

Культура. 14 сентября 1996 г.

11

Всего одна жизнь

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Тамара СЕРГЕЕВА

Хмурое небо, мрачно нависшее над серыми волнами, набегающими на берег, шорох прибоя... Так начинался "Остров мертвых" Олега Ковалова, так начинается его же "Сергей Эйзенштейн. Автобиография".

Цитата принципиальна. Подобными визуальными и смысловыми знаками Ковалов связывает все свои картины — от первой монтажной "Сады Скорпиона" (вольные вариации на основе приключенческого суперштампа "Случай с ефрейтором Кочетковым") до последней игровой "Концерт для крысы" (фантазии по мотивам Хармса) — в единый, ежегодно доснимаемый фильм. Обращаясь не к жизни, а к ее трансформированному слепку в искусстве, отталкиваясь от биографий известных мастеров, фильм этот не стремится хронологически проследить их судьбу, точно так же, как, отталкиваясь от каких-то произведений, не стремится дать им адекватное воплощение.

Хроника, игровые куски, мультипликационные вставки (например, в "Сергее Эйзенштейне" использованы фрагменты из 36 советских и иностранных картин) — все это, перелопаченное, перемешанное, энергично перемонтированное, переозвученное — создает квазиреальность, подчиняясь вычлененным из социальной суеты метафизическим темам: Человек и Время, Человек и Смерть, Человек и Пространство его жизни.

У Ковалова вообще обостренный вкус к игре с пространственными реальностями, для него всегда очень важно точно определить

место действия своих картин, причем это не точка на карте, а некая метафора, образ внутреннего состояния человека.

В "Садах Скорпиона" люди оказывались сжатыми в вывороченном, агрессивном мире. В "Острове мертвых", отрезанном от всего живого, бездумно наслаждались сиюминутным мгновением, не замечая в нем аромата тлена, в "Концерте для крысы" — застыли в безвоздушном, неживом, ненастоящем Городе в напряженном ожидании апокалипсического конца. В "Сергее Эйзенштейне" символический поезд стремительно мчит героя по его жизни.

...Быстрые монтажные перебивки — запрокинутое, искаженное женское лицо, городские улочки, морские волны, снова женщина, ее раздвинутые ноги — сейчас родится ребенок. Фрагменты из разных лент — перерезают пуповину, купают малыша, посыпают в кроватках младенцы — складываются в единую монтажную фразу: "Человек приходит в мир". Но пролог не только определяет временные границы картины — от рождения до смерти (предфильмальные кадры — умерший, словно уснувший в своей постели Эйзенштейн). Пролог задает важнейшую тему всего фильма — детства как некоего абсолютно бытия. С одной стороны — это исходное состояние человека, предопределяющее будущие пристрастия, комплексы, творческие открытия. С другой — именно ребенок способен ощущать жизнь в ее непосредственной чувственной полноте. И потому Эйзенштейн (в фильме использованы тексты его "Автобиографических записок"), размышляя об истоках своих творческих импульсов, ищет их в собственном детстве. И потому Ковалов вводит в фильм эпизоды с

детьми, беспомощными, беззащитными, хрупкими в мире взрослых, ожесточенном, потерявшем ориентиры, небрежно-неуважительном к человеку.

Вот Сергей Эйзенштейн в постели листает блокнот: "В феврале сорок шестого года меня хватил сердечный удар... Я был даже рад. Я думал, что наконец-то осмотрюсь, огляжусь, одумаюсь. И все пойму про себя, про жизнь, про сорок восемь прожитых лет. Скажу сразу: ничего я не понял..." На листках блокнота — вся прошедшая жизнь. Какой она была?

Прибывает на пустой перрон поезд. Путешествие начинается. Будут мелькать города, страны, годы, люди. Неумолимо-неостановимый ход времени подчеркнут, то и дело появляющиеся в кадре маятники, бешено вращающиеся колеса поездов, крутящиеся детали каких-то механизмов, бесчисленные циферблаты часов. Ощущение, что и сам фильм, и вся жизнь героя, все вокруг несется в неудержимой скачке: вперед! вперед! вперед!

В этой скачке есть цель — увидеть мир в образном ракурсе и уже через анализ созданного образа осознать и сам мир.

Воображение художника всецело занимает тот крестный путь, что проходит человек от мук душевных (рвутся родственные связи, рушатся незыблемые понятия, свертываются прежние авторитеты, чтобы их место заняли другие, не менее равнодуш-

ные и безжалостные) до мук физических — шуточные игры в смерть оборачиваются дьявольскими издевательствами над человеческим телом, терзаемым, избиваемым. Потоки крови, травмы, кипение страстей, драки, сражения, всплески протеста, разгон демонстраций — все это заполняет экран, становится жизнью самого Эйзенштейна.

Боялся ли он смерти и таким образом как бы отодвигал ее от себя? Или был просто увлечен ее напором, ее агрессией, тем, как она умудрялась организовывать вокруг себя людей и провоцировать важные события? Так или иначе есть груз, непосильный для человека. Существование рядом со смертью не может быть долгим.

Мы увидим еще Сергея Эйзенштейна на каком-то заседании — нахмуренный, уставший. Ему суждено промчаться в своем поезде еще мимо одного танца — злобещей пляски опричников. Последний же отрезок жизненного пути прокатится плавно и легко под прощальные взмахи рук матросов с корабля. Помните знаменитую детскую коляску из "Броненосца "Потемкина", летящую по ступеням лестницы в смерть? Умер ребенок. Ушел из жизни человек. И уход его для кого-то тоже стал материалом для художественного произведения. Круг замкнулся. А по другой лестнице весело, беззаботно сбегает вниз дети. Так в чем секрет жизни? В ней самой... ●

