



Историческое время в структуре фильма

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

Время – главное выразительное средство кинематографа: любой фильм есть подвижный одухотворенный образ времени, и ни один фильм не свободен от времени исторического. Статья посвящена исследованию тех разнообразных форм, которые принимает историческое время внутри произведения кинематографа как художественного целого. Проводится анализ сопряжения исторического времени с лирическим временем героя и мифологическим временем фильма. В статье ставится проблема «исторического фильма» и исторической стилизации. (Окончание. Начало в № 1)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное
время фильма,
«исторический
фильм»,
историческая
стилизация,
лирическое
время героя,
мифологическое
время

Что означает загадочная формула: «Историческая драма шлифует прошлое»? Идет ли речь о современной интерпретации конфликта, укорененного в иной исторической эпохе, или только о помещении современного конфликта в «исторический антураж»? В первом случае речь идет именно об историческом фильме, во втором – о приеме исторической стилизации.

Историческую стилизацию можно определить как художественную имитацию внешних примет определенной исторической эпохи. Стилизация не претендует на изображение глубинных исторических конфликтов. Это, прежде всего, художественный прием. Сам же конфликт произведения может как принадлежать настоящему, так и иметь вневременное значение. Прием исторической стилизации активно используется братьями Коэнами в картине «Человек, которого не было» – это фильм о невозможности для человека обрести свое лицо, свой голос. Герой фильма, парикмахер Эд Крейн, живет в крошечном городке Санта Роза, неподалеку от Сакраменто. Он пытается вырваться из ловушки косного существования и попадает в лабиринт, в котором причины не связаны со следствиями, разумные объяснения выглядят неразумно и невозможное оказывается возможным. Тема лабиринта, абсурдности существования поглощает собой тему несовершенства мира, построенного на корысти и деньгах. Даже в смертный сон Эда Крейна проникает рекламный агент, пред-

лагающий асфальт для дорожек. Вырваться из этого лабиринта можно, только умерев. Герой фильма принимает смерть на электрическом стуле без раскаяния и сожаления, с надеждой, что там сможет сказать то, для чего не находилось слов здесь. Перенос действия фильма в прошлое не просто дает ему совершенно особое визуальное решение, он позволяет отодвинуться от конфликта человек = реальность, увидеть его масштаб. Вопросы, которые ставит фильм (что такое душа? где проходит граница жизни и смерти?), не принадлежат конкретной исторической эпохе.

Мощный конфликт в фильме братьев Коэнов разворачивается в изысканных декорациях. В оболочку исторической стилизации вложен современный конфликт. Фильм интересен своим глубинным конфликтом, поданным в форме понятной и хорошо воспринимаемой зрителем. Прием стилизации художественно оправдан.



«Сомнение».
Режиссер Д.П. Шенли.
Мэрил Стрип в роли
Монахини

Вневременной конфликт лежит в основе фильма Джона Патрика Шенли «Сомнение». «Борясь со злом, ты на шаг дальше от Бога, но рядом с ним» – такова формула конфликта в этой картине. Героиня фильма, сестра Элозиус, идет до конца в своем стремлении защитить ученика от опасности развращения, но в том, что эта опасность реальна, она не уверена. Сомнение остается, и оно мучительно разъедает

душу героини. Противоречие неустранимо: если есть подозрение, надо действовать, спасать учеников, их души, но все равно существует вероятность ошибки. Бдительность может оказаться излишней, а активные действия могут разрушить жизнь невинного человека. И хотя действие фильма «Сомнение» строго локализовано в начале семидесятых годов прошлого столетия, это не имеет существенного значения ни для понимания конфликта, ни для уяснения характера героев. В самом общем виде конфликт можно сформулировать так: борьба добра со злом. Тут действительно не так важно, в каком «историческом антураже» этот конфликт разворачивается.

Действие фильма Алексея Учителя «Космос как предчувствие» начинается в конце пятидесятых XX века – в эпоху первых спутников, а заканчивается в 1961-м – полетом Гагарина в космос. Но фильм не о Космосе. Главный конфликт фильма наме-

