

Елена Петровская

Воспоминания, не ставшие событием

(о новом фильме Карена Шахназарова «День полнолуния»)

Если кратко выразить основную идею фильма, то звучать она будет примерно так: самое сильное впечатление прожитой жизни является зачастую самым случайным, не заключающим в себе целостности или смысла. Это впечатление — всего лишь яркая картинка или сцена, что, в свою очередь, наиболее близко природе кинообраза. Но этого мало: мы сами можем оказаться чьим-то случайным воспоминанием, продолжая в нем существовать. Мы даже можем оказаться воспоминанием сразу нескольких людей, единственной связью которых и будет это «общее» воспоминание. Следовательно, реальность сохраняется и множится благодаря имманентному «кинематографу», присутствующему в сознании каждого из нас. То, что нам вспоминается, ничуть не вторичнее, ничуть не слабее по достоверности того, что происходит «на самом деле».

Наше сравнение с кинематографом не столь произвольно, как это может показаться на первый взгляд. Дело в том, что вся картина введена в определенную рамку: в одном из самых первых ее эпизодов фигурируют два кинематографиста, не знающие, как начать писать сценарий. Что положить в его основу? — терзаются они. Незапланированный приход артиста массовой, как выясняется потомка знатных фамилий, наводит их на мысль: а не поговорить ли с его матерью, баронессой, которой есть чем поделиться? Это может ускорить творческий процесс. Артист уходит, режиссеры остаются, и тогда, ведомый ассоциативной нитью, один из них рассказывает другому историю монгольского хана, который вышел однажды в степь и так оттуда не вернулся. Рассказ переходит в соответствующий кинематографический план. Больше

этих людей мы не увидим, как не увидим и артиста массовой, пришедшего справиться о возможной работе. Увидим, правда, еще раз степь в контексте схожего рассказа — о смерти Чингисхана, — только это уже будут два другие героя: дед и внук, сохраняющие в своих лицах черты ханского народа. Итак, рамка: как писать сценарий? И ответ, которым становится весь последующий фильм: сценарий не нужно писать, потому что он уже написан, если угодно — всегда уже написан, и задача сценариста состоит в том, чтобы увидеть закономерности сцепления явлений там, где обычный глаз фиксирует лишь их обрывочность. Сценарий — это некий тайный смысл, сводящийся к видимому отсутствию такового.

Тот, кому еще не довелось посмотреть картину, уже, наверное, догадался — новый фильм Карена Шахназарова в своей основе ненарративен. В нем нет единой сквозной истории, а есть, напротив, множество малых сюжетов и даже не столько сюжетов, сколько именно сцен. И в этом проявляется амбициозность режиссера. Он намерен представить нам не больше и не меньше как саму зрелищность, зрелищность, лишенную каких-либо подпорок и в первую очередь предоставляемых литературой (повторим: сценарий специально не нужно писать). Но тогда возникает закономерный вопрос — что в данном случае становится сценарием? Ответ наготове: им оказывается все многообразие видимого, в том числе и такие «приватные» его формы, как работа воображения и сны. Однако все это многообразие должно быть каким-то образом структурировано. Если на уровне «идеи» эту роль играет случайность (но случайность есть лишь обратная сторона необходимости), то на уровне изображения ее выполняет прием.

Мы не случайно начали с «идеи», ибо при всей разрозненности представленных нашему вниманию сцен единство фильма образуется ею. Именно идея придает ему ту глубокомысленность, которая составляет второй — неявный и куда более конвенциональный — план кинокартины. Можно сказать, что наш чисто зрительский интерес во многом определяется этой вытесненной литературностью, которая превосходит то, что мы видим. Превосходит в двояком смысле, то есть находится «по ту сторону», «выше» и «над», и в то же время застит изображение. Иными словами, само по себе изображение оказывается недостаточным — недостаточно эффективным — без этой ему чужеродной основы. Попробуем пояснить свою мысль.

