



Феномен Шалапина в элегиях Сокурова

Александра ТУЧИНСКАЯ



Первая "Элегия" Александра Сокурова была снята в 1984 году. Легендарная слава великого русского певца Федора Шалапина на его родине еще жила вразрез с официальной тенденцией обличительства и глухого порицания его невозвращения в Россию. Тенденция эта, вскормленная двадцатью-тридцатью сталинскими годами, сильно обветшала к началу восьмидесятых. Пропаганда Шалапинского имени и дара была уделом немногих профессионалов и более многочисленных ценителей и почитателей его творчества. Почти десять лет уже существовал Шалапинский мемориал в Ленинграде - филиал Ленинградского театрального музея, уже начали проводиться ежегодные театральные фестивали имени Шалапина в Казани, вышло вторым изданием литературное и эпистолярное наследие артиста, но Шалапинская тема отнюдь не была модной в советской кинодокументалистике. И когда Сокуров, чьи первые фильмы, казалось, навсегда были похоронены на полках хранилищ, а каждая новая работа пресекалась в истоке, сделал "Элегию" - без денег, на сэкономленной пленке, на энтузиазме съемочной группы - Ленинградская студия документальных фильмов попыталась эту работу режиссера легализовать, но у нее ничего не вышло. На запрос дирекции Студии из высших киноинстанций был ответ: "Шалапину ничего не прощено". Это было время, когда Шалапин все еще не имел "высочайшего" прощения. И немалую воду утекло, прежде чем "Элегия" попала на экраны СССР, а затем была показана на многих международных кинофестивалях, где получала призы.

Между тем поводом к фильму стало перезахоронение праха Шалапина с Парижского кладбища Батиньоль на Ново-Девичье кладбище в Москве (вполне официальное мероприятие, приуроченное к юбилею советско-французских дипломатических отношений) и приезд на эту церемонию в Москву, а затем в Ленинград детей Шалапина от второго брака. Их визит и срочно - торопливое водружение по сему случаю мемориальной доски на петербургском доме артиста, где до той поры на вывеске музея не было и упоминания его имени, Сокуров снимает и комментирует как событие историческое. Теперь ясно, что так оно и было. Отсюда началось новое политическое отношение к "феномену Шалапина".

Сокуров "взял" Шалапинскую судьбу, Шалапинское имя, Шалапинскую "Элегию" как априорные величины нашей жизни и культуры, как точки отсчета на шкале ценностей. У Сокурова не было ни восторга перед Шалапинским артистизмом, ни умиления перед человеческим обликом Артиста. Не обаяние творческой личности привлекло режиссера и притягивает зрителя, а ее масштаб, ее первоначальный трагически безусловный приоритет перед реальностью.

Дочери Шалапина в интерьере отчего дома не более, чем почетные музейные гости. Они обедают за Шалапинским столом, осматриваются, замирают и оживляются, но лица их непроницаемы. За этими и в старости прелестными, ухоженными лицами - чужие жизни, чужие города. Недаром в эпизоде семейного обеда за кадром тихо-тихо, мельком прозвучал голос Вертинского - ностальгического шансонье русской эмиграции. Они закрывают глаза, об этом их попросил режиссер - попросил вспомнить былое. Сцена могла получиться натянутой, если бы Сокуров не снял ее продолжение, - после того, как "тихий ангел пролетел". Глаза открылись, вынужденное воспоминание стряхнуло ресницы, и дамы с облегчением стали поправлять свой макияж.

Семья, дети, дом выступают в картине очень важной эмоциональной составляющей прошлого. Все эти трогательные фотографии, воспоминания, подробности оказываются не мелочами одной частной жизни, но звеньями историко-культурного эпоса. И может быть, приятен для "вещного" голоса Артиста это не оставленный когда-то дом, где теперь обедают его потомки, а заоблачная высота, тот "воздушный океан", о котором торжественно поет Шалапинский Демон. В фонограмме звучит ария из оперы Антона Рубинштейна, а в кадре - кружащиеся внизу города и вспененная вода океана, по которому плывет корабль, а на палубе матросы драят, стирают, сушат. Все эти эпизоды старой хроники обретают у Сокурова поэтический строй метафоры.

