



Критические точки личности в советском кино: от «Заставы Ильича» до «Полетов во сне и наяву»

М.В. Безенкова

кандидат искусствоведения, доцент

В статье прослеживаются возрастные критические точки личности, формирующие конфликт в знаковых фильмах 60-80-х годов прошлого века: «Застава Ильича» и «Июльский дождь» М. Хуциева, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова, «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна в контексте изменения образа героя в советском кино.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.041

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история отечественного кино, М. Хуциев, Р. Балаян, Н. Михалков, критические точки личности, герой

К 1960-м годам человеческое восприятие поднялось на новую ступень постижения мира через различные виды аудиовизуальной культуры. В Советском Союзе это было во многом связано с переживанием последствий Великой Отечественной войны. Война породила хаос в упорядоченной системе жизни советского человека, который привык действовать и думать по четкой схеме. То бесформенное и ужасающее нечто, обрушившееся на него с первых дней войны, заставило перестроиться его систему восприятия окружающего мира. Количество разнообразных аудиовизуальных образов вынуждало человека быстрее реагировать и лавировать в постоянно меняющемся мире.

Огромное влияние на изменение человеческого мироощущения оказали и смерть Сталина, и последующее за этим разоблачение культа личности, и падение «железного занавеса». Резкая смена полюсов прошлой жизни помогла человеку тех лет начать жизнь как бы с новой страницы, освободившись от тяжелых постулатов недавней Истории своей страны. Он стал развиваться не просто по законам общества, в котором существовал, у него появилась возможность узнавать новое, развиваться как личности вне пределов конкретного исторического сообщества.

В то время событием огромного значения для развития нового мышления стало появление телевидения. Оно способствовало быстрому увеличению скорости потребления информации, т.к. поток нового и неизведанного шел с телеэкрана в гораздо боль-

шей степени насыщено и плотно, нежели в любом кинематографическом произведении. Такова была новая стилистика телевидения, полностью направленная на доступность изложения, наибольшую информативность картинки, четкое понимание звуковой составляющей «малого экрана».

Изменения в мировоззрении людей были глобальны, тут играли роль и смена поколений творцов (многие писатели, режиссеры, художники были фронтовиками или родились уже в «новой эре»), и проникновение свежих философско-эстетических идей. Возникли новые отношения человека и общества — уже не «винтика» гигантской машины, человек осознавал себя прежде всего как личность. Конечно, он оставался советским в своем сознании, но на этой основе росли новые мысли и идеи о мире, о новом искусстве.

Возможность узнать другие культуры, другие нации способствовала пробуждению самосознания, возникло желание увидеть как уникальность своего народа, так и собственную инаковость, отдельность от людской массы. Люди стали заниматься самостроительством, самообразованием. «Самость» одна из важнейших черт «шестидесятника».

Важнейшим аспектом культурной жизни становятся поиски своих корней, истоков. Советская культура искала аналогий с западноевропейской культурой. В отличие от западного экзистенциализма, отечественная культура развернула проблему неизбежного конца света ее оптимистической стороной. По словам Н. Бердяева, «в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению»¹. Оно становится возможным при условии личного участия каждого конкретного человека в формировании модели идеального прошлого. «Шестидесятники» начали строить подобную модель, способную обосновать идею идеального «светлого будущего», освоенную 30-ми годами XX века. Они не отрекались от социалистических идеалов, но создать новую мировую утопию им оказалось не по силам. Утопию нужно было создавать в душе каждого. Однако, благодаря им, во многом человек стал воспринимать свою собственную жизнь во всей полноте, его стали волновать не только работа и семья, важнейшим фактором личностного взросления становится духовное совершенствование.

Особую роль в культурной составляющей человеческого характера играет индивидуальность восприятия произведений искусства. В 1960-е годы человек начал осознавать картину, книгу, фильм в качестве собственного, личного переживания, интересного только ему, первостепенной становится не социальная на-

¹ О России и русской философской культуре: Философы русского зарубежья. — М.: Наука, 1990. — С. 67.

правленность произведения искусства, а те точки соприкосновения, что находит зритель, читатель. Возникает множество новых журналов, газет, открываются выставки. Быть культурно образованным становится модно. Знаковые вечера в Политехническом музее, журнал «Новый мир», Хемингуэй и «физики-лирики» — визитная карточка 1960-х.

