

Без женщины нет эпохи

Иван Дыховичный: послесловие к «Прорве»

У НИНЕСНЕЙ совершенно вывернутой хронологии отечественных картин есть одно преимущество перед упорядоченными датами «кинопроцессом»: если ленты и опаздывают, то лишь по отношению к другим работам того же режиссера. Таким образом, только сейчас показанные видеофильмы Ивана Дыховичного («Красная серия» (1989) и «Женская роль» (1994) стали произвольным комментарием к «Прорве» (1992), заставившей говорить об абсолютно новой манере человека, которого считали талантливым подражателем Тарковского.

«Красная серия», сделанная во Франции и на французские деньги (после чего стала возможной работа над «Прорвой»), — заказная лента, посвященная фотографии советского андерграунда, включая прибалтийский. Нервная, взвинченная, местами поразительно сильная, местами вдруг замирающая, эта картина соединила мертвенные образы официальной хроники — от Ленина и Сталина до Брежнева и Горбачева — и сюрреалистический, гневный фотопейзаж. Трубы, которые вот-вот сорвутся и покатаются по пустырю, опустевшие, безнадежные лица стариков, старух и детей на фоне развалин, сами эти развалины — и все под музыку Шнитке, будто само отчаяние и презрение заговорили на языке статичных кадров, исполненных исключительной энергии. Можно не читать титр с датой производства ленты — почти все мотивы раннеперестроечного неигрового кино здесь присутствуют, но они как бы выброшены из контекста, чтобы реальность предстала заведомо «отобранной» в своих наиболее ужасающих проявлениях. Запоздалые, но сильно усвоенные уроки Годара, а впрочем, может, «жизни», взятой в объектив фотоаппарата, отчаянно стремящейся выйти за границы нормы. Опыт создания непрозрачного мира. После такой работы самое время взяться за «Прорву» — принцип найден — еще до темы и идеи.

С «Женской ролью» все иначе. Выразив в «Прорве» все эмоции по поводу сияющего ада сталинской эпохи, Дыховичный вдруг сделал ленту, напоминающую (при всех памфлетных «заходах») объяснение в любви. Он смонтировал целый ряд женских портретов русского и советского кино, явив изумленной общественности очерк эволюции образа прекрасной дамы от Веры Холодной до Татьяны Друбич. Выстроив кадры в более-менее последовательном эволюционном развитии (хотя временами и соблазняясь памфлетными монтажными стыками, напоминающими ученические упражнения в стиле Кулешова), наш автор обнаружил, что без понимания женской роли в эпохе отсутствует ее собственное, имманентное ей содержание. Изломанная Алла Назимова, печально-обреченная Вера Холодная, — тут романс, слон, страсти роковые, — торжествуют Стиль и Канон. Потом — Любовь Орлова, Людмила Семено-

ва и дальше вплоть до Нонны Мордюковой — фильмы знаменитые и не очень, гениальные («Строгий юноша») — и только что найденные в архиве («Тон» Абрама Роома, где девушки в военной форме целуются перед расставанием, — одна остается на станции возле радиоприемника, другая идет на фронт)...

Но, впрочем, тут я, видимо, в чем-то иду наперекор авторскому замыслу. Ибо точное определение «откуда кадр», пожалуй, не нужно. Точнее, идет постепенное сближение опыта автора и опыта зрителя. Сначала опознается эпоха, потом — конкретный образ и его роль в кадре, а уж затем — фильм и контекст. Выясняется, что в 30-е годы женщина была важнейшей государственной функцией, — от пулеметчицы до ассистентки волшебника-энергетика (несколько позже, в 40-х). У нее было место, и нефункциональные образы, которых тоже достаточно, лишь подкрепляют это впечатление. А далее, уже в 70-е, женщине снова найдена роль — роль Идеала. Русская культура вновь сменила советскую, и нашим глазам открылись лица дорогих современниц — Купченко, Чуриковой (впрочем, отсылающей к «функциональности», — благо взят кадр из «Прошу слова», а не из «Начала», где у героини нет должности), Тереховой из «Зеркала». Автор подбрасывает, правда, и цитаты из собственных фильмов — Алла Демидова у него из короткометражки «Испытатель», Татьяна Друбич — из «Черного монаха». Но в любом случае мы возвращаемся в круг интимно-знакомых лиц — с минимальной исторической дистанцией от уже ушедшего кинематографа.

Но как раз постепенное сближение зрителя и кинематографа дает возможность обнаружить не-

кое зияние во времени — конец 50-х — начало 60-х. Кажется, только Татьяна Самойлова мелькнула в «Журавлях». А между тем это время дало как раз единственный неканонический и нефункциональный образ, я бы сказал, рассеянной сексуальности, — женщина впервые именно сама по себе, как таковая, — в неопределенном ожидании то ли мужского взгляда, то ли общественной нагрузки. И тут не надо напрягаться, вспоминая имена: Инна Гулая, Ия Арепина, Наталья Фатеева, Наталья Кустинская, Маргарита Терехова (периода «Здравствуй, это я»), Татьяна Лаврова в «9 днях одного года», где она гениально сыграла тему эротической ненужности в мужском мире чистого подвига, дав свою версию, между прочим, антониониевской темы некоммуникабельности и сексуального томления, — где они все?

На премьере режиссер ответил: все не вместилося в отведенный метраж. Но исходя из логики повествования, вовсе не озабоченного только чистым удовольствием или отвращением, понятно, почему так произошло. Эпоха присваивает себе женщину — и история (в частности, история кино) катится себе дальше. И только великая и странная Александра Хохлова у Дыховичного — отличная находка! — будет время от времени вклиниваться в уже свершившееся прошлое, изумленно-весело оглядываясь по сторонам и обещая нечто совсем другое. Идущее из тех же 10-х — 20-х, но уже по иной дороге. В сторону от «Прорвы», покончившей со всякой историей. Кроме той, которую, как выяснилось, и обещает вступающая в свое второе столетие десятая муза.

Андрей ШЕМЯКИН

