

борис  
ЛОКШИН

**кинотеатр  
повторного  
фильма**

18+

КИНОТЕКСТЫ

**ТЕКСТЫ**

Кинотексты

Борис Локшин

**Кинотеатр повторного фильма**

«НЛО»

2022

УДК 791.43.03.071.1(470+571)«19»  
ББК 85.374(2)6-8

**Локшин Б.**

Кинотеатр повторного фильма / Б. Локшин — «НЛО»,  
2022 — (Кинотексты)

ISBN 978-5-4448-2078-0

Почему мы пересматриваем одни и те же фильмы снова и снова? Одним это дает возможность вернуться в прошлое, другим — осознать настоящее, а иногда просто хочется повторить тот эмоциональный опыт, который был пережит много лет назад. Старое кино заставляет нас увидеть, как изменился мир вокруг нас и как изменились мы сами в этом мире. Кинокритик и эссеист Борис Локшин пересматривает самые разные картины: признанные шедевры мирового кино, культовые советские фильмы, а также когда-то знаменитые, а ныне почти забытые хиты массовой культуры — от «Конформиста» и «Полетов во сне и наяву» до «Эммануэли». Отказываясь от сухого киноведческого анализа, автор рассказывает об этих фильмах живым и ярким языком, выстраивая удивительные цепочки между прошлым и настоящим, личным и общим, смешным и трагическим, а главное — заставляет читателя увидеть эти фильмы в совершенно новом свете.

УДК 791.43.03.071.1(470+571)«19»

ББК 85.374(2)6-8

ISBN 978-5-4448-2078-0

© Локшин Б., 2022

© НЛО, 2022

## Содержание

Перед «Зеркалом». Вместо предисловия	5
Кинотеатр повторного фильма	8
«Сталкер». Зона Желания	8
«Земляничная поляна». По слову Твоему с миром	14
«Долгие провода». Глазами эмигранта	19
«Идиот». Лучшая экранизация русской классики	23
Конец ознакомительного фрагмента.	28

# Борис Локшин

## Кинотеатр повторного фильма

### Перед «Зеркалом». Вместо предисловия

#### 1

Когда я учился в девятом классе, я попал в кино на «Зеркало» Тарковского. Это был не обычный киносеанс. На обычных киносеансах «Зеркало», по-моему, вообще не показывали. Это было что-то вроде кинолектория для умных матшкольников. Умным матшкольникам показывали по два фильма за один сеанс. Обычно сначала показывали советский, который было трудно где-то еще посмотреть, а потом – западный, который было еще труднее посмотреть.

Я никогда не был умным матшкольником, но я дружил с одним умным матшкольником. У этого моего друга в то время было несчастная любовь. И он не то что ходить в кино на странные фильмы, он даже математикой отказывался заниматься. И тогда его родители как-то вписали меня в этот кинолекторий – при условии, чтобы я его уговорил ходить туда вместе со мной и тем самым отвлек немножко от несчастной любви.

«Зеркало» я тогда и посмотрел. И не понял абсолютно ничего. Ну то есть как «ничего»? С первых же кадров, когда загипнотизированный мальчик-заика внятно и четко произносит «я могу говорить», мне показалось, что это меня загипнотизировали. И я понял, что в моей жизни сейчас происходит какое-то очень важное событие. И что я выйду из этого кинотеатра не таким, каким я в него вошел. Немного другим.

Через несколько лет я снова посмотрю этот фильм уже совсем при других обстоятельствах. И увижу его другими, более взрослыми глазами. И подумаю: «Господи, как я изменился!» А потом это повторится еще множество раз. Я буду смотреться в «Зеркало». И узнавать, и не узнавать в нем себя.



2

*Я, я, я! Что за дикое слово!  
Неужели вон тот – это я?*

Так начинается стихотворение Ходасевича «Перед зеркалом». Я очень его люблю и часто про себя повторяю. Особенно страшные последние строчки:

*Только есть одиночество – в раме  
Говорящего правду стекла.*

Мне часто кажется, что я совсем не помню себя прошлого. Ни того себя, каким я был десять лет назад. Ни того, что был пятнадцать лет назад. Ни того, что сорок. Я помню только истории, которые я сам себе про себя рассказываю. Между прошлым и настоящим существует огромный разрыв, и непонятно, как его преодолеть. То, что со мной происходило, те события моей жизни, которые сделали меня мной, я помню по собственным рассказам. Я не могу в них вернуться, не могу их воспроизвести.