чен сразу достаточно энергично резким противопоставлением на боксерском ринге наивного, «несвободного» Конька и свободлюбивого, романтического Германа. Космос в фильме только метафора, метафора Свободы. Если записать название картины с учетом этого соображения – «Свобода как предчувствие», – то идея картины предельно обнажается. Собственно, и спрятана она неглубоко: тот, кто не стремится к свободе, обречен стать двойником, тенью, слиться с толпой, безликой массой. Так и происходит с Коньком – он второй сорт, двойник, тень. Прекрасен же Герман, плывущий в ледяных волнах навстречу золотым огням иностранного судна. В сущности, заявленный конфликт оказывается неразработанным автором. Мы не знаем, как Герман понимает свободу и для чего она ему нужна. Сама идея бегства пришла к нему от политического заключенного, от которого он узнал «всю правду». Какова эта правда – в фильме не говорится. Лишенные конкретики, положения фильма становятся штампами. Слабая энергия главного конфликта фильма оказывается разрушенной мощной энергией хроники. Именно хроника несет в себе ощущение Истории, счастья достижения, разделяемого многими людьми. В системе «рабство или свобода», предложенной Учителем, становится понятно: за Гагарина рады потому, что он единственный вырвался, обрел свободу. Такова метафора. Но она накладывается на конкретную историческую реальность: полет в космос – триумф целого народа, его науки, его веры, труда и терпения. Хроника влечет за собой целый шлейф смыслов, работающих против сюжета фильма «Космос как предчувствие». Возникает противоречие, к которому оказались чувствительны и зрители, и критики. Финал картины двоится. Н. Сиривли пишет: «Миф о космосе, бравурно увенчанный документальными кадрами прохода Гагарина по Красной площади, становится здесь не предчувствием свободы, но способом констатации векового рабства: нечего рыпаться, бежать куда-то, здесь тепло и кормят, а чтобы утолить мужское самолюбие – вот вам погребушка, повод для национальной гордости, вера в великий подвиг, который можно совершить, не выпадая из медвежьих объятий системы»¹.

Противоречие между хроникой и игровой частью картины очевидно. Но каково его содержание? По мнению автора статьи, между «предчувствием свободы» и «мифом о космосе». Дело обстоит прямо противоположным образом: неразработанная тема свободы вступает внутри художественной структуры в противоречие именно с исторической реальностью, запечатленной хроникой, с реальностью освоения космоса. Конфликт человека и системы мог стать основой сюжета, но не стал.

¹ Сиривли Н. Дело в нюансах. Космос как предчувствие. Искусство кино, № 10, 2005.

Главным событием фильма Алексея Германа-младшего «Бумажный солдат» становится первый полет человека в космос. Здесь режиссер обошелся без хроники. Парадоксальным образом полет в космос становится уже не знаком свободы, как в картине «Космос как предчувствие», а знаком разочарования, тщеты всякого усилия. Фильм о крушении надежды.

В одном из своих интервью режиссер говорит: «Я думаю, идеалисты есть, но мы с ними мало пересекаемся. Они выдавлены из общественно-политической жизни, и большинство наших знакомых с ними общаться боятся. На мой взгляд, будет сейчас странно звучать, но для меня всегда вопрос «Где мы живем, как живем и как будем жить?» являлся одним из основных. Для меня эта история про то, что... все заканчивается говном. Так или иначе»².

Именно эта циничная, может, чуть печальная констатация переносится в прошлое. Проблема в том, что сюжет разочарования помещается в историческую ситуацию, связанную как раз с подъемом, ожиданием нового, невиданным энтузиазмом. Неудачная локализация современного конфликта в историческом времени не дает возможности поверить ни в главного героя, ни в реальность происходящего на экране. К этому добавляется крайне небрежное отношение к решению художественного пространства: современные вагоны, автомобили, неряшливое решение костюмов персонажей, случайный реквизит и пр.

Режиссер и сам понимает, что время первых полетов иное, чем то, которое он конструирует в своем фильме: «Мне было интересно попробовать понять, что такое начало 1960-х. Я тогда не жил, но это время, в которое, по моим представлениям, некоторая часть людей очень верила. Верила в возможность. В то, что, так или иначе, все может получиться»³.

Но фильм не о вере, а об утрате веры. Именно в предлагаемых обстоятельствах места и времени действия этот сюжет кажется неубедительным, недостоверным. «Исторический антураж» приобретает самодовлеющее значение. Вне убедительного конфликта история превращается в муляж. «Муляж исторического времени» – крайний, предельный случай стилизации. Историческое должно быть осмыслено. Осмыслено в формах драматургического конфликта. Без этого осмысления невозможно ощутить художественное историческое время как подлинное. Или конфликт, помещенный в определенное историческое время, должен быть крупнее и значительнее, масштабнее локально-исторического, иметь вневременное значение. История как таковая А. Германа не интересует. Почему же режиссер не снимает о современности? В одном из своих интервью А. Герман говорит: «Я раньше

² Там же.

³ Афиша, № 236,
3 ноября 2008 г.

не понимал как. Это же не просто взять камеру и придумать историю из какой-то московской жизни, добавить хорошего, прекрасного, ужасного, чтобы все боялись. Видимо, сейчас я буду снимать кино про сегодня. Я не могу для себя четко ответить, почему я до сих пор этого не сделал. Наверное, **не о чем было** (выделено мной. – *Авт.*) – эмоционально, интеллектуально, как угодно, – говорить. Не накопилось».