То, что мы видим на всем протяжении фильма, можно довольно легко «прочитать»: все эти разрозненные фрагменты, истории без историй, образуют калейдоскоп настоящего и прошлого. В настоящем отчетливо видны «приметы времени»: заказные убийства (мотив расправы проходит дважды), заказные проститутки (вызывающие, кстати говоря, приязнь), досуг и работа «верхов» и «низов». Прошлое связано, как мы уже упоминали, с Чингисханом, Пушкиным (сон мальчика, засыпающего над страницами «Путешествия в Арзрум»), не тронутыми временем останками юной княжны, найденными в монастырском захоронении, и центральной для всего фильма сценой в послевоенном ресторане, которая повторяется, почти буквально, трижды: в воспоминаниях двух разных наблюдателей, а также вызванная к жизни фотографией ее прямых участников, висящей на стене в сегодняшней квартире. Мы становимся невольными семиотиками, расшифровывающими знаки: прошлое правдиво костюмами соответствующих эпох и сходствами, настоящее даже не нужно конструировать: оно слишком настойчиво своими «визуальными подсказками» (новые автобусные остановки с рекламой, по-попартовски сочетающей Восток и Запад, эмблемы до боли знакомых фирм, дорогие рестораны, известные преимущественно по телевизионной их рекламе, городские провинциального вида автобусы, контрастирующие с новоявленными остановками, и т.д. и т.п.).

Но, конечно, и настоящее сделано, сделано для нас. Что ж, мы его охотно узнаем или думаем, что узнали, — какие-то срезы жизни остаются для нас навсегда закрытыми, и тут мы можем только гадать, насколько синтезированные режиссером образы близки к реальности. Итак, мы благодарно считываем знаки. Но оказывается, что и они не важны, что прошлое — в виде воспоминания, рассказа и даже мечты — совершенно уравнивается с настоящим и существует, лишь входя в его состав. Это, если угодно, второй уровень прочтения. Однако, если предположить, что просмотр фильма — не только более или менее осознанное семиотическое усилие, то что же остается без него? Что остается без всех этих отождествлений и узнаваний, без «поэзиса» тайного единства всего и вся, который мы назвали в начале «идеей» и который составляет скрытую нарратологию изображения? Остается вроде бы само кино. Но вот тут, на наш взгляд, и возникают проблемы, ибо изображение — своей силой, а вернее своим бессилием, — не может соперничать с идеей, на которой держится фильм. Скажем яснее: мы смотрим благодаря этой идее, а не отталкиваясь от нее. Меж-

ду тем ее внутренняя логика, казалось бы, должна раскрепощать режиссера, поскольку она открывает простор для кинематографического как такового, для проявления самой «природы» кино. Но этого не происходит. Почему?

Рассмотрим центральный эпизод фильма – сцену в ресторане. Это не просто воспоминание и ретроспекция, это единственный эпизод, который в своей заключительной части удостоен еще и воспроизведения в рассказе (последний есть высказанное вслух неотвязное впечатление-воспоминание официанта того ресторана, где когда-то произошла размолвка между военным и его спутницей – очень красивой женщиной в фиолетовом платье; официант не является свидетелем самой сцены, когда женщина, ничего не говоря, улыбаясь бросает на пол фужер, потом встает и уходит; он наблюдает за ней уже торопливо спускающейся по ступеням каменной лестницы и наконец исчезающей из виду, а само его воспоминание создает своеобразный дополнительный резонанс). Конечно, можно сказать, что тут перед нами сцена в сцене – двойная инсценировка, в которой одновременно участвуют режиссер и его персонаж. Степень достигнутой формализации кажется весьма высокой. Однако при всей его случайности и внешней незначительности воспоминание не является пустым. Оно отличается избыточной визуальной достоверностью, потому что соединено с целым комплексом ощущений, которые оно в себя вбирает, и приходит в настоящее, только за что-то зацепившись или что-то задев. Что-то, в чем вдруг раскрывается сама его сущность, совпадающая с сущностью воспоминания. Это толчок, действующий как средство переноса, – механизм, не столь отличный от метафоры, которая схожим образом функционирует в литературе.