А рассказам этим я давно уже не верю. Их герой кажется мне незнакомым, чужим человеком. Чужим – как бы мне ни хотелось протянуть руку тому, кем я был когда-то, увидеть его, понять, вступить с ним в контакт. Для чего? Хотя бы, потому что он – я...



Когда я смотрюсь в зеркало, я вижу перед собой только неотменяемую правду настоящего момента. Я не вижу прошлого. У меня нет связи с предыдущими версиями самого себя. Но когда я в очередной раз пересматриваю «Зеркало» Тарковского, а за свою жизнь я посмотрел его уже и не помню сколько раз, эта связь возвращается. И я вижу себя, который смотрел «Зеркало» много лет назад, и себя, который смотрит его в данный момент.

Этот фильм остается неизменным с тех пор, как Тарковский закончил его монтировать. Поэтому каждый его просмотр – это то же самое событие, которое случилось со мной в пятнадцать лет, когда я посмотрел его в первый раз. И оно может случиться со мной столько раз, сколько я захочу. Я вижу в «Зеркале» себя, каким я был. И каким я стал. Жизнь разматывается непрерывной лентой. Как старая киноплёнка.

«Зеркало», «Полеты во сне и наяву», «Конформист», «Земляничная поляна» – я смотрел их, когда моя жизнь только начиналась. А потом, пересматривая их в разные периоды своей жизни, я возвращался в свое прошлое. Это мой собственный, мой личный Кинотеатр повторного фильма. Истории, которые я про него рассказываю, – это, в сущности, моя собственная биография. Это моя жизнь. Это кино про меня.

## Кинотеатр повторного фильма

### «Сталкер». Зона Желания

СТАЛКЕР. Отсюда не возвращаются...

Полковник Перси Харрисон Фоссетт, знаменитый английский путешественник и исследователь, пропал в джунглях Амазонки в двадцатых годах прошлого века, пытаясь отыскать мифический город Эльдорадо. Полковник был убежден в существовании этого заколдованного места, где жители вместо одежды обсыплют свои нагие тела золотой пылью. Помимо древних конквистадорских рукописей и его собственных археологических находок в джунглях, существование Эльдорадо не раз подтверждали полковнику духи во время спиритических сеансов. Полковника не останавливало даже то, что на одном из сеансов ему было прямо сообщено, что Эльдорадо находится в некоем ином измерении. В своих дневниках полковник зашифровывал Эльдорадо последней буквой алфавита – Z.

Полковник, вероятно, имел в виду, что Z – это место, существование которого маловероятно, не доказано, призрачно. Попасты в Z практически невозможно. Есть люди, которые утверждают, что знают туда дорогу, но им никто не верит. Попавшие в Z почти никогда оттуда не возвращаются. А если и возвращаются, то не тем путем, которым пришли. И не совсем такими, какими туда отправлялись. Вернее, совсем не такими. В Z не действуют законы физики. Или действуют, но другие. Говорят, что Z исполняет желания тех, кому удалось попасть в Z. Но проверить это невозможно, потому что подлинные наши желания никому не известны, в первую очередь нам самим. Зато доподлинно известно, что само Z является объектом желания многих людей. Желания настолько всепоглощающего, что разувериться в существовании Z становится равносильно смерти. Z – последняя буква алфавита. Z – Зона. Зона Желания.

ПИСАТЕЛЬ. И не надейтесь на летающие тарелки. Это было бы слишком интересно.

ДАМА. А как же Бермудский треугольник? Вы же не станете спорить, что...

Было чудо. Проявщики на студии испортили три четверти отснятого фильма. Всем было очевидно, что фильм погиб. Тогда Тарковский заявил, что снимал не одно-, а двухсерийный фильм, и попросил у руководства деньги на вторую серию. И ему их дали! Он взял нового оператора, заставил сценаристов полностью переписать сценарий и изменил место съемки. Новое место, которое он выбрал, было какое-то нехорошее. Район полуразрушенной гидроэлектростанции, а вверх по течению реки химический комбинат. Река несла белые хлопья. Снимали в середине июня. Вдруг пошел снег. И июньский снег, и хлопья на воде – все это есть в фильме.