Можно говорить о бегстве в историю от настоящего. О некой форме эскапизма. Н. Зархи пишет: «Мы абсолютно потеряли интерес к впечатлениям и в первую очередь – к впечатлениям сегодняшнего дня. Если пишущие, понимающие, чувствующие люди не обратятся к живой действительности, ситуация станет гораздо более драматической, чем кажется. Если мы не обратимся к реальности <...> – кризис драматургии будет всегда»⁴.

Это притом, что в последние годы в российском кинематографе вышло значительное количество фильмов, действие которых разворачивается в историческом прошлом.

«Груз-200» – фильм-скандал, фильм-провокация. Д. Быков пишет: «В принципе, и с месседжем проблем нет, он легко считывается благодаря говорящему названию: вся застойная Россия – сплошной разлагающийся груз-200»⁵.

Действие фильма разворачивается в 1984 году в некоем вымышленном городе Ленинске Дзержинского района. Предметная среда разработана с необыкновенной тщательностью. Омерзительно-отталкивающая, она по-своему выразительна. Титр настаивает: фильм снят по реальным событиям. Но вымышленные названия, особая концентрация иррационального заставляют задуматься: имеем мы дело с реконструкцией события или с чем-то иным? Метафора понятна. СССР – гниющий и разлагающийся труп. Это позиция автора. Но это лишь на поверхности.

Центральной темой картины становится тема бессилия утопии, ее нежизнеспособности. «Город солнца» не состоялся. Утопия обманула ожидания.

Утопия для Балабанова – это демагогия, рабство и в конечном итоге обман. Олицетворением утопии становится жутковатый милиционер. Факт его импотенции имеет принципиальное значение. Речь идет не только о физиологическом или психопатологическом аспекте состояния этого персонажа. Перед нами не история маньяка, терзающего жертву, а «импотентная любовь». Утопия – это и есть импотенция. Этот изъян утопии нельзя исправить или восполнить, как нельзя сложить одного здорового любящего мужчину из троих ущербных: мертвого героя, похотливого скота и бессильно алчущего. Простая сумма этих компонентов

⁴ Искусство кино, № 12, 2008.

⁵ Огонек, 30 марта 2007 г.

не дает любви и жизни. Утопия – стремление без силы. Художественное пространство строится противопоставлением утопии, ее несбывшихся обещаний и реальности. Понятно, что это противоречие художественно усиливается, чрезмерно нагнетается. Поэтому в фильме так много лозунгов и поверженных богов – все это знаки утопии. И так чудовищна реальность. Она totalmente страшна – и на хуторе, и в Ленинграде, и в несуществующем городе Ленинске.

Утопия не состоялась. Что дальше? Собственно, тревога о будущем звучит в первом же диалоге картины. Будущее пока неизвестно. Оно еще скрыто, но герои фильма убеждены: скоро все будет по-другому. Фильм дышит предчувствием перемен. Алексей Балабанов говорит об этом: «Саундтрек «Груза-200» состоит из хитов того времени, которые звучали в середине восьмидесятых, – «Трава у дома», «Вологда» и других. Включили мы в звуковую дорожку фильма и песни альтернативных исполнителей – крайне маргинального московского коллектива «ДК» и группы «Кино». В нашем фильме они как знак наступления нового времени»⁶.

В фильме звучат слова песен «Я хочу пить, я хочу есть». Из разлагающихся тканей рождается новое сегодняшнее. Вокруг трупов вьются мухи. Из разложившейся утопии выходят в пустые питерские переулки герои завтрашнего дня. То есть сегодняшние герои – простодушные дельцы. Настоящее бедно и страшно.

А. Блок писал: «Путешествие по стране, богатой прошлым и бедной настоящим, подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обнаженных ущелий истории возникают бесконечно бледные образы, и языки синего пламени обжигают лицо. Хоро-

шо, если носишь с собою в душе своего Вергилия, который говорит: «Не бойся, в конце пути ты увидишь ту, которая послала тебя». История поражает и угнетает»⁷.

Исторические фильмы всегда живут сопряжением настоящего и прошлого. Именно этот стык диктует их драматизм и своеобразие. В историю от настоящего сбежать нельзя, невозможно. От пустоты и разочарования сегодняшнего дня не укрыться в дне вчерашнем. Возможно, поэтому на экране вчерашняя, знакомая, извест-

ная реальность – трагическая, героическая, привычно уютная, такая угодно – становится незнакомой, пугающей, «возникают бесконечно бледные образы», и нет своего Вергилия.

⁶ Кинобизнес сегодня, февраль 2007 г.