Атмосфера всеобщего единения, новой общности людей, связанных не только родиной (страна Советов, по-прежнему незыблемо идеальный мир), но и общим Домом, проникла во многие произведения «шестидесятников». Само понятие «дом» — многограннее и оправданнее в контексте того времени, нежели родина. Оно включает в себя не только совместное сожительство людей, но и их желательную духовную близость, стремление сосуществовать, понимая уникальность каждого отдельного человека. Образ «дома» проходит красной нитью во многих фильмах тех лет: «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, «Застава Ильича» М. Хуциева, «Чужая родня» М. Швейцера. Дом — это замкнутое пространство личного мира, которое не индифферентно. Оно прямо или косвенно соотносится с личностью, влияя и изменяясь в ее рамках. Именно в этом пространстве зарождается и протекает человеческая жизнь, здесь человек переживает возрастные кризисы. Почти все их можно обозначить двухмерным понятием «кризис коммуникации — кризис самоидентификации».

«...О, кто-нибудь, // приди, // нарушь // чужих людей соединенность // и разобщенность близких душ!», — писал Евгений Евтушенко, один из самых востребованных поэтов той эпохи. Писал о том, чему был свидетелем, о проблемах, которые реально существовали в обществе.

Вообще, забавно наблюдать на экране, что люди любят общаться. Хотя на самом деле им вроде бы это не нужно. И они это знают. Но продолжают встречаться, ходить в гости, на вечеринки, выезжать на пикники или на дачу. Зачем? Кино обобщает и концентрирует проблемы социума и отдельного человека. Этот факт подтверждают авторы, которые сами часть общества и плюс ко всему личности, способные разглядеть невидимое в зримом. Как в классической русской литературе герой проверялся отношением к природе и любви, так в ставшем классическим отечественном кино герой проверяется отношением к массе, среде, публике, друзьям, врагам, знакомым. Эпизоды собраний — своего рода маркированное пространство фильма, та точка, где выявляется авторское отношение к герою и сама сущность персонажа, где напрямую проявляются кризисные точки личности.

На примерах четырех фильмов попробуем проследить развитие героя экранных произведений в его критических точках, когда личность должна пройти своеобразный обряд инициации, позволяющий возвысить себя, перейти на новый уровень постижения мира, к решению проблем на обобщенно-метафизическом уровне.

«Застава Ильича»

О, нашей молодости споры,
О, эти взбалмошные сборы,
О, эти наши вечера!

Е. Евтушенко

Кажется, в картине Марлена Хуциева «Застава Ильича» эпизод Дня рождения Ани — самое густонаселенное место в фильме. Хотя празднуется именно Анин День рождения — для всех это лишь повод собраться вместе и пообщаться. Но беда в том, что общаться они не умеют. То есть они умеют говорить веселые глупости, умности, но при этом думают только о себе и о том, как показать именно себя и свой интеллект. В этом обществе можно спокойно встать и уйти — никто не заметит. Герои (Анна и Сергей) чувствуют здесь себя очень спокойно, потому что, несмотря на атмосферу всеобщего веселья и вроде бы радости каждого, они — единственные, действительно нужные друг другу люди. А День рождения — идеальное место спрятаться от людских глаз. Главные персонажи нужны друг другу постоянно, каждую минуту, и в суетливой, немного фантасмагоричной атмосфере квартиры это ощущается особенно сильно.

В каком-то смысле искусство 1960-х — с его постоянными домашними посиделками, образами дома и дружеской вечеринки — искало альтернативу привычной модели социалистического общества. Идеологическая основа оставалась незыблемой, но на смену серьезности послевоенной поры пришла веселость и несерьезность физиков-лириков. Смена эпох всегда выражается сменой жизненного настроения.