Когда грохнул Чернобыль, про Зону узнали все. Даже те, кто про Тарковского ничего не слышал. Про фильм рассказывают много разных чудес.

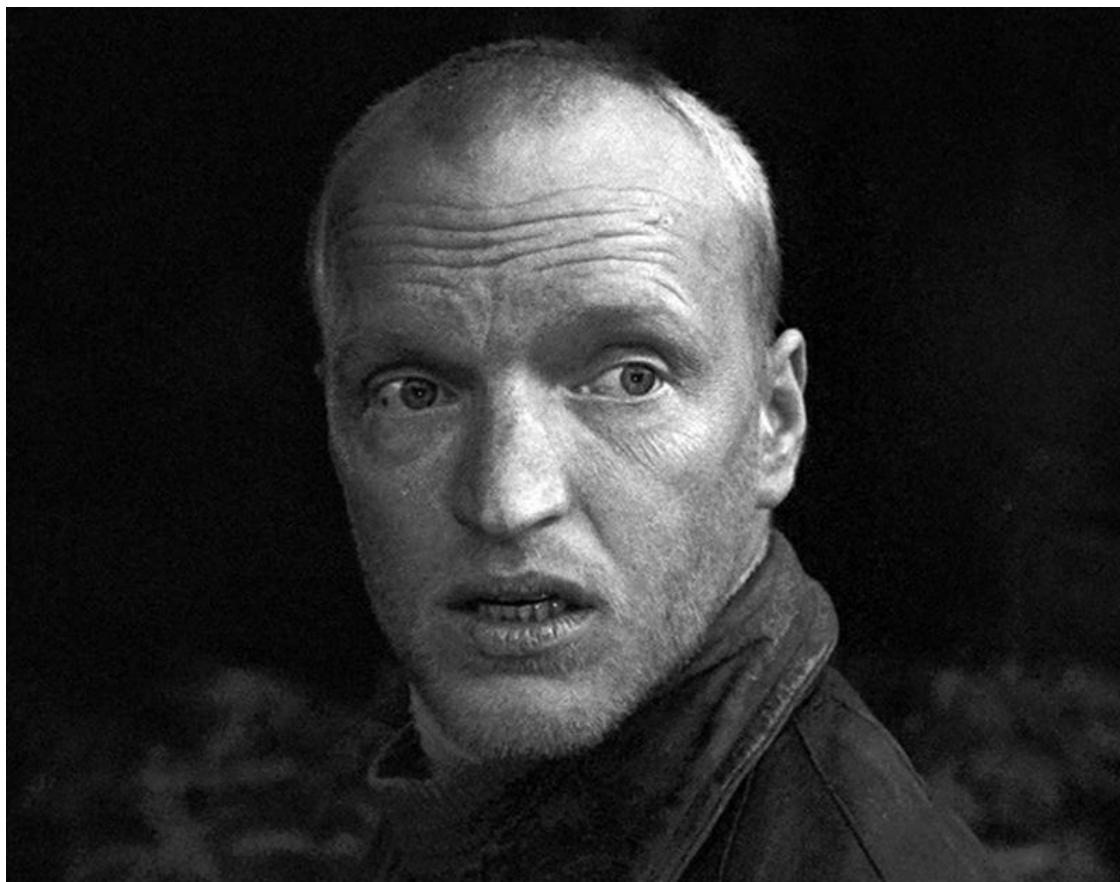
Например, что там дважды в кадре отчетливо виден календарный листок с датой 28 декабря. Тарковский сам не мог объяснить, зачем ему в кадре этот листок. А 28 декабря был последним завершившимся днем его жизни. Он умер 29-го.

Это не совсем правда. Календарные листки действительно есть. В первом случае это два листка: за 27-е и 29-е число. Во втором за 28-е. Но в обоих случаях месяц прочесть невозможно.