Кто знает, что есть Дом? "Моя дорогая Россия", о которой тоскует Шалапин в письмах, или "банки, бутылочки, тряпки", - весь дорогой и необходимый хлам, о котором говорит Тонино Гуэрро Андрею Тарковскому в другой картине Сокурова, снятой после Шалапинской, - в "Московской элегии" (1986 - 1987). Об Андрее Тарковском, оказавшемся вне родины и переживавшем этот разрыв драматически, думал и говорил Сокуров, снимая фильм о Шалапине в 1984-м. Русский художник, куда бы ни увела его судьба, всегда часть своего отечества, что бы в этом отечестве ни происходило.

В "Элегии" масштаб Шалапинской фигуры возник из драматического контраста социальной роли или функции, навязываемой художнику извне - как при жизни, так и после смерти, и непредсказуемой волиности его побуждений во всем: в творчестве, в частной жизни, в восприятии и оценке окружающей действительности. Режиссер как бы проецировал этот вольный взгляд художника на разные времена. И прежде всего - на нашу современность с ее деловой суетой, с оскудевшими природой и бытом, с неизбежной любовью к пышным церемониалам, особенно похоронным. Ведь первая половина 80-х прошла в стране под знаком ритуально-респективных похорон первых персон Власти - отмирающей власти. Перезахоронение Шалапина в

"Элегии" и похороны Брежнева в "Московской элегии" параллели исторически-событийные и введены Сокуровым как знаки перелома в судьбе Артиста: в первом фильме - давно умершего Шалапина, возвращаемого родной земле лишь в виде, точнее, в невидимости праха, во втором - еще живого Тарковского, чьим уделом тоже стала смерть на чужбине. Исторические переломы Сокуров трактует как перипетии трагических судеб.

Документальные исторические кадры, вошедшие в фильм, подчиняются не хронологической и фактологической связи, но логике внутреннего, индивидуального переживания. Хроника послереволюционного Петрограда, съемки начала двадцатых годов в голодной России и в западном мюзик-холле смонтированы в Шалапинскую судьбу не как иллюстрации объективного историко-биографического повествования, но как экспрессивные вспышки чьей-то тревожной, острой, страдающей памяти.

В эту память врезаны и голодные дети с вздувшимися животами, и босоногий, вечный российский мужик, и в тоске раскачивающийся на стуле интеллигент (жертва первых советских расправ над "специалистами"), и запряженная в повозку лошадь, пытающаяся подняться на ноги с обделенной мостовой. Образ павшей лошади, растерзанной голодными людьми на мясо, - кошмар голодного петроградского девятнадцатого года - проходит через всю книгу Шалапина "Маска и душа".

И если Шалапин человек, жизнелюб, муж, отец, Шалапин потерянный и вновь обретаемый гордость своего отечества - объект кинозвезда, то Шалапин гениальный артист, воплотивший свою душу в маску бессмертного героя, становившийся субъектом нашего сегодняшнего видения. Киноцитата из фильма Георга Вильгельма Пабста "Дон Кихот", снятого с Шалапиным в заглавной роли в 1932 году, а в 1933-м вышедшего на экраны Европы и Америки, вводит Сокуровым как истинный портрет души артиста. Словно глазами этой всевидящей души, мы вглядываемся в прошлое, и она в образе Дон Кихота с экрана вглядывается в нас. Ведь жить этой бессмертной душе дано среди нас.

Вглядывание в наш современный мир с некой потусторонней точки становится еще пристальней, еще отрешенней в "Петербургской элегии", сделанной Сокуровым в 1989 году. Здесь нам показали мир, утративший опору, растерянные человеческие лица и глаза, не видящие перспективы. Это мир, в котором нет гения, мир без художника. Поэтом так важны в этой картине съемки неподвижной камерой современной людской массы, скученной в одном месте, но текучей, зыбкой - в бродуновском движении площади, магазина. Важны и современные пейзажи бывшей имперской столицы: обезлюдившие, холодные. Теплый в них только пар, клубящийся из канализационных люков.

Поводом фильму снова стал визит в Ленинград одного из членов Шалапинской семьи. На этот раз сына певца от первого брака. Федор Федорович большую часть своей жизни провел в Италии. Петербург, откуда в начале 20-х годов навсегда уехал его отец, для него один из долгожданных маршрутов путешественника. Мы не увидели ни семейного обеда в мемориально-музейном интерьере, ни торжественной встречи. Впрочем, режиссер нам напомнил о том, как несколько лет назад встречали сводных сестер Федора Федоровича, - смонтировал кадры из своей первой "Элегии". Шалапина-младшего, старика, мы увидели одиноко выходящим из дверей гостиницы. В этот свой приезд в Петербург он отказался прийти в дом отца. Здесь жила другая семья. Этот дом сын считал чужим. Дом его детства был в Москве, и нам его показали на старых фотографиях: здесь и брат с сестрами, и мать с отцом, и он сам ребенком.