⁷ Блок А. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5 / Ред. М. Дудин и др. Л.: Худож. лит., 1980–1983. С. 25.



Режиссер Ф. Феллини на съемках фильма «Амаркорд»

Другая сторона бегства от настоящего в прошлое – это историческая инверсия. Сущность такой инверсии сводится к тому, что художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, счастливое и гармоническое состояние человека.

Явление исторической инверсии в литературе было исследовано М. Бахтиным: «Мифы о рае, о золотом веке, о героическом веке, о древней правде, более поздние представления о естественном состоянии, о естественных прирожденных правах и др. являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого»⁸.

Историческая инверсия вытесняет собственно историческое время. Прошлое приобретает новые качества, ему не свойственные. В картинах такого рода исторический конфликт искажен и сглажен, но зато расцветает художественное пространство. В этом случае можно говорить об «истории в глянце», о «костюмном фильме».

Странно ожидать осмысления исторического конфликта от фильма Андрея Кравчука «Адмирал». Перед нами золотой век, когда мужчины отважны и благородны, а женщины кротки, влюблены и прекрасны. Зрителю предлагается любоваться красивыми нарядами дам и мундирами моряков. Любовная история разворачивается на фоне серых балтийских вод, бескрайних сибирских снегов.

Проблема в том, что тема, лишь намеченная авторами, по сути не разработанная как конфликт, оказывается для зрителя интереснее любовной мелодрамы: тема гражданской войны, противостояния красных и белых, тема интервенции. Реакция на фильм, собственно, и показала остроту проблемы так до конца и не преодоленного конфликта в современном обществе, актуальность темы. Возбужденный фильмом зрительский интерес оказывается неутоленным. Простительные в любовной мелодраме исторические неточности вызывают споры и раздражение. Нужно заметить, что внимание зрителя смещается в историческую сторону вследствие слабости самой любовной линии. Острые углы, которые стремились сгладить авторы, разрывают непрочную художественную ткань костюмной мелодрамы. Открывается именно исторический конфликт, требующий осмысления и воплощения в искусстве.

⁸ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике.

Историческое и лирическое время героя

В «историческом фильме» зритель отправляется в прошлое без своего Вергилия. Он один на один с властно развернувшимся временем: настоящим прошлым. Авторы настаивают на объективности происходящего, разумеется понимая, что предлагают не реконструкцию реальности, а только некое созданное ими художественное целое, конструкт. Подчиненный авторской идее истории, зритель вынужденно смотрит на прошлое глазами автора, притом что сохраняется иллюзия объективности происходящего. Сохранение этой иллюзии становится правилом игры.

Это неустрашимое внутреннее противоречие «исторического» фильма. История сама по себе не может быть темой искусства. Кинематограф интересуется человеком в истории. Возможно, именно это имел в виду Питер Гринуэй, когда в одном из интервью произнес: «Такого предмета, как история, не существует, есть только историки»⁹. Он пишет о необходимости личного опыта в понимании истории: «Подходя к проблеме истории как проблеме действительности, мы не можем игнорировать одного обстоятельства, являющегося в конце концов решающим при самом описании и определении исторического и социального вообще. Дело в том, что непредвзятое описание действительности во всей ее конкретной – исторической – полноте разрушает гипотезу о том, будто эта действительность – только комплекс «ощущений». Действительность не только имеет цвет, не только оказывает сопротивление и выступает как гладкая, шероховатая, скользкая и т.п., но и не только необходимо добавить к этому наличность так называемого внутреннего опыта, поскольку речь идет о субъективных переживаниях, ограниченных сферой психофизического организма»¹⁰.

История есть субъективное переживание. Пусть не только оно, но без переживающего человека, вне его духовного опыта говорить об истории в искусстве невозможно. Героиня фильма Алена Рене «Хиросима, любовь моя» молодая француженка верит, что знает многое о Хиросиме. Она бывала в музее Хиросимы, видела экспонаты, хранящие ужас страдания. Она видела фильм о Хиросиме, тот, что показывают посетителям музея. Она видела хронику. Она говорит об этом японцу, потерявшему семью во время бомбардировки. Приговор ее собеседника суров: «Ты ничего не видела в Хиросиме». В самом деле, рассказ героини сопровождают документальные кадры, снятые в музее, но они не способны передать ни ужаса, ни боли. Кадры игрового фильма отталкивающе фальшивы. Остается хроника. Но она, повторенная много раз, перестает трогать нас. Хроника обесценивается

⁹ Цит. по кн.:
Плахов А. Режиссеры
настоящего. Т. 1. СПб.:
Сеанс; Амфора, 2008.
С. 136.