Правдой является то, что ни режиссера, ни исполнителей главных ролей давно уже нет в живых. Пятидесятичетырехлетний Тарковский умер от рака бронхов в 1986 году. От той

же болезни умер в 1982-м сорокавосемилетний Солоницын. Кайдановский – в 1995-м. Ему было сорок девять. Относительно долго прожил лишь Гринько. Впрочем, на момент съемок он был гораздо старше всех остальных участников. Гринько умер в 1989-м от лейкоза. Всякое, конечно, бывает, но все-таки жутковатый этот мартиролог что-то тоже о фильме говорит.

Фильм «Сталкер» в первый раз показали на Московском кинофестивале в августе 1979 года, почти ровно за год до начала Московской Олимпиады. Им как бы открывался олимпийский год, который случился накануне и вместо обещанного Хрущевым коммунизма. Вероятно, это даже так кем-то и было задумано: «Сталкер» как часть преолимпийской культурной программы.



Прошло много лет... Смотреть «Сталкер» сейчас – как будто перелистывать альбом со старыми фотографиями. Как будто вспоминать собственную жизнь. Тут важнее оказывается даже не то, что помнишь (кто, где, когда), а то, что совсем забыл. Вот эта трогательная ветхая тряпочка у Кайдановского на шее... Вот это красное пятнышко на глазном белке, лопнувший капилляр. Каким образом удалось воспроизводить его на протяжении всей съемки – загадка. «Сталкер» – вообще фильм не для просмотра, а для рассматривания. Старую фотографию можно рассматривать очень долго. Тут дело даже не в деталях, которые не сразу замечаешь, а в том, что сам процесс рассматривания сродни попытке проникновения внутрь картинки. Эти бесконечно длинные планы, они вовсе не для передачи какой-то великой мысли, а именно чтобы дать рассмотреть.

СТАЛКЕР. Вот мы с вами стоим на пороге...

Кинотеатр «Мир» – он был рядом со старым цирком на Трубной – назывался даже не широкоэкранным, а широкоформатным, что предполагало какой-то ну очень большой экран. Мне кажется, таких кинотеатров в Москве было всего три: «Мир», «Космос» и «Россия». (Ино-

гда думаю: какой державный лозунг пропадает. И никто до сих пор не подобрал!) Высокий многоярусный зал на тысячу зрителей, толпа стреляет лишние билеты на входе. Праздничное ожидание чего-то необыкновенного. Это вообще был год какого-то напряженного и надрывного ожидания. Казалось, что давно заклинившая машина времени со скрипом начинает проворачивать свои заржавевшие колесики. Этот год разрядился афганской войной. Оказалось, что-то, что казалось началом нового времени, было всего лишь началом конца старого.

Но это еще не сейчас. Потом. А сейчас – разочарование с первых же кадров. Какое-то сплошное истерическое манерничество. Ничего не понятно. Почему бьется в эпилептическом припадке эта женщина? Куда они едут? Что за глупые прятки на автомобиле? От кого они прячутся? Как можно проскочить на открытой машине по железнодорожным рельсам мимо вооруженных автоматчиков? Почему они так странно разговаривают? Не друг с другом, не в зал, а как бы сами с собой?

Через много лет все эти жутковатые постиндустриальные пейзажи, все эти дерганые круговые, бессмысленно зигзагообразные перемещения на фоне заброшенных фабричных зданий, внутри пустых ангаров, 180-градусные автомобильные развороты в мутных узких проулках, мимо серых кирпичных стен, через гигантские лужи с ржавой водой – все это станет идеальным фоном для компьютерных стрелялок. Для популярных игр типа S. T. A. L. K. E. R. И оксюморон «виртуальная реальность» будет знать каждый дошкольник.

А пока первые небольшие группки разочарованных зрителей уже тянутся к выходу.

ПРОФЕССОР. Тогда я вообще ничего не понимаю. Какой же смысл сюда ходить?

Тарковский для русской критики представлял слишком особый случай. «И творчество Андрея Тарковского – это непрерывность развития некоего природного, изначального зерна, его потаенное набухание, прорастание, шевеление ищущих корней, прорыв первого ростка, его крепнущий ствол, его листья, его поднимающаяся к небу крона». Так писала Вера Шитова, которую заслуженно уважали за работы о Висконти и Бергмане. И многие делали это похожим образом. Любить Тарковского стало каким-то очень личным, практически интимным делом, о котором и рассказывать-то другим немного неловко.

