ИСТОРИЯ О «КОПЕЙКЕ», ВАЖНЫХ ВЕЩАХ, ЖИЗНИ И СМЕРТИ

Кто бы мог подумать, что Иван Дыховичный сделает такую картину – саркастическую, шумную, пеструю, яркую, опрокинутую в грубую физиологию. Впрочем, в последнем немалая заслуга его соавтора Владимира Сорокина. Мат, зацикленность на сексуальных проблемах, жуткие кошмарные сны героев, такие детали, как питие мочи, отвратительные черви крупным планом, тошнотворные потоки густой крови – это все отличительные особенности сорокинского литературного приема (Сорокин выворачивает благопристойную обывательскую жизнь наизнанку, открывает ее омерзительную абсурдную сущность, сладострастно описывая патологию и физиологические отправления). До «Копейки» ничего подобного в киномир Дыховичного не вторгалось и, казалось, никогда не должно было у него появиться. Хотя... хотя, вполне возможно, что встреча режиссера-эстета и модного литератора, бойко строчащего «стебные» тексты, все-таки была предопределена.

Отчетливо помню свое двадцатилетней давности впечатление от первого фильма Ивана, предъявленного публике, то восхищенное удивление, которое долго не отпускало после просмотра. Сумеречный, грустный мир «Элии Исааковича и Маргариты Прокофьевны» завораживал, волновал...

Еще больше удивил «Черный монах» – такого Чехова на экране мы еще не видели. Дыховичный отринул сочное бытовое многоцветье, камуфлирующее трагическое мироощущение писателя, и вывел на первый план самое важное – мотив беспредельного, космического одиночества человека в непознаваемой Вселенной.

А затем была вызывающая, изысканно-стильная «Прорва». Ослепляя золотом аляповатых скульптур, оглушая задорными маршами, она безжалостно кружила своих обреченных героев в смертельном вихре бессмысленной суеты. Как неожиданно после нее смотрелась строго-холодная «Музыка для декабря», самая открытая и беззащитная картина Дыховичного... И с каким недоумением были восприняты после всего этого фарсовые перипетии фильма «Незнакомое оружие или Крестоносец-2». Критики предпочли его просто не заметить, а ведь именно «Крестоносец-2», вынужденный заказной фильм, на первый взгляд, совершенно проходной в биографии режиссера, подготовил и «Копейку», и пародийный сериал «Деньги» (который снимался под руководством Дыховичного и, что называется, «с колес» тут же шел в эфир).

Метаморфозы удивительные. Объяснить их непросто. Наверное, изменилось личное самочувствие режиссера. Или, может быть, он, почувствовав исчерпанность когда-то найденного стиля, отработанность прежних тем, стал искать новую творческую нишу, и Сорокин, вовремя предложив неожиданный художественный ракурс, просто очаровал его новым материалом? Очевидно одно – на уровень физиологического анекдота Дыховичный спустился вполне сознательно, приняв его как новую кинематографическую эстетику, появившуюся в результате перемен, произошедших в нашей действительности.

И, думается, дело тут не только в стремлении к новизне. Иван не нуждается в лишнем подтверждении своей репутации режиссера, ни с кем не соотносимого. Он всегда был самим собой, стоял на особицу, в стороне от магистрального направления кинопроцесса. Ни с кем не споря, не ставя проблем, не пытаясь разрешать «вопросы века» и не интересуясь социальными пертурбациями, он жил в своей особой кинематографической реальности, в которой последовательно располагал удивительные портреты Времени, формулируя свое отношение к нему через Стиль.

Пожалуй, Дыховичный – один из немногих, кому с такой щемящей интонацией удавалось создавать визуально-музыкальный обобщенный образ Времени. Время, Эпоха, как некое живое, завершенное целое – единственное, что по-настоящему интересует его в кино. И путь режиссера от строгой классики к разудалому стебу, от духа к плоти, от жизни, сопряженной с Вечностью, до жизни, распластанной в сумятице бытовой суеты — это, по сути, своеобразное путешествие по всему XX веку: от его начала с предощущением надвигающейся катастрофы (и совсем не случайно обращение к Чехову и Бабелю, так остро осознававших несовершенность и обреченность человеческого мира) – через бурный расцвет имперского абсурда – до последнего тридцатилетия века, включившего взлет и распад так называемого «совка».

Но если классика была органична для режиссера – и потому его первые фильмы, сделанные на одном дыхании, элегантные, легкие, «перетекающие» друг в друга, так композиционно цельны, интонационно естественны, – то новое время, именно то, в котором он сам живет, долго «не давалось ему», ускользало. Пытаясь его сформулировать, Дыховичный пробовал разные варианты, постепенно выделяя главное – это время не рефлексий, но суеты, время, в котором все перевернуто с ног на голову, все прошлые ценности обесценены, и холодное дыхание Вечности почти никем уже не чувствуется – человек, напрочь забывший о высоком, погружен в быт и плотские утехи...