Что могло бы по-настоящему объединить этих людей? Общая память. Но в пылу то ли юношеского озорства, то ли нигилизма отношение к своему трагическому прошлому — Великой Отечественной войне — становится не то чтобы пренебрежительным, а каким-то слишком игриво-поверхностным. Например, герой А. Тарковского приравнивает события двадцатилетней давности к фольклорно-сказочным. Для таких, как он, — война, страдания людей очень быстро превратились в «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Поэтому ассоциация «картошка —



Кадр из фильма
«Застава Ильича»

репа» для него очевидна. Сергей же, для которого память о войне связана с дорогим и важным человеком — отцом, — реагирует на столь пренебрежительное отношение очень остро, тем самым проявляя пограничность состояния своей личности, неустойчивость своей самости, готовой отойти от привычного социума. Многочисленные персонажи этого эпизода на самом деле не знают, чем бы себя занять. И все попытки потанцевать, устроить показы мод — лишь слабые движения к тому, чтобы уйти от полного отчуждения.

Но как только Сергей узнает, что незнакомая ему девушка потеряла в во-

йну родителей, — у них возникает прочное связующее звено. В реакции на происходящее они сходятся (например, в разговоре о картошке). Сергей и Аня именно в этом замутненном, перенаселенном пространстве понимают, что если они не будут вместе, то просто растворятся в общей массе. Герои дополняют друг друга, создавая цельную, замкнутую, самодостаточную систему. Они — ее образующая часть. Но туда же входят и мать Сергея, и его друзья.

В фильме М. Хуциева «Застава Ильича» конфликт только-только начинается. Персонажи внешне связаны друг с другом, но отсутствие у них общего базиса — памяти — нарушает их связь с другими. Остаться по-настоящему живыми, общающимися людьми могут лишь те, у кого есть идеал. На него можно равняться, можно просто иметь перед глазами, можно забыть, но он должен остаться в тебе. И в решающий момент помочь, как помог Сергею внезапно возникший из небытия отец-фронтовик.

«Июльский дождь»

Среди совсем нестрашных с виду
Полужеланий, почувствств щемит:
Неужто я не выйду,
Неужто я не получусь?

Е. Евтушенко

Пикник — кульминация в развитии характера главной героини «Июльского дождя» М. Хуциева — Лены в исполнении

Ирины Ураловой. Вроде бы у нее все благополучно. Она приезжает «на шашлыки» со своим другом, есть большая дружная компания, руководит которой Шаповалов, начальник героя А. Белявского. Но как замечает внимательный зритель, в Лене все время происходит напряженная внутренняя работа. Она вроде бы общается с людьми, но мысли ее далеко. Она постоянно говорит про себя, дискутирует сама с собой, ставит себе вопросы и не находит на них ответа.

Как и в «Заставе Ильича», эпизод пикника наполнен лихорадочной деятельностью. Все рассказывают истории, играют в слова, восхищаются шашлыком «по-шаповаловски» или эрудицией героя А. Митты — только для того, чтобы не возникало томительного молчания, а следом и понимания того, насколько они чужды друг другу. Они замкнулись на себе, не видя никого и не нуждаясь ни в ком. Зритель прекрасно понимает, что, например, герой Белявского любит не Лену, а самого себя. У персонажей не хватает храбрости признаться даже себе в этом. И вот они лицемерно хранят улыбки, говорят друг другу разные приятности. Но за всем этим — пустота. Ничто.

Лена же, остро все чувствующая, не принимает такой позиции. Возможно поэтому она просит, чтобы герой Ю. Визбора не пел свои песни. Она боится того, что искренние слова подхватят люди, которые не то, что в них не верят, а просто не понимают и не хотят их понять. Для них это улучшенный вариант радиоприемника, чей звук ничего не значит и не меняет в их жизни. Кстати, когда сам персонаж рассказывает историю о войне — она как бы повисает в воздухе. И все замолкают, не зная, что сказать. Это слишком большая откровенность, а люди уже давно от нее отвыкли.

Лена пытается проанализировать ситуацию. Ее внутренний монолог, ее вопросы самой себе не получают ответа. Она, если можно так выразиться, отравлена средой и страдает от этого. И никто здесь не в силах ей помочь. Здесь нет ее второго «Я» — телефонного друга Жени, который, пусть по телефону, не притворяясь, говорит ей то, что она, вероятно, сама себе не может сказать. Это очень простые слова, которые люди почему-то разучились произносить, прячась за цветистостью фразы, за нагромождением фактов. Это слова о честности, о правде, о том, что люди очень нужны друг другу и не надо бояться пойти на встречу и отдать часть себя. Именно на пикнике Лена понимает, как чужды они ей и как неприемлем для нее такой способ жизни. Ей представлены варианты ее дальнейшего существования или развития.