Не помогает и то, что его фильмы, а «Сталкер» в особенности, сродни по атмосфере спиритическим сеансам, которыми он так увлекался. Причем режиссер все время пытается выступить в роли медиума, передать тебе некое важное, но очень мутное послание из другого мира. И думаешь: господи, ну как может разумный, вменяемый человек серьезно относиться к подобной ерунде. Тем более в ней участвовать. Но в какой-то момент ты обнаруживаешь себя...

Вернее, так... В дрезину, которая едет в Зону, садятся трое. И она трясется на железнодорожных стыках около четырех минут (среднее время перегона между двумя близкими станциями пригородной электрички). А тебе кажется, что гораздо дольше. И все это время ты разглядываешь Сталкера, Профессора, Писателя, как если бы ты украдкой посматривал на своих случайных попутчиков.

А зрители тем временем валом валят из своих кресел на выход. Потом вдруг резко включаются краски. Пассажиры выходят, разминая ноги. Один из них – ты сам. Приехали. И вот все, что было настолько бессмысленным и искусственным в начале фильма, обретает цвет, звук, смысл. Это Зона.

Такого полного включения зрителя во внутреннее пространство фильма не добивался, кроме Тарковского, никто. Ну разве что Кассаветис. Но последний не догадался использовать для этого специальное транспортное средство. Ты, зритель, находишься там, внутри. А в какой-то момент твое присутствие станет видимым уже и для героев. Настолько, что все самое зна-

чительное, что им надо будет сказать, они будут говорить непосредственно тебе, через головы друг друга:

ПИСАТЕЛЬ. Здесь все кем-то выдумано. Все это чья-то идиотская выдумка. Неужели вы не чувствуете?.. А вам, конечно, до резки нужно знать чья. Да почему? Что толку от ваших знаний?

В принципе, можно даже и проследить, когда зритель обретает собственное экранное воплощение. Цитатой из Апокалипсиса вводится тема Страшного суда. Собственно, Страшный суд – это как раз то, что будет происходить с героями, начиная с этого момента. И тут в кадре в первый раз появляется собака, которая уже не покинет Сталкера до самого конца фильма. Образ собаки, как это часто бывает у Тарковского, нагружен до невозможности. Собака – это традиционный проводник в загробный мир. Собака, возможно, символизирует святого Христофора. Этот святой переносил путников на спине через опасный брод и однажды обнаружил у себя за плечами младенца Христа. На древних иконах его изображали с песьей головой, за что он был прозван псоглавцем. Существует еще масса символических объяснений.

Но ни одно из них не отвечает на простой вопрос: почему никто из персонажей не замечает собаку почти до самого конца фильма? Или просто как бы не обращает на нее внимания? Ведь Сталкер ясно сказал, что «в Зоне никого нет и быть не может». Но возможно, что собака с самого начала была с героями. Просто не попадала в кадр. Возможно, что это и есть персонификация зрителя. Ведь Зона – это, наверное, первое воплощение «виртуального мира» на экране. А в виртуальном мире неизбежно появление «аватара».

СТАЛКЕР. Пусть они поверят!

Два немолодых потертых мужичка в сопровождении трёхнутого проводника отправляются в непонятное, но опасное место. Когда-то там случилась то ли техногенная, то ли еще какая-то катастрофа. Никто толком ничего не знает. С тех пор это место обнесено колючей проволокой и охраняется войсками. Проводник объяснил, что там есть комната, которая якобы исполняет самые сокровенные желания. Почему-то они ему поверили. Настолько, что готовы были подвергнуть свои жизни смертельной опасности. А один из них даже прихватил с собой бомбу, чтобы все эти комнаты взорвать. Проводник объяснил, что Зона пропускает только самых отчаявшихся. Вероятно, они принадлежали к этой категории. Иначе они бы ему не поверили.

