

3.10.91



Эту книгу ждали давно. Но, выйдя, она оказалась столь далека от злобных наших споров, что кажется «несвоевременной». И слава Богу.

ПРЕДЧУВСТВИЯ ПАМЯТИ

Заметки на полях книги Льва Аннинского «Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей». Москва, 1991 г.

В одной из своих недавних статей, Лев Александрович, говоря о «поколении сорокалетних», заметил: «Они отказались выбивать правду из отцов» («Стрелец», 1991, № 1, с. 284). В отличие от кого? Естественно, «оглашенных», то есть тех, кто родился в годы Оттепели и кто теперь, по Аннинскому (а отчасти так оно и есть), главные оппоненты «шестидесятников». Но и в отличие... от самих «шестидесятников», сказал бы я, если бы не одно обстоятельство: им, в сущности, не из кого было «выбивать» эту «правду». А книгу свою о кино 60-х, книгу-событие, критик посвящает «отцу, погибшему в сорок первом».

Поколения отцов и детей оказались рядом в эпоху Оттепели, война не только разделила их, но и связала — общим идеализмом. Символом этого идеализма и стали «шестидесятники». И вышедшая монография — спустя двадцать лет после того, как была написана, дообработана в одних обстоятельствах, а появилась — в совершенно других. Вот и начнем с обстоятельств.

Итак, рукопись была закончена в 1967 году. И дело не только в том, что книгу тогда не напечатали — кино перестало восприниматься в непосредственной связи с опытом поколения. Только последнее пятилетие вновь вызвало к жизни этот опыт, побудив трезвейшего критика поколения докончить прерванный тогда разговор.

И что же? Дописывалась работа в разгар триумфа «шестидесятников», их социального рванша. Аннинский рванша не хотел, он хотел задним числом объяснить, рассказав, почему тогда «не получилось», с опорой на кинематограф той поры как самое полное выражение истины поколения. А вышла книга в пору, когда само слово «шестидесятник» стало ругательным, и если еще два года назад счет предъявлялся оппозиции, то сегодня он предъявляется власти — со всеми вытекающими последствиями. Но название попало в точку: «шестидесятники» остались там, в истории, потерпевшими поражение, но выигравшими свой «арьергардный бой», поскольку победа все-таки наступила.

А «мы» — это нынешние восприимчивы того опыта, кому еще можно что-то доказать и объяснить.

Лев Аннинский — практически единственный, кто пытается это делать, все остальные участники спора (от чего он возник — чуть ниже) чувствуют себя оскорбленными, обиженными, неблагополучными и циничными, не ведающей, что бьет по своим. Но этой полемике в книге нет, она лишь угадана в эпилоге. И двойная интонация монографии — тогдашнего свидетеля и сегодняшнего комментатора — только под занавес взрывается горечью, хотя скептическая и даже покакаянная рефлексия возникает гораздо раньше.

Отчего? Ведь кино того времени, смею заметить, лучшее за весь советский период его истории, и еще недавно никакие переоценки не могли «отменить» главных картин эпохи, начиная с хуциевской «Заставы Ильича». Теперь вроде бы все иначе, но как раз идеологическая сторона критика не волнует вовсе — речь идет о символе веры и о ее носителе — суверенной личности, отдельного человека «в квадрате экрана».

Напомню концепцию. Восходящая линия движения кино Оттепели — с 1956 по 1963 год. Сначала должны появиться составляющие суверенной личности — революционная аскеза («Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова), оправдывающая пережитые народом лишения; надежда на счастье и гармонию, столь же условная, как и аскеза («Сорок первый» Г. Чухрая); душевная жизнь обыкновенных людей («Весна на Заречной улице» М. Хуциева). Эти фильмы подготовили почву первому шедевру — ленте М. Калатозова и его оператора С. Урусевского «Петя журавль», «взорвавшей» условно-гармоническую душевность.

Картина Калатозова «вернула чуткую душу современного человека в грандиозную драму современной истории, которая требует от личности бездонных сил, но это единственный путь, на котором реализуется личность» (с. 43). Далее следует ответ на вопрос, как именно. Сначала личность из объекта истории, из точки приложения ее, истории, безличных сил, становится субъектом, активно действующим на мир. Возникает тема нерассуждающего, импульсивного, самодостаточного Добра («Баллада о солдате» Г. Чухрая) — первая попытка условного синтеза контрастных начал, выявившихся в предшествующий период. Другая проба человека — реальностью надчеловеческой природы — в «Неотправленном письме» Калатозова и Урусевского. Третья — испытание Добра Злом («Мир входящему» А. Алова и В. Наумова). Четвертая — диалектика реальности в «Чистом небе».

