

ПРОЦЕСС

Евгений МАРГОЛИТ

ПАСЫНКИ ИМПЕРИИ

О, если б знали, дети, вы...

А. Блок

Печальные дети, что знали мы...

Э. Багрицкий

1.

«Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое—это она сделала меня художником»¹. Вслед за Сергеем Эйзенштейном поколение людей, создавших советское кино, на все лады до конца дней своих варьировало эту формулировку. Было ли то ритуальное заклинание, долженствующее уберечь, отвести, спасти, или все-таки нечто большее? И если большее, то что?

Конечно, чудом выглядело преобразование сына неграмотного украинского хлебороба или сына одесского печника, или, наконец, аптекарского ученика-сироты из местечка в мастеров, чьим фильмам рукоплескал мир. Оно их самих убеждало в истинности провозглашенного лозунга: «Кто был ничем—тот станет всем». Но чем были так уж обязаны революции благополучнейший «мальчик из Риги, мальчик-пай», сын преуспевающего архитектора, или не менее благополучный мальчик из всеми уважаемого в Киеве семейства врачей? Если этот восторг был действительно таким искренним и трепетным, что объединяло в нем столь разные судьбы?

Мудрый Эйзенштейн объяснил это ощущение с исчерпывающей внятностью: «...только революционный вихрь дал мне основное—свободу самоопределения»². И, чтобы не было уже никаких сомнений, чуть ниже в том же тексте своей «Автобиографии» еще раз уточнил, выделив курсивом: «свободу выбора своей судьбы».

Чем была для них всех революция? Прежде всего—спасением от участи *предначертанной*, предписанной извне.

Не этот ли ужас полной зависимости от предначертанного свыше, невозможности распорядиться своей судьбой, давил на мозг наделенных «особой чувствительностью» подданных «империи блестящих каталогов»? «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?.. Может быть, я сам не знаю, кто я таков»,—маялся герой гоголевских «Записок сумасшедшего» по фамилии Поприщин, в которой одновременно звучали и «прыщик» и «поприще». И вопль его читался одним из вариантов расшифровки вопля другого классического безумца, адресованного строителю Империи: «Ужо тебе!»

Невозможность переменить судьбу оказывалась страшнее, мучительней нищеты. Именно это в первую очередь толкало на восстание в торжественно расчерченной геометрии имперских пространств. И этот жест казался для окружающих безумием. Престарелый граф Растопчин недоумевал, узнав о мятеже 14 декабря: революции делают повара, чтоб стать дворянами, а у нас что—дворяне захотели поварами стать? Для питомца екатерининского века, видимо, единственным законным способом переменить судьбу было «стать в случай» (то есть оказаться в фаворитах царствующей особы). Людям двадцатых годов зависеть от случая казалось невыносимым унижением. Они хотели строить свою судьбу по собственному разумению—за то и расплачивались репутацией безумцев.

Именно с этого мотива, по его собственному признанию, начинает Эйзенштейн: «...кажется, первым наброском сценария пантомимы когда-либо сочиненной мною, была история о несчастном молодом человеке, странствовавшем среди ближних, прикованных к необходимости двигаться и бегать по раз навсегда зачерченным орбитам. <...>

Пантомима кончалась всеобщим парад-алле перекрещивающихся геометрических перемещений, под которые тихо сходит с ума главный герой»³.

Не здесь ли исток той мертвенной жути правильных геометрических форм, которую откроет Эйзенштейн в своих фильмах и вслед за ним подхватит весь наш классический кинематограф от «Потемкина» и «Чапаева» до «Баллады о солдате» и «Обыкновенного фашизма»? Все эти исполненные непоколебимой серьезности колоннады имперских дворцов, постаменты монументов, стройные шеренги солдат с оружием наперевес, стальные орудия уничтожения—броневики, танки,—все это, подчеркнуто лишенное собственного лица, направлено на то, чтобы стереть лица у всех окружающих. То есть умертвить. И тогда противовесом неизбежно оказывается масса: единый живой организм—пульсирующий, постоянно меняющий свои очертания-формы, как меняет постоянно выражения живое человеческое лицо. Победа неправильных, меняющихся гео-

метрических форм над застывшими правильными—здесь победа живого над мертвым. Не только в «Потемкине» или «Октябре», но и в «Александре Невском», где вроде бы закладывается парадная схема сталинского державного эпоса, именно на этом под насмешливые скоморошья дудки выстраивается сюжет Ледового побоища: пульсирующая, постоянно меняющая свои очертания масса русских воинов поглощает, расчлняя, выстроенное в безупречном геометрическом порядке воинство ливонского ордена.

Поэтому революция для поколения кинематографистов, создавших советское кино, прежде всего—праздник. В буквальном смысле—как сюжет, в котором они существуют. Это—карнавал. Праздник мира перевернутого, ставшего с ног на руки. Делającego кульбит. Ибо и само это историческое событие, по крайней мере, на протяжении всего первого десятилетия вполне официально именуется Октябрьский *переворот*.

Понятно, почему они, все до единого, начинают в искусстве с эксцентриады, клоунских масок агиткарнавала—в театре, а затем и в кино. Недаром у каждого из будущих классиков-орденоносцев, творцов эпопей в начале кинематографического пути неизбежно маячит беспомощно неумелая, но разудалая эксцентрическая короткометражка с трюками, драками, погонями и превращениями. Но и в жизни их поведение строится в эту пору абсолютно по тем же законам

Вот как в мемуарном наброске Эйзенштейн описывает свое общение с Довженко, произошедшее после выхода «Арсенала»: «Это первая встреча с глазу на глаз. И двум москвичам—Пудовкину и мне—очень любопытно распознать, чем дышит новоявленный киевлянин. Он тоже приглядывается несколько настороженно. Но очень скоро всякая официальность встречи и попытки говорить в “высоком плане” летит к черту. Мы все еще в том счастливом возрасте, когда слова нужны прежде всего для того, чтобы дать волю распирающему обилию чувств.

Да и обстановка этого “пикника” под крышами “Совкино” слишком “студенческая” для официальности.

Между монтажной комнатой и просмотровой будкой сооружено некое подобие стола. Минеральные воды и какие-то бутерброды. Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим проблемам кино. Ощущение молодости и творческой насыщенности нового Ренессанса. Необъятность перспектив нового искусства впереди...

Большой учрежденческий дом кругом...

Великие мастера культуры позади...

И как на карнавалах надевают маски, опьяненные удивительным искусством, в котором они работают, три молодых режиссера разыгрывают между собой личины великанов прошлого.

Мне выпадает Леонардо. Довженко—Микеланджело. И, яростно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля. <...>

Но вот уже опрокинуты подобие стола, стулья и табуреты, а Леонардо, Микель и Рафаэль стараются поразить друг друга остатками акробатической тренировки и физкультурного тренажа. Каскадом летит через стулья Пудовкин»⁴.

Этот документ представляет собой, по-моему, едва ли не исчерпывающий по полноте образ существования и самоощущения всего поколения в мире и искусстве (которые тут, впрочем, наглядно неразделимы). Прежде всего, это тотальная карнавальность происходящего: карнавальность поведения, карнавализация официального пространства («под крышами “Совкино”»), опьянение свободой в выборе (и масштабе) масок-ролей. И завершающий это действие акробатический каскад тоже принципиально карнавален. Абсолютное владение «кинонатурщика» советского авангардного кино 1920-х своим телом—от пролеткультовской команды Эйзенштейна и киноколлектива Кулешова до ленинградских ФЭКСа и КЭМа—что это, как не овладение миром? Ведь именно форму человеческого тела и принимает мир в карнавале. И вдохновенно бьющий чечетку под руководством своего друга—соратника Кулешова Леонида Оболенского—Эйзенштейн, и демонстрирующий немислимые кульбиты ученик того же Кулешова Пудовкин, да и Довженко, появляющийся перед камерой в своей «Сумке дипломатического курьера», демонстрируя в маленькой рольке кочегара безупречную мускулатуру—все они прекрасно это если не осознают, то чувствуют.

И во всем этом—ощущение своей молодости как всецелой принадлежности небывало новому миру.

«Через много лет я узнал новое течение в искусстве: разгневанные молодые люди. Мы были обрадованные молодые люди»,—резюмировал уже в 1960-е Григорий Козинцев⁵.

Ошеломляюще юный возраст этого поколения кинематографистов (к моменту прихода в кино им в основном от 20 до 25 лет) принципиально важен. Это недавние дети. А никто так остро не переживает свою зависимость, свое бесправие в тотально регламентированном, каталогизированном мире, как ребенок. Гнет социальный, гимназический, семейный накладывается друг на друга, сливаются в его восприятии воедино.

Вот красноречивейшее признание:

«Все, что я делаю, вышло главным образом из одного истока: актового зала Киево-Печерской пятой гимназии с его огромной холодностью, блестящим паркетом, портретом государя императора в рост, строем, куда я должен был становиться по ранжиру, и богом—директором гимназии в вицмундире. Отсюда я хватил ужаса на всю жизнь.

<...>

Из теплого дома, его человеческих размеров, я попал в огромность холодного пространства, в распорядок, программу, расписание, во время, отмеренное звонками. Здесь я был чужой, нелюбимый, бесправный, странный»⁶.

Это запись из рабочих тетрадей Козинцева.

А вот другое признание, не менее красноречивое:

«Достаточно взглянуть на мою фотографию с косым пробором и ножонками в третьей позиции, чтобы понять, что такие “достижения” возможны только при достаточно тираническом нраве родителя и строго продуманной системе гувернанток.

Такая система не может не породить бунта»⁷. (А это фрагмент из автобиографических записей Эйзенштейна.)

Что уж тогда говорить о еще одном признании, на сей раз Фридриха Эрмлера, в детстве—«мальчика» в аптеке: «И где бы я ни был, что бы я ни делал, запах аптеки молниеносно вызывает в моем мозгу картины далекого детства, хозяйку, побои и унижения»⁸.

При всем разнообразии вариантов в каждом случае, тем не менее, «детство», «бесправие», «унижение», «тирания» идут через запятую. Из детского переживания и рождается потрясающий экранный образ империи как мира, в котором человек ощущает себя «чужим, нелюбимым, бесправным, странным». Классический «маленький человек»—забитый и бесправный, бесконечно униженный—в этом кинематографе оказывается маленьким буквально: ребенком. Не потому ли коляска с младенцем, лежащая в бездну по ступеням Потемкинской лестницы, становится практически ключевым символом советского кино?

«Когда ряд детских травм совпадает по эмоциональному признаку с задачами, стоящими перед взрослыми—тогда “добро зело”.

<...>

Я считаю, что в этом смысле и мне в моей биографии повезло»⁹.

«Такая система не может не породить бунта»...

Революция для них, помимо прочего, это и восстание детей против всевластия взрослых. «Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, выростала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование,

А прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе»¹⁰. Это снова Эйзенштейн, и вроде бы надо рассматривать процитированные строки как факт частной биографии конкретного художника, к тому же внимательно изучавшего работы Фрейда. Но вот цитата из совершенно забытого ныне писателя-комсомольца 1920-х, друга Ю.Олеши Виктора Дмитриева, покончившего жизнь самоубийством в 25-летнем возрасте, спустя несколько недель после гибели Маяковского. В его романе «Дружба» молодой партиец, участник гражданской войны Величкин (в нем угадывается сам автор) в детстве разрабатывал «план восстания детей». «Тысячи детей—от Белого до Черного моря—в заранее назначенный час с песнями мятежа восставали против родительской тирании. Величкин шел во главе этой армии. В решительной битве он дрался, как Спартак, двумя широкими мечами. А там, за этим сражением, конечно, открывалась залитая необыкновенным светом слава»¹¹.

Поэтому переживание революционного переворота тут оказывается очень схоже с восторгом школьников, внезапно узнающих об отмене череды уроков: «С понятием счастья у меня навсегда связался день, когда после очередного обстрела Киева я пошел утром в гимназию. Гимназии больше не было. Насквозь просвечивало разбитое здание, валялся кирпич, щебень»¹².

Но еще заманчивей разглядеть в этом видении зародыш прославившей поколение в скором будущем монтажной поэтики с ее пафосом расчленения, разъятия. Недаром Эйзенштейн возводил ее, пусть и не без иронии, непосредственно к детскому «зуду любознательности, примитив-

ной жестокости и агрессивному самоутверждению»¹³. Разрушение старого мира для молодняка, закладывавшего основы советского авангарда, есть не тотальная катастрофа миропорядка вообще, как это представлялось предшествующему поколению—но обнажение секретов мироустройства. Рухнувший мир видится им не грудой бесформенных обломков—он рассыпается на составные детали. Как в детской игре—кубиках или «конструкторе». Прежняя система рассыпается, потому что, претендуя на неизменность, была по сути своей неустойчива, несовершенна. Значит, необходимо—в их понимании—разобрать ее до основания и выстроить заново, по собственному разумению, принципиально изменив конструкцию. Недаром многие из них—Эйзенштейн, Шуб, Александров с Пырьевым, не говоря уже о братьях Васильевых—так будут начинать свою кинокарьеру: с *ремонта* чужих (преимущественно импортных) фильмов.

Можно сказать, что революционная реальность, их окружающая, сама по себе есть реальность демонтажа. Она и подсказывает этому поколению новый язык. И язык этот настолько же естествен для него, насколько казался чужд и дик предшествующей предреволюционной аудитории («какие-то отрезанные головы и руки»). Причина—в кардинально меняющейся реальности.

Собственно, эти «обрадованные молодые люди»—дети переворота в полном смысле слова. Недаром в ходу у эпохи слово «эксцентризм»—то есть смещение центра. Те, кто будет вершить судьбы отечественного, да и мирового кинематографа в 1920-е, практически, все как один, за редчайшими исключениями, выходцы с периферии, окраины. В социальном ли, географическом, культурном смысле—не важно: и то, и другое, и третье накладывается друг на друга. Так или иначе, это те, кто более прочих ощущали себя лишенными права на выбор судьбы, на мало-мальски значимые роли в прежней системе. В результате же революционного переворота то, что было центром, смещается на периферию и наоборот, меняются местами верх и низ. Дети окраин, вытряхнутые из навязанных прежним миром социальных ячеек, получают в новом пространстве полную свободу движения—свободу выбора новых социальных и культурных ролей. Эту открывшуюся им возможность новое поколение осознает и использует в полной мере. Они ощущают себя частью—причем, неотъемлемой частью—силы, демонирующей прежний миропорядок, чтобы затем перемотировать его на началах, которые представляются им справедливыми и разумными. Сила эта у них именуется революцией или советской властью—эти понятия в сознании большинства из них едва ли не до конца дней остаются синонимичными.

«Для этого поколения “соцзаказ” был чем-то вроде клятвы на Воробьевых горах.

Что могло быть более прекрасного, чем трудиться для заказа?

Вы скажете: как-то уж все это слишком прозаично. Но все зависит от заказа. *Перевернуть вселенную!*¹⁴. Козинцев, уже отягощенный горечью исторического опыта и знающий цену системе, и на рубеже 1960—1970-х продолжает настаивать на этом. «Если кто-то написал, к примеру говоря, что Маяковского травил РАПП, то иронически говорят: “Защищают

Маяковского от Советской власти? <...>. Но Маяковский и был Советская власть, Эйзенштейн и был Советская власть»¹⁵.

Если старший их современник признается: «...революция кончилась для многих из нас, когда ее эксцентричность и наше опасное хождение по проволоке над бездной сделалось будничной ежедневностью»¹⁶, то для нового поколения все начинается именно с упоенного хождения по проволоке как новой нормы—с провозглашенного фэксами в их программном сборнике «Эксцентризм» «канкана на канате логики и здравого смысла». И даже в буквальном смысле—если вспомнить цирковые трюки их «Женитьбы» или эйзенштейновского «Мудреца».

Старшие будут возмущенно предупреждать: «Так вы и до кинематографа докатитесь!» Катиться, разумеется, можно только сверху вниз, а не наоборот. Но уже по самой логике переворота то, что имперской культуре представлялось—по словам самого императора Николая II—«пустым, никому не нужным и даже вредным развлечением», «балаганным промыслом», в новой системе должно было оказаться «важнейшим из всех искусств».

Но и по самой своей специфике кинематограф как нельзя лучше подходил к этой роли: слепок наличной физической реальности, легко поддающийся расщеплению, расчленению на составные части. Поэтому монтаж из конкретного средства художественной выразительности, применяемого для обострения повествования («параллельный монтаж»), здесь, в новой системе, превращается в категорию, по сути, мировоззренческую. Он рассматривается, прежде всего, как средство построения экспериментальной (и притом действующей) модели грядущего—«прекрасного нового мира». Мира, в котором они никогда больше не будут «чужими, нелюбимыми, бесправными, странными».

Вот что для них «социальный заказ перевернуть вселенную».

Фрагменты наличной реальности для «молодых обрадованных людей»—материал, из которого они с азартом подлинных демиургов выстраивают этот новый мир по собственному разумению. Переделка, перемонтаж пространства и человека в нем становится главным сюжетом уже в открывающих новую поэтику эксперимента 20-летнего Льва Кулешова. Можно увидеть друг друга, находясь на противоположных концах Москвы; можно обнаружить напротив храма Христа Спасителя на Волхонке Белый Дом на Капитолийском холме (не забудем, что Америка для них в ту пору—символ индустриальной утопии). Можно продемонстрировать зрителю буквально идеальную—не существовавшую дотоле—женщину, смонтировав плечи одной, волосы другой, руки третьей и т. д. и т. п.

Замечательны названия, которые Кулешов дает своим экспериментам: «Творимая земная поверхность», «Творимый человек». Вообще-то на слово «творить» в среде авангардистского революционного молодняка наложен строжайший запрет. И десятилетия спустя они будут помнить о восторге, с которым читали знаменитую язвительную сентенцию Осипа Брика из статьи 1919 года «Художник и коммуна», опубликованной в первом (и, кажется, единственном) номере журнала «Искусство коммуны»: «Сапожник делает сапоги, столяр—столы. А что делает художник? Он ниче-

го не делает, он “творит”. Неясно и подозрительно». Но в этих экспериментах искусство становится средством революционной перестройки, преобразования окружающего мира, приобретает характер, так сказать, высокого «прикладничества». «Творимое», «творимый» здесь производны не столько от казавшегося им высокопарным и затасканным слова «творчества», сколько от—«творения». И себя, разорвавших круг роковой сословной дилеммы («повара» или «дворяне»), узнавали «молодые обрадованные» в строчках боготворимого ими Хлебникова:

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т.

2.

Свое победное шествие они начинают с демонтажа империи. Главным символом империи для них становится памятник.

Монумент.

Классический ряд начинается с Дюка де Ришелье в эйзенштейновском «Броненосце “Потемкин”»—по мановению повелительного жеста его руки безлика шеренга солдат низвергает толпу мирных одесситов в ад Одесской лестницы.

И тем же повелительным жестом вдавливают статуя Кутузова в кошмар ночных заледеневших, кажется, навсегда площадей Петербурга фигуру титулярного советника Башмачкина в «Шинели» ФЭКСов.

И тщетно пытается, спасаясь от дождя, устроиться на ночлег под сенью статуи Екатерины бездомный блаженный интеллигент в фильме «Катя—Бумажный ранет» Эрмлера и Иогансона. И брошенное снизу вверх «стерва» опять-таки звучит травестией классического «Ужо тебе».

И уж вовсе беспомощным насекомым выглядит с точки зрения монументов северной столицы империи пришедший из деревни в город на заработки Парень в «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкина.

Но в жесте Дюка отзывается аналогичный жест взгромоздившегося на тумбу, как на постамент, командира броненосца Голикова. Верхняя точка съемки бедного Башмачкина закрепляется в монтажном столкновении со снятым с обратной точки, а потому гипертрофированно монументальным Значительным Лицом. И общим знаменателем имперских монументов в «Конце Санкт-Петербурга» оказывается с той же нижней точки снятый конный полицейский как символ имперской власти.

Понятно, что эта традиция столкновения масштабов идет от русской классической литературы, от «Медного всадника». Недаром, как показал Н.И.Клейман в статье «Взревевший лев», в кинематографе Эйзенштейна тема монумента начинается с ночных кадров подсвеченного снизу прожекторами и залитого струями дождя памятника Петру (они были сняты для одного из эпизодов первоначального варианта «Потемкина»—киноэпопеи «1905 год»)¹⁷. Именно в «Медном всаднике» наиболее полно воплощен разрабатываемый Пушкиным «миф о губительной статуе», несущей герою смертельную угрозу¹⁸. Но смертельная угроза состоит в том, что

монумент готов утратить свою неподвижность. Т.е.—«ожить». Оживающее неживое—один из самых устойчивых и внушающих ужас архетипов. (И самых киногеничных, если вспомнить, что исходный сюжет кино—изображение, теряющее привычную для массового восприятия статику.)

Не потому ли по мере освоения этого нового в образной системе кино 1920-х материала все более изощренным и экспрессивным становится его монтажный ракурс? Монумент то наваливается на камеру, то откидывается от нее, так или иначе, теряя ощущение незыблемой устойчивости, неподвижности—грозя обрушиться, погребая под собой все и вся.

Но, с другой стороны, само это средство приведения того, что претендует на сверхустойчивость, в заведомо неустойчивое положение—монтажный ракурс—киноавангардом же и открыто. В таком случае обрушение уже не стихийно и катастрофично—оно целенаправленно. Инструмент низвержения—в руках «обрадованных молодых людей». Ракурс тут оказывается сродни динамиту у Маяковского в классическом «Юбилейном», где четко проведено то же противопоставление памятника «мертвечины»—«всяческой жизни».

Само дробление монумента на отдельные монтажные планы несет в себе сюжет его разрушения. Соответственно, экспрессивный монтажный ракурс, лишаящий это изображение устойчивости, сулит непосредственное сокрушение монумента. Что, в конце концов, и происходит в сделанном под сильным влиянием «Конца Санкт-Петербурга» фильме ФЭКСов о Парижской коммуне «Новый Вавилон». Там камера Евгения Михайлова резким наклоном вновь сокрушает Вандомскую колонну, восстановленную после падения Коммуны.

Но прямо-таки буквализованной метафорой монтажного приема становится классический зачин «Октября», где Эйзенштейн, по его словам, «с таким лакомым азартом разымал на части гигантскую фигуру Александра III»¹⁹.

В сюжете со съемок «Октября», вошедшем в один из номеров «Совкиножурнала» за 1927 год, дети играют с фрагментами макета этого памятника, изготовленного специально для съемок фильма в натуральную величину. Поскольку режиссером сюжета была Эсфирь Шуб—близкий друг Эйзенштейна на протяжении всей жизни—можно предполагать, что появление этих кадров в ее сюжете не обошлось в той или иной мере без его участия. Поэтому их можно рассматривать как своего рода ключ к решению темы.

Кадры эти выглядят сбывшимся пророчеством одного из самых глубоких поэтов Серебряного века—Иннокентия Анненского:

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале—
Завтра станет ребячьей забавой.

В революционные периоды ребенок притязает на право выстраивать мир по своим законам, стать в центре его. Собственно, он становится сим-

волом нового мира: об этом сказано было подробно и не раз—от Маяковского и Гайдара до Платонова и Заболоцкого. И в работах зачинателей советского киноавангарда это легко просматривается. С оправдома Октябрины в пионерском галстуке из первого фильма фэкссов или довженковского «Васи-реформатора» до эйзенштейновского чудо-пионера Степка в «Бежином луге». Но поскольку процесс разрушения-созидания (то бишь, демонтажа и монтажа) един, то обратной стороной этого персонажа оказывается беспризорник, представитель «шпаны», что с наглядностью проявилось в триумфе «Путевки в жизнь». Поэтому дети, играющие с обломками самодержавия, есть нечто более значимое, нежели выразительная зарисовка—это, если угодно, обозначение общего истока поэтики революционного киноавангарда.

Но еще интересней то, что, по прихотливой цепочке ассоциации с лепниной на архитектурских проектах отца, отцовская и царская тирания у Эйзенштейна непосредственно накладываются друг на друга. Он признается: «...разъятая и опрокинутая полая фигура царя <...> говорила лично мне об освобождении из-под папенькиного авторитета»²⁰.

Казалось бы, речь идет о варианте сугубо и однозначно личном, индивидуальном. Но Эйзенштейн чуть ниже продолжает:

«Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, вырастала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а *прямо и целиком из образа всякой социальной тирании как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе* [курсив мой—Е.М.]»²¹.

Продолжая тему «Медного всадника» тут сразу же можно вспомнить титул «Отца Отечества», который торжественно преподнес Петру Первому «языческий сенат» (определение, принадлежащее Осипу Мандельштаму, еще одному столь значимому для этого поколения кинематографистов их старшему современнику).

А с другой стороны, практически впервые в этом контексте точку съемки снизу применяют Пудовкин с Головной в «Матери». Так снят герой, занимающий в фильме принципиально более важное место, чем в горьковском романе—Михаил Власов. Отец. И этот ракурс возникает в сцене, где на отца, бьющего мать, восстает сын. Т.е. там, где насильник-тиран увиден глазами сына-революционера. А пуля другого молодого революционера—соратника сына—свалит, обрушит заросшего дремучей бородой великана с пластикой Голема. И только позднее по ходу фильма возникнет снятый с этой же нижней точки монументальный жандарм у стен тюрьмы. И его в свой черед резко уменьшит в размерах противоположная точка съемки в виду приближающейся революционной демонстрации²².

Одно накладывается на другое—имперский монумент как символ власти, страж неизменного порядка; внушающий страх взрослый, требующий беспрекословного повиновения; патриархальный языческий вождь-отец-хозяин, и одно сквозь другое просвечивает. Более того—именно в этом единстве, так сказать, ипостасей, мотив обретает принципиальную устойчивость, поворачиваясь той или иной стороной на протяжении по меньшей мере десятилетия.

Например, сын, выступающий против отца в защиту матери—это ведь не только сюжет фильма Пудовкина. Так можно прочесть в «Потемкине» сюжет «Одесской лестницы» с женщинами-матерями, ведущими основную партию, статуей Дюка, с его направляющим солдат жестом, и пушками броненосца, прерывающими безответное насилие. Но еще более неожиданно отзывается этот мотив в середине 1930-х. Вот «Юность Максима», сцена бунта политзаключенных в тюрьме. Громадный жандарм избивает юного героя, отказавшегося встать при появлении стражников в камере. Сбитый мощным кулаком юный Максим поднимается, сплевывая кровь, и заявляет жандарму: «Разве так бьют? Даром только хлеб едите. Вот меня отец по праздникам бил—так бил! Ты, ваше благородие, щенок по сравнению с ним».—«Может, он так бил?»—и очередным ударом жандарм сваливает Максима на пол. «Нет»—«А как?»—«А вот так!» И Максим наносит ответный удар, повергающий великана ниц. Отец и монумент соединены здесь с очевидной наглядностью (авторы «Трилогии о Максиме» не раз говорили о сильнейшем влиянии на них в 1920–1930-е языка «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга»). Но еще замечательней начало диалога: в момент, когда жандармы врываются в камеру, Максим стоит. Он садится только при крике «Встать!» и на вопрос «Почему не встаешь?» отвечает: «Мать не велела».

Аналогичным, по сути, диалогом начинается первый вариант «Бежина луга». Колхозник спрашивает пионера Степка, стоящего у тела матери, насмерть забитой отцом: «За что он ее всю жизнь так бил?» Степок отвечает: «За то, что меня понимала».

Причем облик отца Степка с его утрированно обильной растительностью на лице как бы отсылает к внешности отца в «Матери». Но особенно интересно, что сценарист «Бежина луга» Александр Ржевский наделяет отца внешностью врубелевского Пана—т.е. языческого божества. Возможно, это одна из тех деталей сценария, которые для Эйзенштейна оказались принципиально важны и побудили режиссера взяться за его постановку. Она оказывается, как это ни парадоксально, на первый взгляд, напрямую связана с темой монумента.

Если внимательно присмотреться, в имперском монументе для этого кинематографического поколения уже на первых подступах к теме отчетливо проступают химерические черты архаического, языческого мира как мира ночного—«кромешного». Так, демонстративно пренебрегая хронологической точностью, фэксы в «Шинели» ставят клодтовский памятник Николаю I в общий ряд со статуей Кутузова в римской тоге и египетским сфинксом на набережной. В их же «Новом Вавилоне» (какое значимое в этом смысле название!) над Парижем нависают знаменитые химеры собора Нотр Дам—причем они монтажно срифмованы с внешностью Хозяина в исполнении Давида Гутмана. И не выглядит ли в этом контексте знаменитая кучерская борода Александра III в «Октябре» связующим звеном между отцом Павла в пудовкинской «Матери» и отцом Степка в «Бежине луге»?

«Пережиток тирании главы рода в первобытном обществе...»
Языческий идол.

«Кумир» (напомню, что это определение особенно возмутило державного читателя Николая I в «Медном всаднике»).

В этом нет ничего удивительного, если учесть, что исток такого подхода к теме глубоко укоренен в православной традиции отечественной культуры. «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны)», — замечает Р.Якобсон в исследовании «Статуя в поэтической мифологии Пушкина»²³.

И то, что позиционирует, заявляет себя как символ нерушимого, неизблемого порядка (и шире — миропорядка вообще), здесь предстает — не столько даже осознанное советским киноавангардом, сколько по логике этой традиции — как окаменевший языческий хаос.

Ночной мир, мир смерти, грозящий стереть у человека лицо, а значит — превратить отдельного человека в ничто.

В тень среди зазеленевших пустых пространств — как Башмачкина в «Шинели».

Или в почти неразличимую точку у подножия столичных монументов — как Парня в «Конце Санкт-Петербурга».

Или в манекен — куклу в нарядном платье, натянутом на проволочный каркас — как Продавщицу в «Новом Вавилоне».

Или в безликое орудие братоубийства, предварительно накормив червивыми отбросами — пищей потустороннего мира (читай: смертью), — как матросов в «Броненосце “Потемкин”»²⁴.

И таковы устойчивость, мощь этой традиции, что именно она начинает диктовать — от обратного — идеальный образ мира.

Даже в частностях — в фактуре, например. Камень, металл — как материал для статуй и их постаментов — это природа, но *неживая*. В отличие от дерева. И тогда совершенно закономерно в финале «Нового Вавилона» на кладбище, где расстреливают коммунаров, возникает фигура вкопанной в землю раскрашенной деревянной мадонны, по лицу которой текут струи дождя, как слезы. Здесь ее появление может быть трактовано как новое воплощение героини, тем более, что манекен (навязываемая героине системой социальная роль) перед этим сгорает на обгьятой огнем баррикаде.

Но еще важнее то, что это один из ключевых образов Нового Завета.

Если имперский мир — это мир языческий, то антитеза ему по этой логике неизбежно должна строиться — и строится! — на символике христианской.

Речь здесь, конечно же, не о религиозности авторов (хотя и здесь не все так однозначно уже потому, что это поколение осознает себя не просто равнодушными к религии, но, скорее, богоборцами). Дело в жесткой логике классической культурной модели, из которой вырастает их творчество. На новом историческом витке возникает возможность увидеть общий контур этой модели, и тогда становится очевидно, что в ее основе — новозаветный миф с его пафосом свободного выбора. «Достаточно сравнить свободную жертву Христа с аналогичными актами любого натура-

листского бога-страдальца, <...> чтобы понять разницу между двумя мифологиями: языческий бог со всеми “страстями” и воскресением влетен в безличностный круговорот природы, и сознательный выбор между приятием и неприятием своей участи для него немислим, в то время как в новозаветном мифе в центре стоит проблема личностного выбора»²⁵.

Если в имперском языческом мире с его неумолимой предначертанностью участи они ощущают себя бессильными, одинокими, покинутыми—*чужими*, то антитезой ему будет в их представлении мир, основанный на всечеловеческом единении в любви и братстве.

«Братья!»—вот ключевое слово в «Броненосце “Потемкин”». «Братья! В кого стреляешь!?»—эти слова сделавшего свой выбор Вакулинчука срывают готовящееся братоубийство. В замечательной речевой неправоильности—несогласовании множественного и единственного чисел, по точному наблюдению Н.Клеймана, заключен глубинный смысл. Свободный выбор—личное дело каждого. К каждому по отдельности и обращается герой, ибо только в результате выбора, посредством выбора *каждый* может осознать *общую* братскую природу. Вакулинчук добровольно приносит искупительную жертву и повисает, смертельно раненый, раскинув руки, в позе распятого, так что композиция следующего кадра с матросами, вносящими на палубу тело, подчеркнута отсылает к снятию с креста. Равно как и композиция кадра с группой женщин у тела героя на молу отчетливо ассоциируется с оплакиванием Христа. А клятва, произносимая над телом Вакулинчука девушкой-бундовкой, столь же явно перекликается с евангельским «нести ни еллина, ни иудея». Примеры можно множить постоянно, вплоть до финала, где напряженное «Выстрел? Или...» сменяется ликующим «Братья!», и мятежный броненосец, пройдя через адмиральскую эскадру «без единого выстрела», в финальном кадре как бы возносится над залом.

Но именно столкновение с этой надчеловеческой силой и преодоление ее открывает возможность выхода на новый уровень человеческих отношений. Пробуждает сознание: дает жизнь душе, доселе спавшей—то есть пребывавшей в мире тяжких снов. Отсюда заторможенность и сомнамбуличность поведения Матери и Парня в начальных сценах пудовкинских фильмов, женщин-крестьянок в зачине дожженовского «Арсенала», Продавщицы в первых частях «Нового Вавилона» и т.д. Застывшее выражение тоскливой покорности выглядит маской поверх неведомого нам пока лица.

Это общее для новой сюжетной модели исходное состояние буквализовано Эйзенштейном в «Потемкине»: в первых же кадрах мы видим *спящих* матросов, причем изображение прокомментировано титром: «Тяжел и беспокоен сон сменившейся команды».

То. пребывание в сновидческом мире языческого имперского кошмара с его перевернутыми пропорциями (кстати, и перевернутость—один из наиболее распространенных в различных мифологиях атрибутов «того света») оказывается пребыванием в мире смерти. Соответственно силы, стремящиеся удержать человека в этом состоянии, преграждающие путь к осуществлению великой возможности всеобщего единения,—есть силы

смерти. И если смерть—это утрата лица то ли в результате полного сращения его с навязанной маской, то ли стирание лица вообще (так у Эйзенштейна брезент, который подстилают под ноги казнимых, набрасывается поверх голов, закрывая лица), то противостояние ей—это борьба за обретение собственного лица. За право выбора собственной судьбы.

«Вакулинчук решается»—этот титр предшествует плану поднимаемого горе лица и следующему за ним призыву «Братья!» Сюжет пробуждения классового сознания есть здесь конкретная форма, в которой воплощается общий для культурной модели сюжет пробуждения сознания личностного.

И тогда восстание против правящего эксплуататорского класса обретает вид противостояния живого лица обезличивающему языческому хаосу—миру неподвижных масок и личин²⁶. В этом контексте чрезвычайно значима сама форма расправы восставших с угнетателями, равно как и определения, им даваемые. Их не расстреливают, но сбрасывают сверху вниз. У Эйзенштейна такие параметры, как верх и низ, день и ночь, всегда насыщены глубинным смыслом. Если угнетатели являют собой силы смерти, то они и отправляются, загоняются обратно в тот нижний мир, из которого пришли. На принадлежность к разряду хтонических чудовищ указывает и клич восставших: «Братья, бей *драконов!*»²⁷ Еще примечательней образ корабельного священника. Лицо, буквально закрытое обильной растительностью, по типуажу наглядно становится в один ряд со статуей царя в «Октябре» и внешностью отца Степка в «Бежимом луге». Крест, которым он благословляет братоубийство, вонзается затем в палубу, как палаческий топор. По всем признакам этот священник—лжепастырь, что становится окончательно ясно, когда его сталкивают по лестнице в трюм со словами «Убирайся, *халдей!*» (т.е. язычник). Официальные атрибуты христианства лишены здесь своего подлинного, живого смысла. Это мертвые (в буквальном смысле, если вспомнить функцию креста священника в фильме) предметы, лишённые приписываемого им содержания, полые, как царская статуя в «Октябре».

Тогда важный смысл можно увидеть в такой детали, как отсутствие матерных крестов у матросов. Их не может быть еще, поскольку мистерия пришествия и страстей лишь предстоит непосредственно по ходу фильма.

По ходу революции.

Она преобразует, рождает заново, вводя в новое царство, как его ни назови, но непременно—царство. Например, «светлое царство социализма» с плакатного лозунга, видением которого заморожен юный герой «Школь» Аркадия Гайдара, еще один ровесник наших героев: «Это “светлое царство”, которое пролетариат должен был завоевать, увлекало меня загадочной невиданной красотой еще больше, чем далекие экзотические страны манят начитавшихся Майн Рида школьников. Те страны, как ни далеки они, все же разведаны, поделены и нанесены на скучные школьные карты. А это “светлое царство”, о котором упоминал плакат, не было еще никем завоевано. Ни одна человеческая нога не ступала по его необыкновенным владениям»²⁸.

«...если не обратитесь, и не будете как дети...»

Не эмблематичен ли в таком случае мальчишка из финальных сцен «Октября», в упоении дрыгающий ногами, взошедший на опустевший царский трон?

И догадывался ли тогда кто-нибудь из них, какие катастрофические коллизии в их общей судьбе таит в себе этот кадр, какой жутью обернется он менее чем 20 лет спустя в последней картине создателя «Октября» — «Иване Грозном»?

3.

Меж тем возникает в «Октябре» и другой кадр — куда более знаменитый и уже подчеркнуто эмблематичный. Это Ленин, выступающий с броневика на Финляндском вокзале по приезде в Петроград. Повелительный жест выброшенной вперед руки и башня броневика, на которую вождь взбирается, как на постамент.

Можно ли увидеть нечто общее между этими двумя кадрами? На мой взгляд, здесь в некотором роде косвенно срифмованы опустевший трон и опустевший постамент. Недаром их мотивы в финале «Октября» оказываются напрямую связаны: последний кадр с мальчишкой, засыпающим, напрыгавшись, на троне, непосредственно смонтирован с Лениным, всходящим на трибуну II Съезда Советов, чтобы возвестить о наступлении новой эры. Являясь в действительности пусть восторженным, но все-таки не более чем наблюдателем переворота мира, это поколение не может внутренне примириться с таким раскладом. И ощущая себя непосредственным творцом событий, оно, это поколение, творит на экране *миф участия*. События переворота не инсценируются, но творятся им, по сути, заново. «Великий Октябрь как бы повторялся на улицах Ленинграда <...>. Среди пышных лестниц и роскошных зал Зимнего возникали призраки осени 1917 года, вновь вызванные к жизни волей постановщика. То, что испытали режиссеры в дни съемки Октября, провертывая 40 000 метров пленки и дирижируя историческими событиями, должно быть поистине захватывающе и грандиозно»²⁹, — пронизательно отмечал тогда критик Борис Алперс (кстати, в предреволюционную эпоху ответственный секретарь столь чтимого этим поколением журнала Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам»).

«В этом контексте революция не борьба против императорской или буржуазной власти, а заполнение “пустоты, оставленной падением власти”»³⁰.