Когда герои, чуть не погибнув, прорвались через колючую проволоку, проводник долго водил их кругами. По несколько раз они оказывались в одном и том же месте. В сущности, с ними ничего страшного не происходило. Но было все равно очень страшно. Особенно когда они проходили через туннель, ведущий к комнатам. Такие туннели многократно описаны... Люди, пережившие клиническую смерть, часто описывают такие туннели...



А когда путешественники наконец добрались до цели, выяснилось, что у них нет сокровенных желаний. И веры у них тоже недостаточно. И как только это произошло, началось «расколдование» Зоны, ее разоблачение. Телефон, электричество, снотворное на подоконнике – это не из области чудес, это нечто прямо противоположное. «Нет, это не клиника!» Мы оставляем их там же, где встретили, в убогом привокзальном баре, а сами двигаемся дальше за проводником.

ОНА. Потому что тогда и... счастья бы тоже не было, и не было бы надежды. Вот.

Она присаживается на подоконник, закуривает, ее руки чуть-чуть дрожат. Она смотрит немножко виновато, как будто оправдываясь, и в то же время с вызовом, с готовностью мгновенно дать отпор, если что. Ей неловко, но ей очень хочется объяснить. «Вы знаете, – говорит она мне. – Мама была очень против...»

К середине фильма в зале осталось меньше половины зрителей, но начиная с середины и почти до самого конца почти никто не выходил. А тут все вдруг зашевелились, поднялись и пошли. Потому что поняли: опять обман, никаких комнат, никакой Зоны, никакого чуда не будет, зря прождали почти три часа. Так что Фрейндлих обращалась к спинам уходящих. Нет, все-таки нет. Она говорила с теми, кто остался. И не очень важно, что она говорила. Просто она своей откровенностью создавала из оставшихся некий круг. Как во время спиритического сеанса, когда все берутся за руки. И если среди участников находится хотя бы один скептик, ничего не получится. А собака в это время пила молоко из миски.

Потом было тютчевское стихотворение. Под него зал превратился в одно общее движение – вон. Вот тогда-то этот знаменитый стаканчик задрезжал и поехал. В проходах началась толкучка. Те, кто в это время не смотрел на экран, продолжали идти вперед, налетая на тех, кто увидел и остановился. А стаканчик бодренько полз к краю стола под тяжелым взглядом Мартышки. Согласно рассказам участников съемок, Тарковский самолично тянул стаканчик за привязанную к нему невидимую нитку. Потом поехала банка. Следом за ней бокал. Ну вот же вам чудо! Вы правильно вели себя. Вы хорошие, добрые, честные люди. Неужели вы не верите?

Бокал приближается к краю... наклоняется... падает и разбивается. В зале смех, нервный, неуверенный.

Первое стихотворение в этом фильме читает сам Сталкер. Это стихотворение отца режиссера.

*Листьев не обожгло,  
Веток не обломало...  
День промыт, как стекло,  
Только этого мало.*

Все, что должно было произойти, уже произошло, все, чему следовало состояться, уже состоялось, а я все еще живу. Вот уже сказано последнее слово, жизнь замкнулась в дурную окружность, но вот этот толчок изнутри говорит мне, что я жив. Что это, Господи?

Второе стихотворение звучит в голове у безногой дочери Сталкера непосредственно перед сотворением «чуда».

*Но есть сильней очарованья:  
Глаза, потупленные ниц  
В минуты страстного лобзанья,  
И сквозь опущенных ресниц  
Угрюмый, тусклый огонь желанья.*

И оно отвечает своим последним словом на вопрошание первого: желание. Не то желание, которое хотение, а то желание, которое огонь. Желание, которое и есть жизнь. Желание, такое сильное, что, перемноженное на веру, оно творит чудо. Не верите? Ну вот же, смотрите:

На столе стоит посуда. Мартышка смотрит на нее – и под этим взглядом по столу начинают двигаться... сначала стакан, потом банка... бокал.

Скулит собака. Бокал падает на пол. Девочка ложится щекой на стол. Грохочет мчащийся поезд. Дребезжат стекла. Музыка все громче, наконец слышно, что это ода «К радости». Затемнение. Дребезжание стекол.

