч., с. 398—399.
47. Галич А. Цит. соч., с. 114.
48. См. илл. 6. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей (1532).
49. Темы детских воспоминаний А.Аскольдов касается практически в каждом своем интервью.

50. «Комиссар». Спектр мнений: Л. Аннинский, А. Зорин, В. Кожин, А. Шнитке.—«Советская культура», 1988, 13 августа.
51. Л и х а ч е в Д. Избранные работы в трех томах. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1987, с. 334.
52. А н н и н с к и й Л. Цит. соч., с. 227.
53. Ш а г а л М. Цит. соч., с. 133.
54. Это описывается так: «Сперва она во всем винила того, печального, всегда молчаливого, который оказался сильнее ее и добрался через толстую кожу куртки, сукно гимнастерки до ее бабьего сердца. Она видела, как он вбежал первым на страшный своей простотой деревянный мосток, как стрекотнул пулеметом поляк и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками и, упав, свесилась над ручьем. Она промчалась над ним на пьяном жеребчике, и за ней повалил, точно толкая ее, батальон» (Г р о с с м а н В. Цит. соч., с. 50).
55. Б а х т и н М. Эпос и роман.—В кн.: Б а х т и н М. Цит. соч., с. 458.
56. Там же, с. 461.
57. Там же, с. 462.
58. Там же, с. 459.
59. Т у р о в с к а я М. Театр одного дирижера.—«Литературная газета», 1986, 16 июля. Поводом к написанию статьи стал выход Первой симфонии А. Шнитке, заготовки для которой были использованы в фонограмме фильма М. Ромма «Мир сегодня» (музыка к фильму и симфония писались одновременно).
60. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Культура, 1994, с. 44.
61. Там же, с. 45.
62. М а н н Т. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1960, с. 8.
63. См. илл. 7. Рене Магритт. Ясновидение (Проницательность) (1936).
64. Г р о с с м а н В. Цит. соч., с. 61.
65. Н о р ш т е й н Ю. Снег на траве. Главы из книги. М.: ВГИК, 2005, с. 76.
66. См. илл. 8. Л. да Винчи. Мадонна Литта (середина 1480-х гг.).
67. Б р о д с к и й И. Об одном стихотворении.—В кн.: Б р о д с к и й И. Цит. соч., с. 233.
68. В о л к о в С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: «Независимая газета», 1998, с. 245–246.
69. Немецкий экспрессионизм был довольно широко и полно представлен в Москве в 1924 г. на Первой выставке германского искусства.
70. Для всего мира Хаим Сутин—французский художник-экспрессионист первой половины прошлого века, один из гениев парижских «Ротонды» и «Улея». Русскоговорящей публике его «открыл» Илья Эренбург в книге своих воспоминаний. См.: Э р е н б у р г И. Люди, годы, жизнь. Книга третья. М.: Советский писатель, 1963.
71. Рембрандт в 1655 г. изобразил на картине «Зарезанный бык» огромную тушу. Красота и разнообразие фактуры у него побеждали ощущение неприятного и уродливого сюжета. Все оттенки красного в картине усиливали и углубляли присутствие сырого мяса, вспыхивали валеры на голубоватых сужолиях. Используя композицию рембрандтовской картины, Сутин создает свой парафраз—«Туша мяса», эмоционально кричащее полотно: и фактурно, и по колориту, и по технике исполнения.
72. А н н и н с к и й Л. Цит. соч., с. 230.
73. Б а б е л ь И. Избранное. Кемеровское книжное изд., 1966, с. 19.
74. В зените куполов этой станции метро поместили 36 мозаичных панно. Их создали в мастерских Ленинградской академии художеств под руководством профессора В. Фролова по эскизам А. Дейнеки. Год открытия 1938. Подробнее об этом см.: «Московскому метро—70 лет».—World Art Музей, 2005, № 14, с. 69.
75. О солярной символике в фильмах Довженко см.: М и х а л к о в и ч В. Цит. соч., с. 111–121.

76. Аннинский Л. Цит. соч., с. 227.
77. Джорджо де Кирико (*Giorgio de Chirico*) (1888–1978)—итальянский художник и теоретик искусства, считается одним из предшественников сюрреализма в современной живописи. Между 1908 и 1917 гг. де Кирико создал свои самые значительные произведения—серию видов пустынных городских площадей и натюрмортов. Его работы оказали влияние на формирование сюрреализма: Дали, Танги, Эрнста. По словам основателя и идеолога течения А.Бретона, только де Кирико выразил программу сюрреалистов средствами живописи. «Его живопись, являясь всего лишь точным отражением экстерьера вещей, создает атмосферу тайны, и, что-то предвещая, соединяет искусство предсказания и просто искусство. Она пробуждает предчувствие, и вы испытываете почти шок» (Андре Бретон. Статья в журнале «Магическое искусство», 1957. Цит. по кн.: Клингсер К. Сюрреализм. «Taschen», 2005, с. 32). Его стиль лишен деталей и иллюзионизма. Названия картин строятся вокруг таких слов, как «меланхолия», «тайна», «сон» или «размышление».
78. Победин К. Де Кирико. Иван Иванович сердится.—World Art Музей, 2003, № 2, с. 56.
79. Элиах Я. Бог здесь больше не живет. Хасидские истории эпохи Катастрофы. М.: «Гешарим», 2005.
80. Клингсер К. Цит. соч., с. 34.
81. Бабель И. Цит. соч., с. 42.
82. Цит. по: Вайль П. Гений места. М.: Независимая газета, 2001, с. 372.
83. Аннинский Л. Цит. соч., с. 225.
84. Марголит Е. Наталья Ужвий.—В кн.: Новейшая история отечественного кино. Т. 4, с. 112.
85. Цит. по: Ханютин Ю. Цит. соч., с. 73–74.
86. Впервые был опубликован в «Красной звезде» 24 июля 1942 г.
87. Симонов К. Избранные стихи. М.: ГИХЛ, 1958, с. 60.
88. См. илл. 9. В.Корецкий. «Воин красной армии, спаси!» (1943); илл. 10. Военный плакат «Воин красной армии, спаси!» (неизвестный автор); илл. 11. Б.Пророков. У Бабьего Яра (1958–1959); илл. 12. Д. Шмаринов. «Отомсти!» (1942).
89. В 1910-е годы складывается особая художественно-теоретическая система Петрова-Водкина, в которой главную роль играет принцип «сферической перспективы», что позволяет ему, изображая натуру в ракурсах сверху и сбоку, передавать ощущение земли как планеты. Появлению этой системы художник, как он утверждал, обязан падению оземь в детстве. Както раз, во время прогулки по холмам над Волгой, близ родного Хлыновска, он упал: «Когда я падал наземь, передо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я еще никогда, кажется, не получал: <...> я увидел землю, как планету. Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара полого, с обратной вогнутостью,—я очутился как бы в чаше, накрытой трехчетвертьшаром небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом затоновском холме» (Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: «Искусство», 2000, с. 265).
90. Пастернак Б. Цит. соч., с. 478.
91. Аннинский Л. Цит. соч., с. 223.
92. Воннегут К. Бойня номер пять, или крестовый поход детей. Кишинев: «Литература артистикэ», 1981, с. 22.
93. Абрамов Ф. Так что же нам делать? Из дневников, записных книжек, писем. СПб., 1995, с. 16.
-