То, что для нас уравнило в жизни великого артиста, - его дома, его семьи, его жены и дети - для этого человека не уравнилось никогда. Не этой ли неразумной сыновней ревностью так долго упивались соотечественники Шалапина, не прощая артисту его иноземных годов, его "чужих городов"?

Режиссер заставил нас долго-долго вглядываться в старчески-выразительное лицо Шалапинского сына. Мы ловили сходство и узнавали отцовские черты. Это лицо, конечно же, не из толпы. Это лицо актера, привыкшего к тому, что он интересен. Все же это лицо актера эпизода - то ли Шалапинской судьбы, то ли Сокуровской ленты. Дальше Сокуров ввел киноцитату из фильма Федерико Феллини "Рим", где Федор Федорович Шалапин действительно сыграл один из эпизодов. В фильме знаменитого итальянца мало кто узнал сына великого Шалапина. Сокуров дал нам разглядеть в сыне жест и манеры отца. Сын и в старости своей бесознательно подражал отцу, олицетворявшему собою мужественность и артистический дар.

Автор "Петербургской элегии" увидел в давней семейной драме Шалапина аналог главного конфликта Шалапинской судьбы: художник и социум. Увидел и стремление артиста, которому как Пушкинскому поэту "нет закона", к компромиссному разрешению этого конфликта хотя бы на бытовом, житейском уровне. Поэтому в картину сюжетно вошел архивный документ, еще нигде не опубликованный: проект прошения Федора Ивановича Шалапина на имя царя о даровании его дочерям, родившимся вне законного брака, его, Шалапина, имени. Прощение, удовлетворенное Николаем II.

Частная жизнь, семейные проблемы творческой личности - такая сторона ее связи с обществом, которая во многом предвещает будущее этого общества, задает его генетический код. Сохранение духовных качеств рода, нации, человечества - сохранение

таких людей, как Шалапин, - главная задача любого общества. Это подспудная тема фильмов Александра Сокурова о своих знаменитых соотечественниках.

Но мы живем в мире, где заботы художественного творчества стали труднодоступной роскошью. Можно открыть лавку, кабак, цирюльню, но государственные музеи никак не отремонтировать по нынешним временам. Так был закрыт много лет - на реконструкцию - затеянный в годы глухого застоя Шалапинский музей в Питере, в котором была снята первая "Элегия".

После документальных элгий о людях искусства - Шалапине и Тарковском - Сокуров снял две картины о политических лидерах СССР - распавшейся огромной державы. В "Советской элегии" (1989) герой Борис Ельцин, тогда еще не российский президент, а опальный нонконформист власти; в "Простой элегии" (1990) - Витаутас Ландсбергис, первый президент отпавшей от Союза Литвы. Эти кинопортреты популярных политиков антипрезентивны. Режиссера интересует личность, вызревающая в одиночестве, выпадающая из номенклатурной суеты, и только тогда обретающая драматический объем, человеческую значимость.

В "Советской элегии" фотогалерея вождей, и отошедших в небытие, и ныне здравствующих, обрывается на портрете Ельцина. Герой откальвается от сонма небожителей и обрывается в киноповествовании - разносторонними связями с реальностью. Семейная хроника, мир природы, панорамы новостроек и кладбищ, случайные и пронзительные эпизоды быта посторонних людей складываются в эпическую картину единого бытия. Снимая кабинет Ельцина, Сокуров нам показал не место службы высокопоставленного чиновника, а пустой кабинет спешащего уйти человека. Застать, запечатлеть государственного человека кинообъектив предпочел в домашней обстановке - в глубоком неподвижном молчании.

В "Простой элегии" сосредоточенная тишина кабинета Витаутаса Ландсбергиса контрастно митинговым крикам за окнами правительственного здания и созвучна напряженному безмолвию нескольких женщин, чьи лица долго остаются в кадре. Тишину нарушает музыка. Президент играет на фортепиано ноктюрны своего знаменитого соотечественника - чистого лирика Чюрлениса. Музыцирующий президент и замерший в глубоком раздумье политик - эти феномены новейшего времени художник Сокуров находит и фиксирует с надеждой, что что-то еще может быть спасено.

● Ф.И.Шалапин. 1931 год
● "Два друга"
(Шалапин и Горький) -
шарж из журнала "Шут"

Экран и сцена