¹⁰ Шпет Г. История
как проблема
логики // Русская
историософия. Анто-
логия. М.: РОСПЭН,
2006. С. 277.

тиражированием: в фильме о Мире рядом с хроникой будет реклама мыла. Фиксация события на пленку не есть память о нем.



«Амаркорд».
Режиссер Ф. Феллини

Можно ли пережить то, что ты не видел? Человеку знакомо и понятно собственное страдание. Вот его он знает. В фильме Алена Рене строится сложная временная конструкция. Поток настоящего времени прерывается эпизодами прошлого, но их порядок задается механизмом воспоминания и одновременно забвения, забывания трагического события прошлого. Художественное время фильма воссоздает разорванное время памяти героини, то самое «больное время», о котором много писал А. Роб-Грие. Иногда внутреннее время героини перестает двигаться и останавливается. Так происходит в эпизоде в подвале, когда героиня перестает слышать бой часов в соборе,

перестает воспринимать любые звуки. Остается только застывший взгляд желтых глаз пришедшего в подвал кота. Помнить о боли вечно – значит остановить время, обречь себя на вечную боль. «Нет времени, чтобы жить, нет времени, чтобы умереть» – так чувствует героиня. Ночь не может длиться вечно. Снова отрастают волосы, устье реки Ота вновь и вновь заполняет свое русло водой. Чтобы жить дальше, нужно забывать. Истории нет самой по себе. Историческое время если и не совпадает с человеческим внутренним временем, то подобно ему: «События с трудом поддаются пониманию. Однако постепенно мы понимаем в них рисунок нашей жизни»¹¹.

Историческое время в фильме «Хиросима, любовь моя» если не равно лирическому, то подобно ему.

В фильме Ф. Феллини «Амаркорд» ситуация несколько иная. Название фильма «Я вспоминаю», то есть вспоминаю сейчас, есть утверждение субъективного взгляда на мир, на историю: моя память принадлежит только мне и никому больше. Историческое, реально бывшее, изменяется, трансформируется внутри моего «я», принимая подчас невероятные фантастические черты. Парад в честь приезда Муссолини в город, где живет Титто, превращается в гротескное театральное зрелище. В «Амаркорде» историческое прошлое включено в настоящее. Это прошлое в настоящем, причем оно воссоздается предельно субъективно: не «так было», а я «так помню». В ху-

¹¹ Роб-Грие А. За новый роман // Романы. М.: Ладомир, 2005. С. 276.

дожественной конструкции, созданной Феллини, внутреннее время героя поглощает историческое время, подчиняет его себе. Феллини создает мир, пронизанный чувственностью. Формы этой чувственности необыкновенно ярко воспроизводятся Феллини: патологическая чувственность Лисички, пробуждающая чувственность юного Титто, комическая хвастливая чувственность дедушки, иступленная неистовая чувственность дяди Тео. Все герои фильма влюблены или живут ожиданием любви. Любовь, желание, эрос и есть жизнь. История становится мертвой наукой суровых гимназических педагогов. В фильме их ученость посрамлена и посрамлена со вкусом и многократно. Почтенный адвокат, принимаясь с умилением рассказывать историю города, всякий раз побивается снежками неизвестным озорником. Самим Феллини. Историческое время утоплено в лирическом.

При неоднородной временной структуре анализ соотношения различных временных пластов лирического и исторического времени позволяет выявить авторскую философию истории, понять сокровенную мысль произведения, его сюжет. В фильмах подобного рода так или иначе решается проблема человека, бытия человека в истории.

Историческое и мифологическое время

Особый интерес представляет совмещение исторического времени с мифологическим временем внутри художественной структуры. Историческое понимается через сопоставление его с вечным. Так, Лев Карсавин пишет: «Философия истории определяется тремя основными задачами. *Во-первых*, она исследует первоначала исторического бытия, которые вместе с тем являются и основными началами исторического знания, истории как науки. *Во-вторых*, она рассматривает эти первоначала в единстве бытия и знания, то есть указывает значение и место исторического в целом мира и в отношении к абсолютному Бытию. *В-третьих*, задача ее заключается в познании и изображении конкретного исторического процесса в целом, в раскрытии смысла этого процесса»¹².

В этом «*во-вторых*» Карсавина содержится укрупнение собственно исторического до бытийного, онтологического. Разрешая проблему бытия человека в истории, художник необходимо подходит к проблеме человеческого бытия вообще, к тому, что не подвержено воздействию времени.

Название фильма «Судьба человека» Сергея Бондарчука задает масштаб происходящему: перед нами не история жизни

¹² Карсавин Л.П. Философия истории. М.: АСТ. ХРАНИТЕЛЬ, 2007. С. 5.