Но, упоенно низвергая тиранический авторитет реального отца-вождя, подросток вовсе не претендует сам занять отцовское место. Напротив, он неизбежно сосредотачивается именно на поисках нового отца — идеального. И показательна та едва ли не экстатическая иступленность, с которой азартные ниспровергатели авторитетов предписанных поклоняются авторитетам, ими самими избранным.

«Так или иначе, было естественно излить все обожание на второго отца.

И должен сказать, что никого никогда я, конечно же, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя. <...>.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов его <...>...

И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь»³¹.

Так уже в 1940-х будет писать Эйзенштейн о Мейерхольде.

И о Гриффите они будут отзываться в тех же интонациях.

Сбрасывая с постамента одни авторитеты, «молодые обрадованные люди» немедленно водружают новые на освободившееся место. «Симпатии и антипатии <...> всей нашей компании были категоричны и не терпели полутонов. Мейерхольд был, конечно, “да”, МХАТ, конечно, “нет” <...>, Маяковский—“да”, Надсон, Бальмонт, Северянин и иже с ними—“нет, нет и нет”, футуристы—“да”, символисты—“нет”»³².

Это вспоминает на склоне лет об общей ранней юности в Киеве близкий друг Козинцева и Юткевича, активный участник первых эксцессов ФЭКС, будущий сценарист роммовской дилогии о Ленине Алексей Каплер.

В общем, «Долой Станиславского—да здравствует Мейерхольд!»—как вспоминал Фридрих Эрмлер и оговаривался тут же: «И, как ни стыдно, я довольно долго верил в этот лозунг, хотя, надо сознаться, тогда я не знал ни Мейерхольда, ни Станиславского»³³.

Замечательное признание! Кто-то мог видеть спектакли Мейерхольда, и даже стать его непосредственным учеником (как Эйзенштейн, Юткевич, Экк). Кто-то, как Кулешов, а позднее те же Эйзенштейн с Юткевичем, успел посмотреть «Нетерпимость» Гриффита еще на рубеже 1910–1920-х годов. А кто-то мог и не видеть, а просто слышать о них от друзей, как те же юные киевляне или Эрмлер, и это, оказывается, совершенно не важно. Важно, прежде всего, миф имени. Новое кинематографическое поколение выстраивает свою социально-культурную родословную посредством превращения деятелей политики и искусства в культурных героев-первопредков.

То есть сочиняет себе новую родословную.

И конкретный исторический персонаж превращается в персонаж мифологический, наделенный даром магического, по сути, всеведения. Будь то театральный режиссер Всеволод Мейерхольд, кинорежиссер Дэвид Уорк Гриффит, поэт-футурист Владимир Маяковский или политический деятель—лидер партии большевиков Владимир Ульянов-Ленин.

Так заполняется «пустота, оставленная падением власти».

Этот парадоксальный процесс скрупулезно описан именно Эйзенштейном еще и потому, что автор «Потемкина», «Октября» и «Грозного» достаточно равномерно и быстро прошел основные этапы личностного созревания в отличие от своего кинематографического поколения. Недаром же с 1920-х годов сверстники именовали его—Старик. Процесс этот становится сюжетом его картин, предметом осмысления и рефлексии, ибо Эйзенштейн рассматривает его извне. Потому-то в «Иване Грозном», исследующем природу тирании, сквозь облик царя-тирана проступают, помимо прочего, черты Мейерхольда, как убедительно продемонстрировал в свое время Л.К.Козлов в «Гипотезе о невысказанном посвящении».

Остальные кинематографические ровесники надолго, едва ли не на полвека, задерживаются внутри этого драматического сюжета, оказыва-

ьясь его персонажами. За исключением Эйзенштейна, «это были подростки, которые никак не могли повзростеть»³⁴,—свидетельствовала много лет спустя дочь Трауберга, Наталья Леонидовна, известный переводчик и религиозный философ.

В определенном смысле эта мучительная для всего первого поколения советских кинематографистов коллизия уже предсказана Эйзенштейном в «Октябре». Дело даже не в том, что он впервые в игровом кино вводит Ленина на экран, а в том, что, вводя, возводит Ленина на постамент. Причем предваряет появление вождя кадрами толпы, устремляющей взгляды вверх. Логика этого восприятия и диктует точку съемки³⁵.

И в том же юбилейном 1927-м Всеволод Пудовкин в «Конце Санкт-Петербурга» снимает с нижней точки рабочего-большевика, руководящего в финале фильма штурмом Зимнего. То есть применяет тот же прием, что и в «Матери», где, как отмечалось, в подобном ракурсе снят тиран-отец. Что особенно замечательно—обе роли исполняет один и тот же актер—Александр Чистяков. Получается замечательная кинематографическая оговорка, тем более выразительная, что режиссером никак не замечена. Эдакая нераспознанная жутковато-ироническая усмешка исторической реальности.

Нераспознанная, ибо в 1927-м тема эта задета как бы вскользь, мимоходом. Но по мере развития она, чуть ли не помимо воли авторов, начинает вызывать тревожное ощущение наваждения. Некого дежа вю.

В 1929 году Эрмлер ставит «Обломок империи», где символами кардинально обновленного мира являются конструктивистская архитектура и изваяния вождя революции—прежде всего все тот же памятник Ленину на площади у Финляндского вокзала. Даны они с точки зрения героя—питерского рабочего, утратившего память после контузии во время Первой мировой войны и приходящего в себя десять лет спустя. Вернувшись в Санкт-Петербург, ставший Ленинградом, герой не узнает, разумеется, родного города. Неузнавание начинается именно с памятника Ленину. Изображение неизвестного герою человека как главный знак непонятого ему нового мира буквально преследует бедного унтер-офицера Филимонова, как Медный Всадник бедного Евгения. Но в качестве «обломка империи» герой совершенно закономерно воспринимает памятник в доступной его сознанию функции—как изображение неведомого очередного властелина (а не новой власти—нового миропорядка). Это замечательно отыграно в реакции персонажа, когда, обнаружив очередное скульптурное изображение все того же человека в комнате фабкома, он вздрагивает и снимает шапку.

«Картуз изношенный сымал...»

Ассоциация с пушкинской поэмой возникает неизбежно, уже хотя бы в силу столкновения масштабов человека и статуи³⁶. Причем именно этот самый памятник Ленину у Финляндского вокзала стремительно, можно сказать, принимает на себя символическую роль. Что внимательными современниками прочитывается с некоторым недоумением (возможно, несколько деланным), но без особого труда.

Вот как описывает цитированный уже Борис Алперс первую, положенную на «полку» редакцию «Государственного чиновника» Ива-

на Пырьева (1930): «Молодой способный режиссер Пырьев <...> превращает авантюрно-уголовную комедию о проворовавшемся кассире одного советского учреждения в драму “маленького человека”, раздавленно-го сложной государственной машиной. В финале отчаявшийся кассир ведет трагический разговор с памятником Ленина у Финляндского вокзала в Ленинграде <...>. Элементарный сюжет комедии оброс беспорядочными видениями, заимствованными из различных литературных произведений, начиная с “Медного всадника” <...>»³⁷.

Практически вся первая половина 1930-х для нашего кинематографа—энергичная попытка стряхнуть это наваждение.

И тогда на новом витке поколение «молодых обрадованных людей» обращается к своему докинематографическому опыту десятилетней давности. Ведь серии низвержений-развенчаний имперских монументов в их фильмах предшествует серия сходных по методу (но принципиально отличных по цели) эксцессов в их театральной практике. Прежде всего, конечно, это «Мудрец» Эйзенштейна и «Женитьба» фэкссов.

То, что в сталинскую эпоху будет вменяться постановщикам в вину как надругательство над национальной культурной традицией, для самих создателей было, конечно же, освобождением классиков от «бронзы многопудья». Низвергая запыленные бюсты-истуканы Островского и Гоголя гимназической программой, юные режиссеры высвобождали таившуюся в творчестве любимых ими (что очень важно) авторов живую, «созвучную эпохе» энергию карнавального праздника. То есть оживляли, воскрешали их. Буквально, если учесть, что в фэкссовской «Женитьбе» Гоголя, умирающего на сцене при виде надругательств над его текстом, судя по сохранившемуся сценарию спектакля, воскрешали (на пару с Чаплином!) два клоуна³⁸.

