

Галина ШМАТОВА

## «РАДУГА» ДОНСКОГО: ЗОНА НАПРЯЖЕННОГО ПРОТИВОРЕЧИЯ

Наверное, самые интересные и глубокие произведения искусства рождаются в зоне напряженных, может быть, даже неразрешимых противоречий. Как мне кажется, «Радуга» Донского соединяет *«несоединимое»* как на уровне идеи, так и на визуальном уровне (безусловно, они находятся в неразрывной связи-зависимости). Такая своеобразная *«эклетика»*, как мне кажется, чрезвычайно точно выразила не только дух времени, но и шире—национальный характер, как бы патетично это ни звучало.

«Радуга»—фильм, созданный войной. Война же—время испытания, переоценки... Время крайней твердости, решительности и невероятных компромиссов. Время страшных испытаний и время свободы. В другой период в советском кинематографе вряд ли мог бы появиться фильм с такой явственной библейской символикой (три женщины в центре киноповествования—отсылка к трем Мариям; неоднократно встречающийся в картине образ матери с ребенком: одна из возможных трактовок—Мадонна с младенцем...). Более того, в этой картине русский народ представлен как народ христианский (персонажи массовых сцен крестятся, молятся...). Однако метафорический ряд «Радуги» нельзя свести только к области православия—он содержит некие пласты, позволяющие проводить параллели, например, между «Радугой» и «Землей» Довженко. Есть что-то дохристианское—«по-довженковски» языческое, отсылающее к теме вечного возобновления жизни, вечного плодородия—и в любовании уже упомянутыми образами матери и дитя. Образами не аскетично идеальными, почти бесплотными, но *земными* и по-земному прекрасными. В данном случае *противоречие* (элементы христианства и язычества) перерастает в *символ*. Подобного рода символом—«пересечением» мне представляется и «заглавный» образ картины—радуга (реальная радуга, чудесным образом возникшая зимой на Украине во время войны; радуга—«добрый знак», как говорят в самом фильме; библейская радуга; радуга, на которую с суеверным страхом смотрели многие языческие народы...).

Однако следующее противоречие, непосредственно связанное с описанным выше, гораздо более острое. Речь о восприятии человека, ценности отдельной личности для универсума (в данном случае война ставит вопрос уже и конкретнее: для государства). При обращении к такой проблеме большое значение имеет манера киноповествования. «Радуга» и в этом смысле неоднородна. С одной стороны, есть натуралистичное (но без крайностей) изображение человеческих страданий (пытка Олены, убийство ребенка...). Это вызывает в зрителях сочувствие: не умственное патетическое негодование, а самое сердечное, неподконтрольное сознанию сочувствие... На

экране погибает и страдает не один из стандартных «винтиков» государственной машины, а единственный на всей земле человек, любимый своими близкими, оплакиваемый друзьями... В том числе и отсюда, как мне кажется, внимание к детали в кадре—необходимость воссоздания *мира в масштабе отдельного персонажа* («лирическое» кино, по Тынянову).

С другой стороны, в фильме присутствуют условно «романтические» (заведомо не-реалистические) эпизоды, связанные не с самими событиями, а с их интерпретацией героями. Например, мать отправляет маленького сына на верную гибель—только бы спасти от голодной смерти арестованную соседку. И когда ребенка расстреливают немцы, она не позволяет себе рыдать и жалеть о произошедшем: так было нужно. Здесь самопожертвование (понятие по сути христианское) приобретает особую форму, а ценность личности в сравнении с высшей целью практически сводится к нулю. Но тут же, рядом с матерью, братья и сестры убитого мальчика (а ведь этот маленький доброволец перед смертью кричал, как и следовало ожидать, не «за Родину!» или «победа будет за нами!», а «мама»)... Дети не могут понять эту жертву и плачут... Почти *обезличивающая* патетика слов и поступков матери (личное горе полностью растворяется в бедах и нуждах страны) и детские слезы—то, к чему, кажется, невозможно привыкнуть и что невозможно воспринимать отстраненно. *Противоречие* становится крайне драматичным и при этом *зримым*, переходит в очень сильный кинематографический образ.

Еще одним способом выражения *противоречий* в «Радуге» является разнообразие актерских техник внутри фильма. Обращает на себя внимание то, как в картине представлены и сыграны фашистские оккупанты. Немцев из «Радуги» нельзя поставить в один ряд с плоскими персонажами военных «агиток». У фашистов в режиссуре Донского намечаются характеры, психологические мотивации... Поэтому в персонаже Ганса Клеринга, например, присутствует нечто большее, нежели карикатура и гротеск: здесь и некоторая тоска по родному городу (далекая от рафинированно лирической, но все же), и нетипично сдержанная манера поведения на допросах... Нельзя в этой связи не вспомнить и замечательный эпизод с игрой «в кукушечку», когда фашист требует у детей молока и, *играя*, наводит прицел то на одного, то на другого малыша. Заканчивается все выстрелом по часам с кукушкой, у которой дети, *играя*, спрашивали, скоро ли придут «наши». Эпизод производит тем более сильное впечатление, что актер ведет роль «реалистично»: без преувеличенной эмоциональности, без «нечеловеческого» глумления. Показательно, что финал эпизода (выстрел) снова выводит нас на метафорический (над-реалистический) уровень.

Фашисты в «Радуге»—не только страшная безликая сила (хотя и таковой они тоже в картине являются—одно другого не исключает), не только карикатурные фигурки (здесь можно вспомнить русского перебежчика-фискала, старосту). Это люди, у которых *может быть* (но здесь и предположение, гипотетическая «предвозможность» очень важны) своя семья, свои горести, радости, страхи. Даже образ оккупанта попадает в *зону противоречий*.

Однако основное значение Донской в «Радуге» отводит женским образам. Олена Костюк в исполнении Наталии Ужвий, как мне кажется, бли-

же всего к героиням уже упоминавшегося Довженко. Нина Алисова—сожительница немецкого офицера—играет в комической манере (вплоть до фарса). Пожалуй, ее героиня, Пуся,—единственная, в ком нет неоднозначности, многоплановости, внутреннего противоречия: она словно попала в художественный мир «Радуги» из мира «агиток». Финальный монолог Федосьи, матери, у которой жили немец и Пуся, заставляет вспомнить об «Аэрограде»: здесь слышится небытовой, поэтический пафос, хотя, казалось бы, до этого эпизода ничто не предвещало выхода на патетику героини Елены Тяпкиной...

Каждый из основных женских персонажей это и земная женщина (предельная конкретность, яркость образа), и, в то же время, та, что несет в себе некое символическое (и в этом смысле *обобщающее*) начало: мать убитого мальчика—Родина; мать, поневоле приютившая немецкого офицера,—мудрость и терпение; Елена (не она одна, но она—в наибольшей степени)—материнство, продолжение жизни... Героиня Нины Алисовой—предательство и слабость, но это образ, лишенный живой, человеческой природы (скорее не символ, а эмблема, если можно применить такие термины к актерской игре).

Итак, «Радуга» Донского—и «эпическое», и «лирическое» кино на всех уровнях (монтажном, актерской игры, идейном). Но сочетание двух начал в данном случае не спокойное, а противоречивое. Средствами кинематографа фильм отражает, может быть, главную русскую проблему—проблему человека в государстве. В «Радуге» эта тема, с одной стороны, не обозначена чрезвычайно прямо (это всегда «уплощает»), а переведена на символический уровень. С другой стороны, вопрос очень обострен войной. И рождается по-настоящему живой фильм «на все времена», не теряющий при этом ценности документа эпохи.

---