водителя Соколова, а история Человека вообще, его противостояния Судьбе. Завязкой конфликта фильма становятся слова героя, сказанные на переправе паромщику: «За что меня судьба так искалечила?!» Конфликт с Судьбой привносит в фильм Дыхание Космоса. Оно ощущается в решении художественного пространства. Многие кадры сняты с верхней точки, для картины в целом характерны широкие панорамы, камера словно пытается объять землю. Вполне бытовые кадры беседы героя с паромщиком в этой системе воспринимаются символически: это беседа с Хароном на берегу реки Леты, не случайно Соколов говорит о смерти, о том, что боится умереть и во сне испугать Ванюшку. Историческое укрупняется, просветляется и возвышается до вечного вневременного. Историческое время преобразуется в мифологическое. Время закольцовывается, останавливается.

Фильм Чухрая «Баллада о солдате» начинается с мощного символического образа матери, вечно ждущей на перекрестке дорог возвращения с войны погибшего сына. Сюжет фильма раскрывает тему подвига: героизм не в количестве подбитых танков, а в способности к самопожертвованию. За простым и лирическим рассказом о юном солдате стоит древняя структура мифа о самопожертвовании героя ради своего народа, ради будущего. Историческое время в «Балладе о солдате» замкнуто внутри циклического времени.

О человеке, брошенном в поток истории, пишет Н. Бердяев: «Человек – сын вечности, брошенный в поток времени, сын свободы, находящийся в плену необходимости, в зависимости от законов естества, от видимого, природного мира. Он творит историю, лишь поскольку он свободен, а свободен он, поскольку служит идеалу, возвышается над необходимостью»¹³.

Андрей Соколов сражается с самой Судьбой, с историей и побеждает потому, что в его душе есть не «служение идеалу», а есть неуничтожимый избыток любви и сострадания к другому, еще более обездоленному – к заброшенному войной в городок Урюпинск сироте Ванюшке. Алеша Скворцов совершает свой духовный труд постоянно, просто, не задумываясь, растрачивая драгоценные мгновения своего отпуска на незнакомых ему страдающих людей.

В историческое время вписываются вымышленные герои, которые мыслятся авторами именно как «сыновья вечности». Из истории мы выходим в эпос. Сюжет самопожертвования героя ради идеала, ради нового раскрывается в фильме Чиаурели «Клятва». Но здесь мы имеем дело с принципиально иным отношением между временем историческим и мифоло-

¹³ Бердяев Н.А. Цит. по кн.: Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006. С. 416.

гическим. Отношение «историческое – вечное» лишено динамики: архитипическое, вневременное доминирует в фильме над историческим.

В работе «Кино: реабилитация архитипической реальности» Н.А. Хренов пишет: «В случае с М. Чиаурели мы имеем дело с удивительным прорывом в архитипическое сознание, с художественным галлюцинированием в экранных формах, когда в них оживают древнейшие пласты коллективного бессознательного»¹⁴.

Мифологическое время в картине буквально захлестывает историческое. Перед нами не реальные люди, а сказочные персонажи. Центральным эпизодом становится путешествие Матери народной в обиталище Богов. Сцена пира небожителей решена с особой яркостью. Вне анализа архетипических структур массового сознания проникнуть в яркий, экспрессивный мир картины не представляется возможным.

В фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» историческое время входит в непрочную ткань настоящего многократно. В кремле выставка «Багратион и его время». Героиня, стоя на колокольне, говорит о временах Екатерины, когда были вырублены местные леса.

Настоящее здесь не время, в котором рождается и свершается грядущее. В картине будущее вообще невозможно, непредставимо, ткань исторического времени на наших глазах истлевает, истончается. Почти все действие картины развивается на фоне руин и тления. Руины здесь не живописны и символичны, как в картинах Феллини. Руины здесь остатки истории: древнерусской, советской. Остатки, осколки исторического времени в картине повсюду: огромное живописное полотно в стиле социалистического реализма в тюремной больнице, стены белокаменного кремля, разрушенная бетонная автостанция семидесятых, новенькая машина героини. Забота о будущем выглядит суетной и ненужной. Разговоры о сайдинге, дешевом бензине происходят перед лицом человеческого горя. Идея авторов вполне ясна: храм не стены, храм иное – то, что не нуждается в подобных мелочных заботах.

Если историческое время в «Амаркорде» поглощено интимным, лирическим временем героя, то в «Юрьевом дне» историческое вытесняется эпическим временем, уступая место вечному и нетленному. Музей в древнем кремле пустует, он никому не интересен. Но жизнь в городе Юрьевце теплится, среди мрака и запустения поют ангелы. И пусть это просто поют местные старухи в холодном разрушенном храме. Так это слышит билетерша Таня, так же услышит Людмила. Она присоединит свой

¹⁴ Хренов Н.А.
Кино: реабилитация
архитипической ре-
альности. М.: Аграф,
2006. С. 344.