Кадр из фильма
«Июльский дождь»

У нее, вроде бы, один путь (как живет ее возлюбленный) — приспособиться. Она же выбирает другой вариант и страдает от этого, потому что это предполагает разрушение привычных отношений с привычным кругом людей. Неизвестность пугает, но одиночество в мире должно быть, по крайней мере, честным. Важно то, что Лена не останавливается в этом движении, не разрушает собственный внутренний мир.

А сам мир превращается в одну длинную Дорогу, по которой идет Человек, собирая камни. Феномен Дороги пронизывает всю культуру

«шестидесятников». По сути, разрабатывается новое духовное пространство, надежда на то, что именно «там, за туманами» найдется Правда. Но Дорога во многом иллюзорна, привязка к конкретике будней не позволяет героине глядеть сквозь них.

«Неоконченная пьеса для механического пианино»

Ведь не способность быть премудрым змием,
Не опыта сомнительная честь,
А свойство очаровываться миром
Нам открывает мир, какой он есть.

Е. Евтушенко

Если Лена из «Июльского дождя» открыто не выражает свой протест и порывает отношения только со своим другом, находя успокоение как в прошлом, так и будущем (вспомним последние кадры фильма), то герой Александра Калягина из ленты Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» крайне воинственно воспринимает окружающую его действительность, видя лишь в ней причину своей несостоятельности.

Его Платонову тридцать пять лет. И если он успел притерпеться к людям, его окружающим, к их, как ему кажется, ограниченности и житейской пошлости, то к самому себе, к своему бессилию он привыкнуть не может. Терзания доходят до предела, когда выясняется, что те воспоминания, которыми он жил, для Софьи — лишь повод к новой игре. Он внезапно понимает, что нет уже наивной молоденькой студентки, искренне верившей в жизнь настоящую и правильную, а есть женщина, играющая в эту жизнь.



Кадр из фильма
«Неоконченная
пьеса...»

Она насквозь фальшива со своими рассуждениями по поводу праведного и истинного бытия. Платонов, находясь под влиянием идей юности, все еще желающий изменить мир и уже не верящий в это, ищет причину своих страданий в близких и зависимых от него людях.

Герои же, собравшиеся в этом доме, связаны друг с другом. Они связаны общим ощущением жизни, молчаливым согласием принять ее, как она есть. И лихорадочная деятельность Платонова выбивает их из колеи; они объединяются, чтобы противостоять ему. В этом их сила.

Однако именно на этом вечере, вернее, практически утром, человек, стоящий одной ногой с Платоновым, другой со всеми остальными, — Сашенька — делает то, чего не смог сделать никто. Она, а не Михаил, воинствующий рефлексирующий страдалец, она — такая простая и мещанская, может научить его жить.

Все оказывается очень просто. «Надо любить!», — говорит она ему. И это выход, любовь созидаящая и творящая — основа всего бытия. Ненавидеть легко, а любить, не разрушая, но собирая, очень непросто. Сашенька, возможно, научит мужа жить по-новому, и его кризис пройдет, потому что опора для жизни найдена, остается только ее принять.

«Полеты во сне и наяву»

Он замкнут, друг мой,
Страшно замкнут —
Он внутри себя собою загнан...
И все в нем глухо нарастает,
И я боюсь, что будет взрыв.

Е. Евтушенко

В фильме Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву», наверное, самый безответный пикник. Очень важный для главного героя эпизод не дает (в отличие от предыдущих эпизодов) ответа на вопрос очередного — сорокалетнего — кризисного возраста.

Герой Олега Янковского полностью не верит в себя. Он отвергает помощь любимой женщины, принимая все за игру. Декартовский принцип сомневаться во всем — основополагающий в его восприятии мира. Проверяя себя «на прочность», он проигрывает весьма самонадеянный поединок с другом Алисы. Он

может лишь улететь (как бы умереть) и посмотреть со стороны, как на это среагируют. А люди не понимают его. Они волнуются, но слишком уж быстро обижаются, не принимая правил его игры. В сцене пикника герой прощается со всеми. Он убегает от них во что-то новое, но у него нет основы, понимания законов этого «нового». И возникает заключительный кадр, где герой Янковского сворачивается в стоге сена в позе эмбриона. То, что произойдет с ним после очередного рождения, — решать ему, он же освобожден от «мелочей», держащих его в этом мире.