Очень красивая женщина в фиолетовом платье (именно так говорит о ней пожилой официант, у которого – опять-таки непреднамеренно – берут уже сегодня интервью) действительно может надолго запомниться, но сама случайность этого воспоминания требует сочетания многих элементов: особого оттенка фиолетового, пасмурного дня, твоей собственной открытости этому сочетанию, одним из элементов которого становишься ты сам. Воспоминание плотно упаковано: оно содержит в себе многообразие цветов, запахов, звуков, имевших место в конкретный день. Все они входят в него, не теряя своей особенности, и готовы, как пружина, распрямиться, если что-нибудь «разбудит» их. Ведь воспоминание и есть пробуждение – не дремотная пелена, а концентрированная ясность, позволяющая заново войти в тот самый день.

Лучшего эквивалента этому, нежели кино, вроде бы не существует. Но все дело в том, что воспоминание отнюдь не статично, а его динамизм не сводится к экстравагантному поступку и не исчерпывается им. Возможно, режиссер намекает на то, что красота по-настоящему и раскрывается в поступке, что запоминается она в единстве с тем, что ее анимирует, дает ей жизнь. Это верно, красота одухотворена, и мерой такой одухотворенности зачастую выступает эмоция (внутренняя жизнь) того, кто восхищается ею. (Наиболее яркий пример динамичной красоты, красоты умирающей, притом что она «принадлежит» подростку, — это «Смерть в Венеции»; на деле красота принадлежит, а вернее — уже не принадлежит, угасающему Ашенбаху.) Но в таком случае необходимо создать и запустить в действие адекватный ей механизм.

Однако красота, как она показана в фильме, как она вспоминается в фильме, *пуста*. Ее не наполняет ни экстравагантный поступок самой женщины, ни позднейшая добавочная ретроспекция (та же женщина до сцены в ресторане и после), ни эмоция тех, чьим воспоминанием эта красота становится (хотя один из наблюдателей явно заморожен, а другой, ребенок, проявляет скорее любопытство). Эта красота так и остается ничем, она не складывается в воспоминание, не образует чье-либо жизненное событие, поскольку это красота застывшей маски. Точно так же и все другие герои — из прошлого и настоящего — суть маски, своей безжизненностью блокирующие в фильме как зрелище, так и рассказ. Вместо индивидуальности воспоминания — набор распространенных визуальных шаблонов, передающих прежние и нынешние времена. Сами персонажи превращены в подобные шаблоны, и поэтому их трудно воспринимать в терминах их собственной воображаемой жизни, как это нам предлагают сделать создатели картины. Словом, в «Дне полнолуния» отсутствует аттракция, отсутствует аттракцион.

Впрочем, есть два эпизода в фильме, которые, каждый по-своему, нарушают это скользкое спокойствие. Один из них — воспоминание собаки, другой — встреча за кулисами джаз-шоу двух бывших супругов. Собака, «вспоминающая» молодые дни, явным образом антропоморфна. Она наделяется человеческим взглядом на вещи. Ибо частью ее воспоминаний становится не просто ландшафт — озеро, камыши, хозяин, застреленная им утка, — но и разговор, содержание которого обращено, конечно, к зрителю. Подобно гоголевским малым персонажам, возникающим на периферии речи, из этого разговора рождается Андропов, уходящий

с ним же в небытие. Поскольку мы по-прежнему удерживаем в сознании взгляд собаки, неожиданное упоминание о реальном историческом лице и длящийся некоторое время разговор о нем приобретают гротескный оттенок. Собака, вспоминая разговор об Андропове, воспринимается юмористично. Возможно, такую реакцию и имел в виду режиссер, но заметим, что эта ситуация входит в конфликт с основной тональностью событий фильма, соединяемых одним приемом.