Человек долго петлял по лесной дороге и вдруг вышел на поляну, освещенную солнцем. Вокруг него ярко-ярко-зеленая трава, какой не бывает. Она шевелится от ветра, но при этом тихо-тихо... Как будто умерли все звуки. И если так долго постоять-посмотреть, то возникает это странное чувство чьего-то присутствия. Такое явственное, что, кажется, волосы на голове начинают шевелиться вместе с этой травой. Или это они тоже от ветра? Присутствие и ожидание, что сейчас все может случиться. Это чувство сродни счастью, и за него можно все отдать.

## «Земляничная поляна». По слову Твоему с миром

В последний раз я смотрел «Земляничную поляну» почти сразу после смерти Бергмана. Я скачал ее из интернета. Фильм оказался дублированным на русский. Перевод как перевод, если бы не одна странная штука. По ходу фильма один из персонажей должен был процитировать такой примерно стишок: «Когда сияет во Вселенной такая дивная краса, каков же Тот, кому подвластны земля, вода и небеса!» Вероятнее всего, в оригинале какой-нибудь классический лютеранский текст, основанный на Псалтыри. Впрочем, я не уверен. Но голос за кадром произнес вот что:

*...как некий светильник, в ту черную тьму,  
в которой дотоле еще никому  
дорогу себе озарять не случалось.  
Светильник светил, и тропа расширялась.*

Я сначала ушам своим не поверил. Как будто специально к смерти режиссера. Я даже перемотал назад и еще раз послушал. Все точно.

Первая часть стихотворения Бродского – это почти буквальное рифмованное переложение Евангелия от Луки. Но Светильник появляется в последней строфе. Там, где говорится о переходе Симеона через границу его земного существования. И как раз этого в Евангелии нет.

Старец Симеон знал, что не умрет до тех пор, пока своими глазами не увидит Спасителя. Спаситель не приходил. И Симеон все никак не мог умереть. По преданию, старец дожил чуть не до трехсот лет. Наверное, он очень устал от жизни и был бесконечно одинок. Наконец он как-то, по вдохновению, пришел в Храм и увидел Марию с Младенцем на руках. И тогда Симеон сказал: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром...» Для меня это «с миром» здесь самое важное.



Я не знаю, как уходил Бергман. Но ровно за полвека до собственной смерти он снял фильм о «мире», которого ищет уходящий. Есть такое дурацкое русское слово: «утешительный». Но иногда по-другому и не скажешь. «Земляничная поляна» – это самый тихий, самый простой и самый трогательный из фильмов Бергмана. Он утешает. Что для кино вообще-то странно...

Позже я еще вернусь к причинам, побудившим меня написать эту повесть, этот правдивый, насколько то было в моих силах, отчет о тех снах, мыслях и событиях, которые выпали мне на долю в один памятный день... В субботу, первого июля, на рассвете, мне приснился странный и очень неприятный сон.

Профессору Исаку Боргу снится, что он блуждает по пустому городу. На улицах нет ни единого человека. Профессор замечает, что на уличных часах отсутствуют стрелки. Он достает свои карманные часы, но стрелок нет и там. Он видит, что на углу спиной к нему стоит человек. Он бросается к нему, трогает его за плечо, человек оборачивается – у него нет лица. Человек без лица медленно оседает на землю и растекается в грязную лужицу. В это время мимо проезжает траурный катафалк, запряженный тройкой черных лошадей. Вдруг лошади встают на дыбы, катафалк разваливается на части, и гроб съезжает на землю почти к самым ногам профессора. Рука покойника торчит из-под крышки. Профессор тянется к ней, и вдруг покойник хватает его за руку и начинает тянуть вниз. Крышка открывается: в гробу лежит профессор Борг. Глаза его открыты, он смотрит на своего двойника холодно и насмешливо. Профессор просыпается.



Меня зовут Исак Борг. Я еще жив. Мне семьдесят шесть лет. Я отлично себя чувствую.

Он вспоминает, что сегодня у него важный день. Он должен лететь в другой город, получить почетную академическую премию в ознаменование пятидесятилетия научной деятельности. Но профессор неожиданно решает ехать туда на машине. Он встает, препирается со своей экономкой, завтракает, собирается...

В том городе, куда он едет, живет его тридцативосьмилетний сын. Недавно сына оставила жена. