



Мифологическое время. Образ прошлого в фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате»

М.В. Безенкова

кандидат искусствоведения, доцент

В статье прослеживаются основные тенденции отображения прошлого в советском кинематографе «оттепели» на примере фильма Г. Чухрая «Баллада о солдате».

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.041

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

хронотоп,
оттепель,
Г. Чухрай,
история
отечественного
кино,
теория кино

XX век — столетие визуальных искусств, развития визуальных технологий. Практически всю интересующую информацию человек получает с экрана — кино-, теле- или компьютерного. Можно сказать, что любое кинематографическое произведение (за исключением некоторых самых авангардных лент) несет зрителю определенный поток информации: место действия фильма, время действия, сюжетная канва взаимоотношений, внешний облик и характеры героев. Все это зритель учится мгновенно считывать с экрана еще с детства и совершенствует свое мастерство всю жизнь.

Однако восприятие экранного пространства не всегда было таким многогранным и дифференциальным (ведь нынешние ленты дают зрителю возможность не только следить за фабулой, но и отмечать многочисленные отсылки к другим картинам, считывать знаки и выстраивать собственные ассоциативные ряды). С момента своего возникновения и до 1960-х годов кинематографическое пространство как в отечественных фильмах, так и зарубежных, развивалось в сторону усложнения. И если кадр какой-нибудь русской дореволюционной «фильмы» нынешний зритель прочитывает однозначно, не видя смысла задумываться о нем конкретно, то в лентах 1960-х годов — «Летят журавли» М. Калатозова, «Листопад» О. Иоселиани, «Никто не хотел умирать» В. Желаквичюса — многие кадры самоценны, запоминаются не в их монтажной протяженности, а единичными кадрами, наполненными новой экранной действительностью, новой временной длительностью и новыми взаимоотношениями героя, окружающей его внутрикадровой реальности.

К 1960-м годам человеческое восприятие поднялось на новую ступень постижения информации. Саму информацию стали называть биомассой, потому как для современного человека ее отсутствие — в какой-то степени есть разрушение сознания, неизвестность, которая «хуже смерти». Информация формирует ту картинку мира, которую мы видим, а конкретные знания, почерпнутые с экрана, помогают выжить в ежeminутно меняющейся действительности. Позже телевидение захватило ту нишу в жизни каждого человека, которую раньше занимал кинематограф. А сегодня виртуальная реальность потеснила телевидение, представив новые возможности многозадачного восприятия визуальной информации.

Почти с самого своего возникновения в конце XIX века кино, впитав в себя многовековой пласт культуры, заняло особое место в жизни людей. Осознав себя искусством, кинематограф стал формировать и жизненные позиции людей, отвечая на вопрос «Из чего складывается личность?» Решением общемировоззренческих вопросов кино в России особо остро начало заниматься после революции 1917 года, когда человек, столкнувшийся со стихией разрушения, лихорадочно пытался восстановить утраченное равновесие, искал ясного определения своего места в новом мире.

Та ситуация, что сложилась в Советском Союзе после Великой Отечественной войны, была похожа на описанное выше безвременье 1920-х годов. Ощущение себя победителями и желание восстановить быт поддерживали человека той эпохи. Кинематограф как «важнейшее из искусств» строился на устоявшихся фольклорных канонах, никак не стыковавшихся с неустроенной, распадающейся реальностью. Сознание людей, прошедших всю Европу, выигравших войну, уже не могло смириться с застывшей идеологией, с заданной картиной мира, выстроенной не только трудовыми строителями коммунизма, но и художниками, искренне верящими в создаваемую реальность.

В первое десятилетие после смерти Сталина в советском искусстве начинает рождаться новое ощущение реальности, оно выплескивается сначала небольшими проявлениями, а потом и целыми произведениями искусства в общественную жизнь страны. Изменения в мировоззрении людей были глобальны, тут играла роль и смена поколений творцов (многие писатели, режиссеры, художники были фронтовиками или родились уже в «новую эру»), и проникновение свежих философско-эстетических идей. Именно в 1960-е годы экранная реальность стала наглядно отражать настроения не только в умах творцов, но и в умах зрителей.

Новый канон экранной реальности

Формирование нового канона показа окружающего мира основывалось уже не на классических искусствах (как это было в предыдущие годы), а на канонах самого кинематографа, сформировавшихся в 1920–1930-е годы и кристаллизовавшихся в послевоенный период. В 1960-е годы советский кинематограф отошел от чисто информационного построения экранной реальности, как это было на протяжении 30 лет, и начал формировать новую картину экранной действительности, базирующуюся не на объективном линейном построении сюжетов, а на субъективном, имеющем целью не показать и рассказать, а взглянуть и задуматься. Основой этого внимательного рассмотрения оказался образ прошлого, чаще всего войны как пограничного состояния между прошлым и будущим, то есть тем настоящим, которое визуализируется, а не проходит как мимолетное мгновение.

Война как выход из времени, как нарушение привычного течения от прошлого к будущему, предполагает своеобразный метод отображения на экране. Необходима предельная мера условности, чтобы создать ощущение безвременья, застывшего мига настоящего, дать почувствовать его зрителю как мифологическое время. Сам зритель существует в динамике повседневности, а значит, в соотношении двух времен: реального и остановленного, что в сумме и дает мифологическое. В этом варианте времени значимость каждого события, поступка, преодоления границы возрастает, а образ Героя, который совершает поступки, становится основополагающим в новой экранной картине бытия.

В таком варианте экранного времени должны действовать герои-типы, герои-характеры. В рассматриваемых нами фильмах они представлены с наглядной очевидностью. Достаточно вспомнить «Балладу о солдате» Г. Чухрая и «Падение Берлина» М. Чиаурели (образ Ивана-дурака царевича), «Повесть о настоящем человеке» А. Столпера и «Подвиг разведчика» Б. Барнета (герой-супермен). Даже в современном «Августе 44-го» М. Пташука герои четко представляют определенные черты характера (основные персонажи составляют в сумме идеального человека, в котором сочетаются Ум, Опыт, Смекалка).

В нынешнее смутное время, лишенное каких-либо нравственных норм и понятий, людям хочется мира и устойчивости. Кинематограф оттепели, посвященный войне (те же ленты Г. Чухрая), эту устойчивость демонстрировал, несмотря на материал темы — в кинолентах присутствовал образ прошлого как базис, как основа настоящего в характере героев.

Хронотопическая структура фильмов о войне периода оттепели предполагала отображение времени не как линейного движения, а как петли, замыкающей героя на самого себя, оставляющей его в одиночестве. Время останавливается, а люди продолжают двигаться, не замечая этого, на одном месте. Вакуум погружает их, рвутся привычные связи, исчезают цели, кроме одной — выжить. И человек может превратиться в зверя, его инстинктивная память выдает ему стереотипы первобытного поведения. Остаться Человеком на войне — подвиг в экзистенциальном высочайшем смысле. Это значит преодолеть страх за себя, за свою жизнь. Такое дано лишь сильным духом.

Герой или герой в советском кино о войне

Советское кино о Великой Отечественной войне как раз и демонстрировало такого Человека. Страна-победительница, с трудом зализывающая раны, нуждалась в продолжении мифа о Великой победе. Маленький тщедушный Алеша Скворцов или гигант-богатырь Алеша Иванов — в фильмах они, сражаясь за свою Родину, прежде всего остаются самими собой, цельными характерами. Их ведет их прошлое (для Скворцова это образ матери и родного дома, где он вырос, научился думать и мечтать). В предельной мере обобщенные, и все же с какой-то изюминкой, эти персонажи близки и понятны каждому зрителю, для которого война стала переломным моментом, делящим жизнь на «до» и «после». В них сосредоточивались все чаяния публики, они были сыновьями, братьями, любимыми. В них была заложена такая светящаяся чистота, которая свойственна людям, познавшим тайны мира, порядка, бытия. Так оно и было. Ибо

Алеша Скворцов
в исполнении
В. Ивашова



большинство этих героев погибало, оставаясь вечно живыми. В сердцах. В памяти. На экране. Образ прошлого как Вечности проступает в портретных, фотографически точных кадрах Алеши Скворцова, в постоянном повторении его лица рождается ощущение важности этого почти мифологического героя, который неумолимо движется по прямой к своему дому в

пространстве хаоса. «Баллада о солдате» оказывается полноценным роуд-муви с обязательным наличием начальной и конечной точек движения.

Война — всегда выход из времени. Война — пора безвременья и наступающего хаоса. В ней есть своя структура и организация, ведь хаос — всего лишь анти-Космос. История же целиком зависит от Времени. В попытке вернуться домой Алеша Скворцов пытается запустить маятник Времени. В желании добиться этого, он — демиург, творящий новое старое пространство. Он возвращается (по крайней мере, пытается вернуть) привычный круговорот Времени. И за эту попытку платит собственной жизнью. Его судьба предопределена. Алеша несет Прошлое, память истории в себе. Это главная составляющая его личности. Остальные люди, возвращающиеся домой (герой Е. Урбанского) или рвущиеся к прошлой жизни (украинцы в поезде), увечны или обречены.

А Алеша видит сквозь хаос: «глаза мои обращены на всех». Так и наш герой, а он поистине культурный герой, зрит сквозь безвременье и видит там Прошлое, упорядоченную жизнь. А его мать — столп, основа Времени, застывшая, но не покорившаяся, готова в любой момент продолжить свой путь сквозь мрак хаоса. И она остается жить, как дева Мария после распятия Христа, как живое напоминание о великом деле своего сына. Авторы фильма сознательно создают композиционно знаковые кадры, обрамляющие пространство «Баллады...». В живописности уходящей вдаль дороги и одинокой темной фигуры, стоящей среди наполненного светом пространства, прослеживаются длинные культурные коннотации и с классической русской живописью XIX века (Н. Ге и А. Иванов), и с экспрессивностью Э. Мунка, и с простотой кадра, снятого фронтальным кинооператором.

Е. Урбанский
в роли инвалида,
возвращающегося
домой



Советская хроника времен войны в большинстве своем состоит из общих планов. Они наиболее выразительны, передают масштаб событий, в них есть на чем «зацепиться» глазу. Множество мелких деталей оседают в подсознании зрителя, дополняя и расширяя картину происходящего на экране. В каком-то роде общий план служит «эффектом 25-го кадра», когда на зрительское



Ж. Прохоренко
в «Балладе о солдате»
Г. Чухрай

подсознание действует нечто, напрямую неосознаваемое мозгом, но читаемое глазом. Чаще всего в хронике общие планы сочетаются в монтажной фразе с общими. Это выстраивает некую драматургию повествования, некий внутренний монтаж, потому что в пространстве (фактически необъятном) общего плана живут и движутся реальные люди, которых мы видим

вблизи. Г. Чухрай создал в «Балладе о солдате» удивительное пространство «уходящей природы». Его общие планы почти всегда многозначительны, они чаще всего объекты субъективного наблюдения главного героя, Алеша, для которого жадное впитывание окружающей реальности единственная возможность опытного познания жизни. Он еще слишком молод, но молодость его пришлась на войну, так что времени на осознание и поиски себя в мире у него нет. Только наблюдение за пространством и вычленение интересных ему людей. Алеша максимально контактен, ему интересны люди, он рад встречам и общению в поезде, он с готовностью примеривает на себя чужие проблемы (эпизод с персонажем Е. Урбанского), выстраивает новые отношения.

Но для зрителя он навсегда останется Зябликом (прозвище героя В. Ивашова), маленькой птичкой, храбро защищающей свою малую родину и Родину. Он защищает мать, деревню, он сам пытался защититься от напасти фашистской. Много ли он видел на войне? Кто знает... Может, это был его первый и последний бой, бой, сделавший его героем, мужчиной и Человеком. Для всех, даже для такого опытного старого генерала, в образе которого авторы фильма показали нам прошлое, — доблесть русского солдата, близкую и понятную, чуть резкий характер и доброе сердце. Правда, для матери главный герой всегда воплощение всего самого лучшего и правильного, а громкие слова помещались в одно — Алеша.

При чем здесь война?.. Он бы и в жизни обычной сделал немало подвигов, может быть, незамеченных, но неизменных в своем статусе. Не успел.

¹ Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. — М.-Л.: Советский писатель, 1965. С. 427.

*Когда б не бой, не вечные исканья
крутых путей к последней высоте,
мы б сохранились в бронзовых ваяньях,
в столбцах газет, в набросках на холсте¹.*

(Николай Майоров)

А смог бы он жить в настоящей реальности? С таким прошлым? Вряд ли. Алеша Скворцов — идеальный тип рыцаря без страха и упрека, с очень высокими нравственными критериями. При этом настоящую, обыденную жизнь он не очень-то и знает. Он выше ее, потому что существует в ряду абстрактных понятий — Мать, Девушка, Война, Отец, Дружба. Поэтому он так универсален в общении. Каждому человеку он раскрывается весь, во всей невозможности своих абсолютных установок. Это действительно мифологическое время, в котором каждое прожитое мгновение — и прошлое, и настоящее, и будущее это константа. Хотя фильм и является роуд-муви, но все движение в нем — череда остановок и стоянок. Алеша так стремится к матери, но ему приходится преодолевать слишком много границ, восстанавливать слишком много связей. Он мифологичен, он творит новую реальность, но в результате теряет собственную жизнь. Он, как Данко, отдавший сердце людям.