Пора поговорить об этом приеме, который можно определить как монтаж через взгляд. Можно сказать и так, что эти выведенные на поверхность зримо своеобразные монтажные стыки суть также нарративные эстафеты, передаваемые одним эпизодом другому. Это та вязь — причудливая вязь событий, — которая и позволяет их организовать. Обменяться взглядами, по Шахназарову, означает дать ход новому сюжетному повороту, ни разу, впрочем, не доводимому им до конца. Мы имеем скорее намеки на истории, нежели серию новелл. Если бы создатели фильма были последовательны в своей интерпретации воспоминания как события, тогда не только все эти сцены приобрели бы *реальное содержание* — содержание, не исчерпываемое тайным присутствием некоего сверхнарратива, — но и иные из них не выглядели бы комичными воспоминаниями живых существ, по определению воспоминаний лишенных (по крайней мере воспоминаний, выстроенных по человеческим меркам). Ибо воспоминание, представленное как событие, предполагает его депсихологизацию — путь, на который режиссер как будто частично вступает. (А иначе как объяснить особую неэмоциональность всех этих сменяющих друг друга эпизодов из разных жизней и разных времен?) Эмоция же, о которой мы говорили выше, становится лишь детонатором воспоминания, поскольку она тоже, но наряду с совсем другими вещами (для удобства и компактности их можно назвать ландшафтными), принадлежит его строю. В этом случае задача режиссера состояла бы в том, чтобы обнаружить способ передачи этих комплексов с их чередующимися импульсами гущений и разрежений, а это в свою очередь оказалось бы дезорганизующее, синкопическое влияние на фильмический ритм (ритм в картине, как она представлена к показу, является до однообразия ровным).

Второй, разбивающий единство ленты эпизод — встреча двух когда-то расставшихся людей. Не будет преувеличением сказать, что это место самой сильной эмоции в фильме, снова, но уже по-другому, входящей с ним в диссонанс. Скорее всего ответствен-

ность за такую «абerrацию» лежит на Елене Кореневой, на ее актерской игре. Это она своей тонкой нюансировкой настроения — бравада, попытка доказать (себе) свою независимость переходят в нескрываемую беспомощность, сопровождаемую растворенными в ней любовью и страданием, — создает зону самой большой аттракции в фильме, потому что впервые безжизненность и, скажем больше, надуманность многих эпизодов сменяется ощущением энергии и правдоподобия (все-таки фильм, при всем мистицизме его сюжетной подосновы, своим изобразительным решением не выходит за реалистические рамки; отсюда, возможно, и упомянутый нами комический эффект в сцене с собакой). Елена Коренева «портит все дело» тем, что превращает эпизод в самостоятельный фильм, пусть и длящийся несколько минут от силы. Своей игрой она перебивает отлаженную смену масок, с которыми мы до сих пор имели дело, потому что это первое и единственное во всем фильме *живое лицо*. Возможно, именно она с ее самобытной внешностью сумела бы сыграть ключевую для фильма «красоту», поскольку, повторяем, красота передается (и воспринимается) лишь динамически.

А это выводит нас на еще одну подспудную проблему. Ее можно сформулировать простым вопросом: почему все женщины в фильме на одно лицо? Или: почему ни одно из этих лиц не запоминается? Мы уже сказали: это маски. Но «масочность» можно истолковать как прием. В данном случае, однако, речь идет о другого рода масках. Это не неизменные знаки неких страстей и эмоций, не застылые гримасы, наделенные каждая своим вполне конкретным содержанием, которое можно и должно читать, скорее это ожившие обложки модных журналов, репрезентирующие стандарты красоты. Вот почему «очень красивая» женщина в лиловом платье остается — увы — всего лишь подиумной моделью, как остаются ими не затронутая тленом усопшая княжна, молоденькие проститутки, берущая интервью журналистка, женщины, выходящие из домов и идущие по улицам. В этом, судя по всему, сказывается мужской взгляд создателей картины, резко сужающий диапазон женского и его возможных проявлений.