Психологические кризисы персонажей в «Неоконченной пьесе...» и в «Полетах...» по сути своей схожи. Просто действие происходит в разные времена. И то, что волновало человека начала века в 35 лет, в конце века переросло в кризис 40 лет. Поэтому и Платонова и героя Янковского нужно рассматривать на одном уровне. В фильмах дается два пути выхода из кризиса — через любовь и через неопределенность, через открытость миру или замкнутость в себе. Зритель волен выбирать любой из этих путей.

В «Неоконченной пьесе...» слово есть дело, это уже не просто мысль о любви, а исполненное ее действие. Время изменилось! В фильмах «Застава Ильича» и «Июльский дождь» слово — не есть дело реальное, но пока еще действие мыслимое. В «Полетах...» же слово есть пустой звук. Скорее даже человек сначала делает, а потом уже думает и говорит.



Кадр из фильма
«Полеты во сне
и на яву»

Трагедия «шестидесятников» заключалась в том, что, живя в своем времени и любя его, они не смогли его зафиксировать и, главное, отрефлексировать в контексте всей цивилизационной истории, и в искусстве в частности. «Герой был выдуман вместе со своей простотой, он кидался от Хемингуэя к Ремарку и обратно, потому что не ощущал внутри себя никакой опоры, потому что ему страшно было стать самим собой»². В рассмотренных четырех фильмах эпизоды вечеринок, пикников, совместного времяпровождения являются главными для понимания сути

героя картины. Персонажи ищут себя, пребывая каждый в своем, но всегда — «переходном» возрасте. Они пытаются на этих «массовых» собраниях открыться и принять другого человека, преодолеть возникающее отчуждение.

В «Заставе Ильича» это отчуждение персонажа (20 лет) преодолевается, с одной стороны, присутствием любимого человека, а с другой стороны — встречей героя с людьми, опирающимися в своем бытии на те же принципы, что и он (память о войне). В «Июльском дожде» героиня (30 лет) полностью обособляется от людей, лишь внешне находясь с ними. Это, наверное, самый пессимистический и безвыходный эпизод из всех. В «Полетах...» и «Неоконченной пьесе...» (35–40 лет) нам предложены два пути развития героев: вверх, через любовь — к истинному постижению людей; или в неизведанное, с оставшимися от прошлого проблемами и неявленными настоящим.

Поразительно то, что именно на таких общих вечеринках героям предоставляется возможность наиболее полно выразить себя, оставшись с собой наедине. Они могут сравнить себя с общей массой и ясно понять свои с ней различия. Именно в многолюдье собраний каждый пытается как-то приспособиться ко всем, проявляя неискренность. В этом зыбком, непрерывно меняющемся мире игры герой, остро ощущающий все грани этой неискренности, способен открыть правду.

В 1960-е годы всё так же ценились любовь и дружба, но об этом не принято было говорить вслух, можно было лишь намекать, грустя по-ремарковски, страдая по-хемингуэевски. Личностные чувства ценились настолько высоко, были столь важны, что выказывать их казалось фальшивым. Люди упивались тем, как много скрыто в их сердцах и душах, это была бесконечно глубокая тайна человеческой индивидуальности. Маской, скрывавшей доброе и чувствительное сердце, оказывался внешний цинизм, защищавший чувства от инфляции. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бердяев Н. Судьба Россия. — М.: Советский писатель, 1990.
2. Зайцева Л. Выразительные средства кино. — М.: Знание, 1971.
3. Зайцева Л. Поэтические традиции в современном советском кино. — М.: ВГИК, 1989.
4. Зайцева Л. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. — М.: ВГИК, 1991.
5. Медведев А. Духовный мир героя советского кино. — М.: Знание, 1984.
6. Туровская М. Памяти текущего мгновения. Опыт, портрет, заметки. — М., Советский писатель, 1987.
7. Материалы по фильмам из кабинета отечественного кино ВГИК.