Время и вечность в фильме

А сама «Баллада о солдате» — набор категорий, за которые надо бороться не только на войне, но и в обыденной жизни (воз-

можно, с еще большим упорством и натиском). Фильм сейчас смотрится как возвращение в нашу речь тех понятий, которые стали исчезать — доброта, мораль, помощь ближнему. И потому, это же «баллада», то есть рассказ о герое, «о славном рыцаре»... Вся лента в некотором смысле содержательно бесконечна в силу абстракции и героя, и

Сцена прощания
в фильме Г. Чухрая





Образ Матери
кольцует сюжет
«Баллады о солдате»

проблем. Каждое поколение видит в нем свое — свои мысли, переживания, свой тип героя, свое настроение. Только прошлое общее — и это Война.

Фильм живет во времени, потому что он обращен к вечности. И в этом закругленном вечном пространстве существует универсальный тип ищущего молодого человека, который на самом деле уже нашел себя, но только не

знает этого. В начале фильма герой показывает весь тот набор комплексов, что «цветет» у него в душе. Он боится, страх его всеобъемлющ, он стремится спастись, забыв обо всем. Но это показано лишь для того, чтобы приблизить его к зрителю, может быть, самолично пережившему минуты ужаса на войне или в своей современной реальности.

Но на самом деле Скворцов бесконечно далек от зрителя. Это какой-то удивительно стройный глобальный образ, своего рода зеркало, которое отражает все происходящее в мире. Кто он — большой ребенок или великий муж? Он разный, свой для каждого зрителя.

Мы стали молчаливы и суровы.

Но это не поставят нам в вину².

(Георгий Суворов)

А Алеша не стал ни молчаливым, ни суровым. Он просто не дорос до этого. Он не успел повзрослеть на войне и так ушел — юным мальчиком и грозным мужем. Но эта грозность — она не только в благородном поступке, она — в его потенциале, в его нравственном облике, который для аудитории оказывается более читаем, чем внешний. И каждый зритель заново открывает для себя мир, смотря на него глазами Зяблика. Кажется, что в картине нет ни одного повторяющегося плана В. Ивашова. То он склонит чуть голову набок, то лукаво прищурится, то улыбнется открытой, детской улыбкой. Кто он — такой странный пришелец, столь не похожий на своих сверстников? Или таких было много, просто о них не знали? Кто они, мальчики, ушедшие на фронт из

² Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. — М.-Л.: Советский писатель, 1965. С. 542.

10-го класса и не вернувшиеся назад? «Яростные и непохожие», они по сути своей апостолы, явившие миру высшую степень самопожертвования.

В фильме «Баллада о солдате» есть удивительная попытка восстановить порвавшуюся связь времен, восстановить ценой жизни Человека. Только сейчас мы понимаем, что восстанавливать нечего, безвременье правит бал. И жертва Зяблика напрасна. Но не напрасен пример его. «Все движется любовью», любовью к миру, любовью к жизни, любовью к разрушительному, но упорядочивающему времени. Алеша Скворцов умел все это любить и помнить. Мы, похоже, — нет. В нашем современном искусстве понятие прошлого ушло на второй, даже скорее на десятый план, прошлое тяготит, его надо динамизировать, украшать (чего стоят только раскрашенные черно-белые ленты), прошлое пугает необходимостью отвечать за что-то. В первую очередь, за память.

Война — это всегда борьба. За что-то. Особенно Великая Отечественная, или Вторая мировая. Недаром она — Отечественная и Мировая. В наших фильмах присутствует понимание того, за что умирают эти люди на экране. И здесь значение пафосных высказываний и призывов с экрана («Третий удар», «Клятва») играет меньшую роль, чем наша собственная культурная память. Публике не обязательно слышать с экрана «За Родину! За Сталина!», достаточно просто увидеть атрибут военного времени — например, противотанковый «еж», и память достроит ощущение Времени. Такое случается практически во всех советских фильмах. Только важно сохранять эту память о прошлом. В «Балладе о солдате» прошлое визуализируется за счет яркого образа главного героя — мальчишки, который сумел трансформировать не только людей вокруг себя (а изменились все!), но и само пространство. В каком-то смысле он повлиял на ход войны, позволившей ему не просто продолжать свое движение вперед, к победе, но вернуться в прошлое. Алеша Скворцов возвращается домой, к матери, он возвращается в прошлое, чтобы идти вперед в своем страшном настоящем и уйти в свое вечное будущее. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. — М., ВТПО «Киноцентр», 1991.
2. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. — М., «Новое литературное обозрение», 1998.
3. Зайцева Л. Выразительные средства кино. — М., «Знание», 1971.
4. Медведев А. Духовный мир героя советского кино. — М., «Знание», 1984.
5. Медведев А. Кто он? — М., «Искусство», 1970.
6. Фрейлих С. Личность героя в советском фильме. — М., «Знание», 1976.