Классики тут остаются объектом поклонения. Но—по сравнению с обязательной, так сказать, школьной программой с ее непременно заучиванием строго отобранных цитат и определений, подобных надписям на постаменте,—в принципиально ином качестве. Как носители эксцентрической карнавальной стихии переворота.

Вот замечательное признание Козинцева, сделанное именно в связи с постановкой «Женитьбы» уже на склоне лет: «...было у меня в детстве одно страстное, безрассудное увлечение. Больше всех книг любил я одну <...> ...В книге описывалось, как разъезжал в карете нос, одетый в мундир и замшевые панталоны, как приснился художнику чиновник, “который был вместе чиновник и фагот”, двух глупых и пьяных немцев автор назвал почему-то Шиллер и Гофман.

“Кареты со скачущими лошадьми казались неподвижными, мост растягивался и ломался на своей арке,—писал мой самый любимый писатель,—дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз”.

Прочитал я это у Николая Васильевича Гоголя задолго до того, как впервые увидел репродукции Пикассо и услышал о существовании Мейерхольда»³⁹.

Эксцентрическая стихия представляется этому поколению кинематографистов едва ли не универсальной панацеей от «бронзовения» героя. Не потому ли их фильмы с приходом звука выглядят последовательной реализацией самых эпатажирующих тезисов из их же манифестов десятилетней давности? Уличный фольклор как визитная карточка героя. Бульварный роман-фельетон и его кинематографический наследник—авантюрный сериал как основа структуры повествования. Вплоть до эстетики мюзик-холла, джаз-банда и цирка с «канканом на канате логики и здравого смысла»—все без труда можно обнаружить в советском кино на временном отрезке от «Путевки в жизнь» и «Веселых ребят» до «Цирка» и трилогии о Максиме (как и дилогии о Ленине, между прочим!). И самое главное—авторы сполна наделяют качествами карнавального шута-пересмешника своих новых героев, точно так же, как в начале минувшего десятилетия открывали те же черты в творчестве почитаемых и любимых классиков.

Можно сказать, что восхищенное наблюдение за яркой, парадоксальной человеческой индивидуальностью, меняющейся и изменяющей мир вокруг себя, становится, по сути, сюжетом—и в «Путевке в жизнь», и в «Чапаеве», и в «Юности Максима», и в «Ленине в Октябре».

Но завершается этот сюжет всякий раз катастрофически. Фатальным образом живой, полнокровный герой неизбежно превращается в социальный символ—либо за пределами фильма, либо уже внутри его.

И, значит, вновь бронзовеет.

Пожалуй, самый наглядный пример—трилогия о Максиме, хотя бы потому, что этот проект, начатый в одну эпоху, завершается уже в следующей. Герой «Юности Максима»—Иванушка-дурачок, Тиль Уленшпигель с рабочей окраины имперской столицы—превращается на протяжении следующих серий в не ведающего сомнений большевистского вождя. Уже во второй серии—«Возвращение Максима» (как радовался Эйзенштейн, что фильм будет называться согласно всем канонам авантюрного сериала!)—лукавая наивность народного шута становится не более чем конспиративной маской профессионального политика. В «Выборгской стороне», в первых же кадрах фильма лично свергнув прежнюю власть, герой становится у руля нового государства и, железной рукой пресекая козни недобитых врагов, ведет к счастью народные массы.

Невольным символом, итогом работы выглядит то обстоятельство, что портрет героя, завершающий третью серию и трилогию в целом, возник на последней съемке. «Максим в фуражке и кожанке стоял на открытой машине. Снимая чуть снизу, Москвин так поставил свет, что, пока Максим был неподвижен, кожа куртки не бликовала, казалась матовой, лицо выглядело “скульптурно”—появился поколенный “портрет полководца”, вроде парадных портретов, столь любимых официальным искусством 1930-х годов»⁴⁰.

Причем сюжет трилогии, по крайней мере, визуально, начинается как история поединка юного пролетария-Давида с имперской машиной-Голиафом. Монументальные городские смотрят прямой (и осознанной) цитатой из пудовкинско «Конца Санкт-Петербурга». Герой распластан по горизонтали, вдавлен в заводскую и уличную грязь. Когда юный Мак-

сим взлетает на уличный фонарь, чтобы выкрикнуть свою первую—бес-
связную и проникновенную—речь, это выглядит жестом отчаяния и воз-
несения одновременно. Прежнее состояние невыносимо и невозможно:
горизонталь улицы заполнена. Усилия городских направлены на то, что-
бы стащить героя, как бы воспарившего над улицей, *вниз*.

В аналогичных сценах выступлений героя в следующих сериях под
ногами ощутим *постамент*. Неважно, что этим постаментом служит—
паровоз в «Возвращении Максима» или автомобиль (символ власти) в
«Выборгской стороне». Постамент, в конечном счете, создается сменой
ракурса—нижней точкой съемки.

И она оказывается, похоже, неизбежно запрограммированной. Уже в
первой серии друг героя Дёма накануне казни рассказывает—себе и зри-
телям—сон, в котором юный Максим становится *рабочим царем*.

Понятно, что контекст детали неоднозначен. Он расположен в обширном
диапазоне культурных прототипов героя—от сказочного Иванушки-дурачка
до боготворимого поколением Козинцева и Трауберга бродяжки Чарли, чей
излюбленный персонаж, победив Голиафа, тоже становится царем.

Но, так или иначе, а слово «царь» сказано. И, сказанное в 1934-м, оно
отзовется в следующую эпоху, вскоре после завершения трилогии, анек-
дотом Александра Довженко, рассказанным на совещании по историче-
скому фильму. Ребенок, выходя из кино, спрашивает отца: «Папочка, а ка-
кой царь, кроме Александра Невского, был за большевиков?» Тот отвеча-
ет: «Петр Первый». Так что в словосочетании «рабочий царь» существи-
тельное оказывается принципиально устойчивее прилагательного.

Внешние, социально-политические причины метаморфозы героя по-
нятны—достаточно просто сопоставить даты начала и завершения рабо-
ты над трилогией: 1934–1939 год. Не о них сейчас речь. Другое здесь ин-
тересует: внутренняя логика процесса, приводящая к этим результатам.

Итак, «молодые обрадованные люди» получают возможность соз-
дать не просто образ, но—*проект* идеального в их представлении обще-
ства, который будет тем самым воплощаться в реальности. Общества-
Отечества в буквальном смысле слова. Сам акт создания такого проек-
та для них есть прежде всего эффективный способ преодоления комплек-
са изгоя в пространстве империи. Но, похоже, именно в пространстве, а не
вне его. Кто как не ребенок-изгой способен был так обостренно, со сме-
шанным чувством ужаса и восторга ощутить всю мощь и красоту петер-
бургской имперской культуры? Обостренное художественное чутье по-
зволяло расслышать помимо трагедийной жути одновременно и величе-
ственную музыку «тяжело-звонкого скаканья по потрясенной мостовой».

С миром державным я был лишь ребячески связан.
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья.
И ни крупницей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобию.
<...>

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?

Так в 1931-м гениально сформулировал этот комплекс старший современник их поколения, мудрый Осип Манделштам, чьи сборники и листки с переписанными от руки стихами многие из них, как тот же Козинцев, бережно хранили в заветных ящиках письменных столов.

Не потому ли никто из кинематографистов нового поколения никогда не соблазнялся всерьез никакими абстракциями принципиально новой, независимой от традиции «пролетарской культуры»? Эти мальчишки должны были о-своить и при-своить себе империю через освоение и присвоение—парадоксальным и эксцентрическим образом—ее культурной традиции. Именно по имперской модели—осознанно или неосознанно—выстраивало это поколение свой проект грядущего идеального общества.