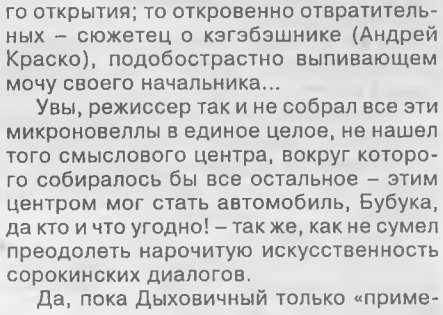
И его фильмы, прежде почти «воздушные», стали заполняться вещами, пока, в конце концов, одна из них – машина, любимая народом «копейка» – не оказалась в центре сюжета. Они становились все более многолюдными, шумными, динамичными. Трагический абсурд «Прорвы» в более поздних картинах трансформировался в откровенный фарс. В «Музыке для декабря» последний раз появилась Женщина-загадка, фокусирующая вокруг себя действие фильма, и на экране замелькали смешные безголовые сексуальные красотки, готовые потрахаться везде – в палатке, в автомобиле. Новая жизнь в глазах режиссера зарябила сусальным золотом, запахла дешевой колбасой, стремительно завертелась вслед за фигуристами на скользком льду...

К сожалению, Иван поверил, что этот калейдоскоп ощущений под силу передать только Сорокину, культовой фигуре сегодняшней литературной тусовки. Но при этом не учел одного: для Сорокина жизнь – большая помойка, а это не совсем то, что самим режиссером вкладывалось в замысел «Копейки», простой и многообещающий.

19 апреля 1970 года с конвейера сошел знаменитый ВАЗ-2101, первая модель «жигулей». Тридцать лет переходил этот автомобиль из рук в руки, его дарили, получали по наследству, продавали, проигрывали в карты... На нем ездили ученый, певец, художник, кэгэбэшник, овировец, проститутка, мошенники, братки, новые русские. Одному своему хозяину он спасал жизнь, другого губил, третьего мучил, четвертого восхищал... И при этом без конца попадал в аварии, в результате то и дело оказываясь в руках молчаливого работяги – слесаря Бубуки, персонажа воистину мифологического (великолепный Сергей Мазаев). Рефрен всего фильма – в огненных сполохах, словно Гефест в своей фантастической кузне, Бубука огромным молотом бьет по кузову. Еще чуть-чуть и сияющая, возрожденная к жизни машина снова будет готова к нескончаемым приключениям...

До этого Дыховичный совершенно не стремился к социальной и хронологической точности, в пределах одного сюжета собирая разновременные детали и свободно перетасовывая их; теперь же он решил представить своеобразную *историю совка:* 64 последовательных миниатюрных сюжета, 126 декораций (художник Владимир Трапезников), в характерных подробностях запечатлевших изменения нашей жизни, огромное количество персонажей, сыгранных несколькими актерами. Мелькают интерьеры, мелькают лица, неизменным остается одно – «копейка», выныривающая из всех передряг обновленной и свежей, и «важные вещи», составляющие убогий смысл жизни людей.

«Дмитрий Иванович любил две вещи – свежие огурцы и ходить босиком по родной земле», – так рекомендует первого героя, партийного функционера, комментатор за кадром. Подобные комментарии будут сопутствовать всем персонажам, разумеется, видоизменяясь: кто-то любит колбасу и фигурное катание (впрочем, фигуристы, эталон совковой культуры, выписывают кренделя на экранах телевизоров почти во всех сюжетах фильма), а кто-то любит физику, жену и диссидентов; кто-то млеет от Высоцкого, а для кого-то самым важным является «звездное небо и нравственный закон внутри нас» (привет Канту от Сорокина!); кто-то обожает соединять любовь и электричество, а кто-то просто любит отказывать.



Любимая «вещь» – это и предмет, и понятие, и образ жизни, неизменный, как стоячая вода. Летят годы, но все остается по-прежнему: люди барахтаются среди этих важных «вещей», бесконечно нудят о двух рубахах (выходных и на каждый день) и, по сути, не видят ничего дальше своего носа... Только за Бубукой, первоначально полным брутальной силы, стоит нечто неуловимое, мощное, вопреки всем сорокинским стараниям угадывается излюбленное противостояние Дыховичного: человека и запредельной бездны за его плечами...

Вообще, многое из замысла осталось в фильме только в намеках. «Копейка» была так часто пересказываема режиссером в его многочисленных интервью, что представлялась весьма отчетливо, но в результате явилась абсолютно иной – во-первых, сама машина так и не стала живой, как задумывалось, не получилось из нее настоящей героини фильма. Она просто самая вожделенная «важная вещь», функция, знак; а, во-вторых, вместо предполагаемого крутого замеса человеческих характеров и судеб, сквозь которые прочитывалась бы судьба страны, фильм представил яркий калейдоскоп быстрых анекдотических зарисовок: то грустных, как история незадачливого Бубуки, в конце концов, замерзшего в чистом поле; то смешных – история художника-авангардиста, щуплого как воробышек, полного детского восторга перед собственными талантами (уморительно забавный Александр Петлюра); то неожиданных – рассказ о молодом ученом (Олег Ковалов), пишущим на снегу формулами своего будущего математического открытия; то откровенно отвратительных – сюжетец о кэгэбэшнике (Андрей Краско), подобострастно выпивающем мочу своего начальника...

Увы, режиссер так и не собрал все эти микроновеллы в единое целое, не нашел того смыслового центра, вокруг которого собиралось бы все остальное – этим центром мог стать автомобиль, Бубука, да кто и что угодно! – так же, как не сумел преодолеть нарочитую искусственность сорокинских диалогов.

Да, пока Дыховичный только «примеряется» к нашему времени, понятому им как обуржуазившийся совок (не случайно, например, новый русский живет на бывшей партийной даче); пока только нащупывает «форму» этого времени – жирно фактурную, мелькающую в клиповых ритмах (замечательная операторская работа Вадима Юсова и Александра Ильховского). А вот найдет ли ее, покажет уже следующий фильм.

Тамара СЕРГЕЕВА