Впрочем, подобный налет глянцевого благолепия лежит на всем фильме в целом. Речь идет не только о женщинах, внешность которых образует своеобразный сплав журнала «Вог» с Ильей Глазуновым, но и обо всем, что мы видим. Это можно сравнить с образом московской жизни, как его запечатлевает пленка фирмы «Кодак»: все на своих местах, и персонажи узнаваемы, только цвет

вроде бы сочнее, и все вместе имеет «заграничный» вид. Фактически тем самым создается отстранение, когда ты можешь посмотреть на себя глазами этнографа или этнолога. Казалось бы, очевидное преимущество. Но кодаковский эффект — еще и эффект голливудский, когда происходит дополнительная эстетизация, в данном случае постсоветского, посредством его перевода на другой образный язык. Похоже, Карен Шахназаров так или иначе вовлечен в подобный процесс, в результате чего вся попадающая в его объектив действительность приобретает не столько сновидный — как того требует его же собственный замысел, — сколько конвертируемый, а значит, уплощенный характер. Но и такую «поверхностность» можно было бы обратить себе на пользу, будь она проработана до конца. К сожалению, «кодаковская пленка» вызывает лишь мимолётное воспоминание, и увидеть фильм в таком фактурном срезе нам также не дано. По-видимому, он находится на перепутье, на переходе из одной эстетики в другую и тем напоминает саму Москву, аутентичные «западные» пространства которой, крайне редкие, заметим, соседствуют с подновленным советским (советским, по которому прошлись слоем привозной краски, забыв, однако, о том, что она слишком быстро отходит от неподходящей для нее основы).

Но то, что мы определили как переходность, то есть неопределенность существования между одним и другим, можно охарактеризовать и иначе. Весь наш фильм может быть понят в качестве образа прошлого и настоящего, как их фиксирует *интеллигентское сознание*. В том числе такое сознание, у которого не существует более реального носителя, или, говоря социологически, реальной референтной группы. Так что это в самом деле сновидная картина. Только сфера воображаемого не становится объектом репрезентации, а принадлежит лишь «бессознательному» фильма. В этом отношении «День полнолуния» позволяет нам лучше понять подобное интеллигентское сознание. В своей основе оно является советским, советским в том смысле, что связанное с определенным периодом существования и расцвета интеллигенции как таковой (мы оставляем за скобками поколения интеллигентов XIX в., хотя именно от них идут такие черты, как, скажем, повышенная социальная ангажированность и проч.), сознание это выступает своеобразным преломлением некоей целостности — культурной, государственной, идеологической — и от нее неотделимо. Оно насквозь телеологично, вдохновленное идеей восходящего развития. Такое сознание само мыслит целостностью, от-

сюда его непереносимое требование замыкать, создавать завершенную форму, ориентироваться на конечную цель. Фрагмент для него значим лишь как осколок первичного единства, а потому самостоятельной ценностью не обладает.

С другой стороны, интеллигентское сознание романтизирует действительность. Наиболее яркий тому пример в кинематографе последних лет — это Петр Тодоровский. В его картинах даже для самых непривлекательных явлений сегодняшней жизни находится причина; однако это не отстраненный анализ социальной реальности, а попытка разобраться в ней со своих собственных — весьма предвзятых — позиций, притом что такая предвзятость находится на стороне добра; в результате мы узнаем больше о самом Тодоровском, чем о его героях и породившей их среде. Точно так же и у «Дня полнолуния» есть свой романтический творец. Это он скрепляет все единым полумистическим нарративом (в данном случае романтизируется фрагмент, но он опознается только через связь себе подобных, а не в собственной, если угодно сущностной, незавершенности). Это для него действительность становится иллюстрированным журналом, по страницам которого скользит, не задерживаясь, взгляд. Взгляд скользит привычно и равнодушно, не встречая на своем пути ни одной зацепки, ни одной по-настоящему тревожной детали: ведь каждый фрагмент видимого тоже организован как рассказ, пускай без конца и начала, — достаточно это видимое передоверить знанию, и оно растворится в кодах, знаках, неявных значениях. И не останется ни удивления, ни боли. Все заранее прочитано. Сценарий написан. Значит, ничего не может произойти.