Личность обрела себя, кинематограф встал на точку зрения личности, далее появились четыре аналитические версии человека, пытающиеся его исчерпать на каком-нибудь из избранных путей. Ю. Райзман в «А если это любовь?» вписал человека в круг социальных обстоятельств, всецело объясняющих его поведение. М. Каллик в фильме «Человек идет за солнцем», напротив, освободил личность от всего внешнего, сделал ее зеркалом бесконечно меняющейся реальности, не оставляющей никаких следов опыта. М. Ромм в «Десяти днях одного года» находит целостность и внутреннюю свободу личности в реальном сюжете, и личность реализуется сполна — интеллектуально. И, наконец, Тарковский обнаруживает экзистенциальную бездну, объявляющую целостного человека — Ивана («Иваново детство»), одолевшего обстоятельства ценой победы абсолютного духа надо всем остальным. Впервые выступила тема предельных обстоятельств, готовых уничтожить личность.

Ну вот, подходим к кризисной (она же вершинная) точке. Это, по Льву Аннинскому, «попытка поверить в человека изнутри: испытать на реакцию его на обстоя-



тельства, а его собственную логику» (с. 117). «Это попытка понять, что держит личность изнутри. И держит ли» (там же).

Таким стержневым фильмом является (на радость ниспровергателям поколения) и впрямь «Застава Ильича». Строки, посвященные Хуциеву, на мой взгляд, вообще лучшие в книге, а тут еще и внешние обстоятельства помогают оценить ситуацию: да, это было, было мгновение гармонии между человеком и миром, не в ущерб ни миру, ни человеку. Был потерянный рай, было что оплакивать. Но фильм вышел на два года позже, и «ситуация переменялась». И это стало повторяться все чаще и чаще: фильмы, объясняющие эпоху, указывающие ее дальнейший ход, начинают выпадать из процесса и признаваться постфактум. 1964-й — еще не конец, но — пик оттепели и начало кризиса. Мы знаем, когда он кончился — в 1967-м. Но что это за кризис? Тут и начинается главный сюжет книги.

В кино вроде бы никакого кризиса нет, и критик это убедительно доказывает. Процесс дробится, но уже не только одинокие вершины определяют направление, а весь «поток», появляется второй эшелон картин, третий. Ряд фильмов развивается и уточняет открытия предшественников. Параллельно «анализ проблем медленно превращается в анализ души» (с. 137).

В этой главе разбирается много фильмов, еще больше упоминается — будущие истории кино должны оценить концептуальную взвешенность автора, но мы сейчас видим, как описываемый кинематограф становится историей буквально. И вот «Июльский дождь» Хуциева обнажает глубину драмы поколения, рефлексия критика вторгается в текст, сегодняшний Лев Аннинский начинает судить себя вчерашнего — того, что, защищая любимого режиссера, не сказал всей правды.

А дальше — глава «Подпор», возникновение национальных кинематографических миров, дающих опору — в ответ «шестидесятиникам», тоже ощутившим нужду в ней. Пограничная фигура здесь, как считает Лев Аннинский, Параджанов — правда, он появляется раньше, и его фильм «Тени забытых предков» назван «странным», но вычитывается в нем все то же: личность против — на этот раз «язычества». Заметим и это — возрастающее волевое усилие критика по обнаружению «личности». Отчего же нужна «опора»?

Ответ на этот — прямо скажем, ключевой — вопрос дают несколько фильмов. Это, во-первых, ранние ленты В. Шукшина. Он — «оппонент» поколения, ибо идет не «сверху вниз» — от разума, от смысла бытия, открытого в кинематографе заново, а «снизу вверх» — от «дурости», от абсурда, в котором человек спасается от нарастающего безумия реальности. Это, во-вторых, «Председатель» А. Салтыкова — ответ этой же реальности, связавшей человека по рукам и ногам. И это «Обыкновенный фашизм» М. Ромма — «шестидесятни-

ческий» ответ личности на триумф (временный, думалось тогда многим) безличности, массы, и тема тоталитаризма обнажилась бы под угрозой, если бы Ромм не одолел правды факта с помощью истины личного бытия — своего собственного как автора и комментатора.

В сущности, здесь фабула книги — мировоззренческая и кинематографическая — и заканчивается. Но появилась глава «Прощальный аккорд» и эпилог.

Драма автора-«шестидесятника» начинается там, где драма шестидесятых исчерпывается ситуацией поиска внешней опоры. Это сигнал наступления иных времен, и он опережает ситуацию общественного кризиса, обернувшегося катастрофой, синдромом упущенной свободы и проч. Отражением этой катастрофы — ретроспективно — и видится Льву Аннинскому весь финал, явленный пятью лентами. В полном соответствии с теорией безусловной «гибельности» застоя для жизни суверенной личности, которой перекрыли кислород.