голос, уже даже не голос, а дыхание к ангельскому хору. Так свершается судьба Людмилы, уже известная заранее: она была и будет всегда, женщина Люся-Небоюся. Она уже мыла полы в тюремной больнице, обмывала ноги преступнику, жалея его как сына, пела в церковном хоре, и ее дыхание благодарно славило Господа.

Особое неизмеряемое математически внутреннее время Н.А. Бердяев называет временем «экзистенциальным». «Экзистенциальное время, известное по опыту всякому человеку

(«счастливые часов не наблюдают»), свидетельствует о том, что это время – в человеке, а не человек во времени и что время зависит от изменений в человеке. На большой глубине мы знаем, что временная жизнь совершается в вечности. Развитие духа в истории – сверхвременно»¹⁵.

В человеке есть точка – Дух, уходящий в бесконечность. В фильме Гильермо Дель Торо «Лабиринт Фавна» речь идет о взрослении. О страшном испытании, которое должна совершить маленькая героиня на



«Лабиринт Фавна». Режиссер Гильермо Дель Торо

пороге взрослой жизни. Ее внутренний мир воплощен на экране необыкновенно зримо. Это – мир сказки. Мир целостный и погруженный в вечность. Внешняя реальность протекает в историческом времени, оно течет в согласии с календарем. Кульминацией фильма становится столкновение двух временных потоков. В одной точке пересекаются лирическое время (тождественное мифологическому) и историческое время. Героиня совершает самопожертвование. Она погибает ради спасения маленького брата. Историческое становится вневременным, вечным. «Все восходит к тайне отношений между временем и вечностью»¹⁶.

Интересно, что всякий раз, когда автор склоняется на сторону вечности, возникает кольцевая композиция произведения, время замыкается, останавливается: мифологическое время доминирует. Время закольцовывается в «Балладе о солдате», «Юрьевом дне», «Судьбе человека», в «Лабиринте Фавна».

На первый взгляд, искусство всегда делает выбор в пользу вечности, признавая ее важнее истории. Но... Если бы это было так, то никакой тайны не существовало бы.

¹⁵ Бердяев Н.А. Цит. по кн.: Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006. С. 381.

¹⁶ Там же.

В фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином» настоящее оказывается важнее вечности. Прекрасно произносить «сейчас, сейчас», а не «с тех пор и навеки»! Ради этого «сейчас» герой, Ангел Дамиэль, оставляет небо и вечность, стремится в настоящее, а значит, в историю: «Вперед в историю, пусть только для того, чтобы поддержать яблоко в руке. Долой мир, оставшийся за миром».

Вопрос героини, воздушной гимнастки Марион, «Время лечит все, а если само время и есть болезнь?» становится одним из ключей к пониманию фильма. В системе, созданной Вендерсом, время – антипод вечности. Можно быть человеком только во времени.

Историческое время само по себе несвободно. Оно оказывается связанным с другими временами. Невозможно защитить историю от художника, от воспроизведения в искусстве. Бердяев связывает историческое время со временем космическим и экзистенциальным: «Есть время космическое, время историческое и время экзистенциальное. Время космическое исчисляется математически по движению вокруг Солнца. С ним связаны календари, часы, оно символизируется круговоротом. Время историческое как бы вставлено во время космическое, и оно может исчисляться математически по десятилетиям, столетиям, тысячелетиям, но в нем каждое событие неповторимо, и оно символизируется линией, устремленной вперед, к грядущему, к новизне. Время экзистенциальное не исчисляется математически. Его течение зависит от напряженности переживаний, от страдания и радости. В нем происходит творческий подъем и бывают экстазы, оно более всего символизируется точкой, говорящей о движении вглубь»¹⁷.

Философ как будто разделяет время космическое и время историческое: «Есть две точки зрения на мир: для одной мир есть прежде всего космос, для другой мир есть прежде всего история»¹⁸. Разделяет две точки зрения на мир.

Как мы видим из анализа художественного времени фильмов, точек зрения на мир значительно больше. Отношению «космическое = историческое = экзистенциальное» соответствует отношение «художественных времен: мифологическое = историческое = лирическое».

Анализ художественной структуры фильма выявляет сложное взаимодействие различных временных форм. Исследование места исторического времени внутри этого отношения раскрывает не только «воображение об истории», но и философствование об истории создателя фильма. Без подобного анализа невозможно понимание сюжета фильма.

¹⁷ Бердяев Н.А. Цит. по кн.: Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006. С. 379.