«Империя с человеческим лицом»—так можно сформулировать суть их проекта. Лицо это будет обращено к ним, ее творцам, и на нем—озорная улыбка юного пересмешника с окраины имперской столицы, которому предстоит, низвергнув омертвевший, «обронзовевший» строй, стать «рабочим царем»⁴¹.

Короче, «страна-подросток—твори, выдумывай, пробуй».

Но в этот броский хрестоматийный образ их общего кумира Маяковского помимо воли автора закрадывается драматичнейший смысл. Поскольку подростковое сознание неизбежно нуждается в образе идеального отца, оборотной стороной «страны-подростка» становится у Маяковского не менее хрестоматийное *Отечество*. То самое—«которое есть, но трижды—которое будет». И без постаментов оно немислимо.

Поэтому героя в конце пути, сколько бы живой жизни он в себе ни сконцентрировал, неизбежно ожидает в этом пространстве жертвенное заклание—превращение в монумент. От Мустафы и Чапаева до великого гражданина Петра Шахова и щукинского Ленина.

И тогда официальный триумф советского кинематографа оборачивается для его создателей катастрофой.

Ощущение ее возникает с середины 1930-х, после того, как из мальчишек они превращаются в мужей. В первой половине десятилетия это поколение, наконец, обретает человеческую зрелость (как художники они созревают в предыдущее десятилетие, и здесь драматизм их ситуации, подмеченный тогда Эйзенштейном на примере Юткевича). И самое наглядное свидетельство зрелости—даже не создание становящегося (то бишь, созревающего) героя. Важнее то, что они оказываются теперь способны породить и взрастить такого героя, передоверив ему свой эксцентрический жест, преображающий мир. То есть по отношению к своему герою они берут на себя роль отца. И успешно ее выполняют.

Но как раз тут и обнаруживается, что становлению героя, как и их собственному становлению, положен предел. Ибо Отечество предполагает, в конечном счете, прежде всего наличие не отцов, но—Отца, по отношению к которому все прочие оказываются его сыновьями и дочерьми. То бишь, детьми. Все приговорены в этой стране к вечному детству⁴².

А наши герои становятся заложниками, пленниками пространства, ими же самими вдохновенно выстроенного. И с обморочным—буквально!—ужасом ощущают, как возвращается «огромность холодного про-

странства» их детских страхов, из которого стремились они вырваться во что бы то ни стало.

Что повергло в обморок Козинцева, похожего, по словам Натальи Трауберг, «одновременно на печального мудреца и нервного студента», на просмотре только что законченной «Юности Максима» в Кремле, в присутствии Сталина, одобдившего их работу?

«Один вечер, вернее, ночь тридцатых вернули меня в детство, в актовый зал молебна Киево-Печерской пятой гимназии. И портрет ожил...»⁴³
Исход из этого пространства растянется на десятилетия...

1. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 1. С. 72.
2. Там же. С. 73.
3. Там же. С. 89.
4. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 5. С. 441–442.
5. *Козинцев Г.М.* Собр. соч.: В 5-ти тт. Л.: Искусство, 1982–1986. Т. 1. С. 316.
6. *Козинцев Г.М.* «Черное, лихое время...»: Из рабочих тетрадей. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. С. 194.
7. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 1. С. 94.
8. Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 91.
9. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 1. С. 85.
10. Там же. С. 243.
11. *Дмитриев В.* Дружба. М., 1930. С. 34.
12. *Козинцев Г.М.* Собр. соч. Т. 4. С. 194.
13. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 1. С. 84.
14. *Козинцев Г.М.* Собр. соч. Т. 1. С. 327.
15. *Козинцев Г.М.* «Черное, лихое время...». С. 113.
16. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2-х тт. Л.: Искусство, 1991. Т. 1. С. 67.
17. См.: *Клейман Н.И.* Взревший лев // *Клейман Н.И.* Формула финала. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.
18. См. *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
19. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 1. С. 241.
20. Там же. С. 242.
21. Там же. С. 243.
22. Примечательно, что этот принцип смены ракурсов четко заявлен уже в сценарии «Матери», написанном 24-летним уроженцем местечка Орша Натаном Зархи.
23. *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. С. 173.
24. Ср., напр., в «Египетской книге мертвых»: «То, что вызывает во мне отвращение, да не буду я есть. [Да не придется мне питаться] отбросами, и да не придется мне пить грязную воду, и пусть я никогда не споткнусь и не упаду [в загробном царстве]». Цит. по: Египетская книга мертвых / Пер. с англ. К. Корсакова. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 266.
25. *Аверинцев С.С.* Новый Завет // *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. Киев, 1995. С. 326.
26. Отсюда постоянный контраст и в «Потемкине», и в кинематографе Эйзенштейна в целом между органикой персонажей из массовой и заведомой условностью поведения отрицательных персонажей.
27. Любопытно, что среди распространенных презрительных кличек власть предержащих времен первой русской революции особенно популярны связанные с языческим миром «драконы» и «фараоны».

28. *Гайдар А.П.* Собр. соч.: В 4-х тт. М.: Детгиз, 1959–1960. Т. 1. С. 185.
29. *Алперс Б.В.* Дневник кинокритика: 1928–1937. М.: Новое тысячелетие, 1995. С. 13.
30. *Ямпольский М.Б.* Разбитый памятник // Киноведческие записки. № 33 (1997). С. 7.
31. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. Т. 1. С. 305–306.
32. *Каплер А.Я.* О Грише, друге юности... // Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 6.
33. Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. С. 96.
34. *Трауберг Н.Л.* Сама Жизнь. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. С. 421.
35. Любопытно, что Эйзенштейн как бы передоверяет авторство образа, способ его создания непосредственно массовому сознанию. Кадр Ленина на броневике есть, по сути, цитата—отсыл к уже воздвигнутому ко времени съемок памятнику Ленину на той же площади у Финляндского вокзала.
36. Показательно, что этот мотив отыгран ранее Никитиным и Эрмлером, как уже упоминалось, в фильме «Катюша—бумажный ранет».
37. *Алперс Б.В.* Дневник кинокритика: 1928–1937. С. 91–92.
38. Причем одного клоуна звали Альберт, другого—Эйнштейн, и воскрешали они классика с помощью столь современного средства как электричество. Очевидно, поэтому афиша второго представления спектакля обещала зрителю помимо фильма «Чарли Чаплин и красотка Бетти» вкупе с «демонстрацией опытов проф. Эйнштейна» и «электрификацию Н.В.Гоголя» (впрочем, с тремя вопросительными знаками). См.: От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г.М.Козинцева. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 89.
39. *Козинцев Г.М.* Собр. соч. Т. 1. С. 56.
40. *Бутовский Я.Л.* Андрей Москвин, кинооператор. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, «Киноведческие записки», 2012. С. 167.
41. И вновь любопытная параллель со стихами Мандельштама. Не с темой ли Давида побеждающего?
42. Не потому ли, заметьте, практически все главные герои классических фильмов 1930-х фатально бездетны, что функция отца безоговорочно передоверена одному единственному персонажу? Замечательная деталь в трилогии о Максиме: герою, вопреки заданной в первом фильме сюжетной логике, все-таки не доведется стать «рабочим царем». В финале трилогии ему придется довольствоваться ролью полководца. А назначит на эту роль и благословит на нее Максима, конечно же, товарищ Сталин, в каноническом исполнении Михаила Геловани более всего похожий на монумент. Финальный парадный портрет Максима, так точно описанный в книге Я.Л.Бутовского, несет на себе отсвет этой фигуры. Парадность здесь и есть знак близости к ней. Точнее—всцелой принадлежности ей. Впрочем, в самом последнем кадре, как отмечает автор, меняя его освещение, Москвин вновь «оживляет» героя, тем самым превращая предыдущий портрет в «очередную шутку парня с Нарвской заставы». На мой взгляд, трактовка этого кадра может быть и прямо противоположной. Его можно прочитать и как прощание авторов с героем на грани его полного и окончательного «бронзовения-омертвения».
43. *Козинцев Г.М.* «Черное, лихое время...». С. 194.
-