До тех пор «шестидесятники» полагались на идеального человека. Само его возобновление из тоталитарной массы было чудом, требующим ежеминутного подтверждения. И желание (у С. Бондарчука, допустим) опереть личность на что бы то ни было, кроме самой себя, найти иную точку зрения, помимо личностной, действительно было знаком наступления новых времен. Но ход реальной (а не утопической) истории, возвращая человека к самому себе, выявил такие бездны в самом человеке, что по сравнению с ними «обстоятельства» оказались чем-то производным, чуть ли не внешним, привнесенным в еще недавно столь гармонический мир.

Скажем, в «Июльском дожде» все зло, по Аннинскому, в молчаливых-прагматиках, вытеснивших бедных идеалистов со сцены. Но все сложнее, и сам же критик в уже цитированной статье писал: душители поколения, как правило, приходят из того же поколения. Просто пока одни говорили, другие делали выводы. Далее, в «Скверном анекдоте» хоть и соблазнительно увидеть акцию отчаянной смелости — «самоотрицание интеллигенции» и отрицание «мифа о народе», боюсь, реальный здесь ужас — от того, что свободу можно, оказывается, подарить, а это для адептов Корчагина профанирует саму идею свободы, освящавшую любые жертвы. Что же касается «Коротких встреч» К. Муратовой и «Асинога счастья» Михалкова-Кончаловского, то оба режиссера доводят до логического конца, до абсолюта утверждение личностных ценностей: у Муратовой все любви ведут к одиночеству, Асю же постановщик оставляет наедине со своим горем — горем свободного человека, когда ничем не поможешь, да и нельзя.

Кстати, именно Кончаловский, а не Бондарчук — главный оппонент Тарковского, ибо не отменяет вопрос личности в истории (как Бондарчук), но говорит о самой фатальности свободы, столь желанной для художника. Тема искупления чужого греха, замеченная Л. Аннинским у Кончаловского, как раз и появляется, на мой взгляд, от сознания того, что сама свобода как сверхцель столь же катастрофична, как и русская история. И революция в аскольдовском «Комиссаре» впервые перестает быть условием освобождения человека, как для большинства «шестидесятников», и становится дорогой к самоуничтожению, и хорошо еще, если есть на кого пенять!

Сам критик пенять отказывается — в отличие от других он берет вину на себя. Какую? И здесь финальной кодой звучит слово о «Покаянии» Т. Абуладзе. Вот формула: «Не мог я отделить великую мечту от того, что сделали с нею люди» (с. 237). А мечта все-таки «великая» — без этого тезиса от тех опор поколения просто ничего не остается. Но ведь и сегодняшняя критика относится не к тем, кто делал фильмы и писал книги, а к тем, кто сегодня считает, что надо довести «то» дело до конца, презрев собственную слабость.

Л. Аннинский оказывается прозорливее иных своих современников и, обличая (собственную) слабость, сурово осуждая «духовный блуд», все же не выбирает ни силу, ни уверенность, позволяющие в очередной раз «выбрать» утопию (то есть пустоту) вместо реальности. С этой редкостной трезвостью и недюжинным здравомыслием критик и попадает между двух огней. И если молодые-то «ругают» старших за несоответствие их «имиджа» 1987 года — и поведения в сегодняшних конкретных обстоятельствах, 1991 года, то есть остаются в пределах той же системы ценностей, лишь обнаруживая ее идеальную природу (оставляя за скобками вопрос о том, насколько она соответствует ожиданиям реформаторов, как умозрительный), то сами «старшие», возжаждав цельности, обретаемой в борьбе, готовы к расправе с еретиками, мешающими им даже больше, нежели действительные «враги».

Как человеку, занимающемуся сейчас тем же периодом истории нашего кино, мне сподручной спорить с Л. Аннинским по конкретным поводам — оно и понятно: он первый дал концепцию. Но его книга — «подавиг честного человека» и свидетельство неуступчивости его, человека, своей «отдельности». Этот социальный опыт — опыт обретения независимости до любых перемен и опыт непоглощения личности социальной действительностью, во что бы она ни оформилась, кажется мне самым существенным в опыте «шестидесятников». Я верю, что его преодолеть не удастся.

Андрей ШЕМАКИН.

P. S. А если бы я был редактором — непременно уговорил бы Льва Александровича включить в приложение статью «Польское кино в советской критике», напечатанную в «ИЛ» аккурат в августе 1968-го. Это и есть опубликованный эпилог — и там уже все сказано. А мы не обличаем — мы комментируем. Только и всего.

Аннинский Лев