¹⁸ Там же, с. 374.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектура Р. Искусство и визуальное восприятие. Пер. с англ. М.: Архитектура-С, 2007. – 395 с.
2. Барт Р. *Camera Lucida*. М.: Ad marginum, 1997. – 432 с.
3. Бердяев Н.А. Дух и реальность. М.: АСТ, Фолио, 2006. – 688 с.
4. Война на экране. М.: Материк, 2006. – 224 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. М.: Наука, 2005. – 480 с.
6. Гулыга А. Искусство истории. М.: Современник, 1980. – 288 с.
7. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. Эстетика документализма. М.: Искусство, 1986. – 320 с.
8. Карсавин Л.П. Философия истории. М.: АСТ. ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 510 с.
9. Коллизвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980. – 488 с.
10. Лакан Ж. Телевидение. М.: Гнозис, 2000. – 81 с.
11. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. Пер с англ. М.: Альпина non-фикшн, 2008. – 456 с.
12. Малькова Л.Ю. Современность как история: реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2006. – 224 с.
13. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. М.: Gallicinium, 2000. – 352 с.
14. Нехорошее Л. Особенности драматургии исторического фильма на примере творческой истории создания фильма «Александр Невский». ВГИК. М., 1986. – 72 с.
15. Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана (основные типологические модели). РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2003. – 286 с.
16. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
17. Роб-Грийе А. За новый роман // Романески. М.: Ладомир, 2005. – 622 с.
18. Рошаль Л. Историзм художественного мышления как элемент экранной образности // Экранизация истории: политика и поэтика. М., 2003. – 218 с.
19. Рошаль Л. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. – 168 с.
20. Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006. – 448 с.
21. Строение фильма. М.: Радуга, 1984.
22. Тюрин Ю.П. История и киномистификация: Кино, правда истории, духовные традиции. М., 2008. – 296 с.
23. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архитипической реальности. М.: Аграф, 2006. – 704 с.
24. Шпет Г.Г. История как проблема логики // Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006. – 448 с.
25. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. М.: Музей кино. Эйзенштейн-Центр, 2002. – 444 с.
26. Экранизация истории: политика и поэтика. М.: Материк, 2003. – 160 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Адмирал. Режиссер А. Кравчук, сценарий В. Романов, З. Кудря, В. Валуцкий, 2008 г.
2. Амаркорд. Режиссер Ф. Феллини, сценарий Ф. Феллини, Т. Гуэрра, 1973 г.
3. Баллада о солдате. Режиссер Г. Чухрай, сценарий В. Ежов, Г. Чухрай, 1959 г.
4. Бумажный солдат. Режиссер А. Герман, сценарий А. Герман, В. Аркуша, 2008 г.
5. Груз-200. Режиссер А. Балабанов, сценарий А. Балабанов, 2007 г.
6. Жестяной барабан. Режиссер Ф. Шлёндорф, сценарий Ф. Зейц, Ф. Шлёндорф, 1979 г.
7. Жила-была девочка. Режиссер В. Эйсымонт, сценарий В. Недоброво, 1944 г.
8. Завтрак у Тиффани. Режиссер Б. Эдвардс, сценарий Т. Капоте, Д. Аксельрод, 1961 г.
9. Зелиг. Режиссер Вуди Аллен, сценарий Вуди Аллен, 1983 г.
10. Зоя. Режиссер Л. Арнштам, сценарий Л. Арнштам, Б. Чирсков, 1944 г.
11. Иди и смотри. Режиссер Э. Климов, сценарий Э. Климов, О. Адамович, 1985 г.
12. Лабиринт Фавна. Режиссер Г. Дель Торо, сценарий Г. Дель Торо, 2006 г.
13. Космос как предчувствие. Режиссер А. Учитель, сценарий А. Миндадзе, 2005 г.
14. Небо над Берлином. Режиссер В. Вендерс, сценарий В. Вендерс, 1987 г.
15. Поющие под дождем. Режиссер С. Доннен, Г. Келли, сценарий Б. Комден, 1952 г.
16. Случайная встреча. Режиссер И. Савченко, сценарий И. Савченко, 1936 г.
17. Сомнение. Режиссер Дж. П. Шенли, сценарий Дж. П. Шенли, 2008 г.
18. Судьба человека. Режиссер С. Бондарчук, сценарий М. Шолохов, 1959 г.
19. Торпедоносцы. Режиссер С. Аронович, сценарий С. Кармелита, 1983 г.
20. Хиросима, любовь моя! Режиссер Ален Рене, сценарий М. Дюрас, 1959 г.
21. Человек № 217. Режиссер М. Ромм, сценарий М. Ромм, Е. Габрилович, 1944 г.
22. Юрьев день. Режиссер К. Серебренников, сценарий Ю. Арабов, 2008 г.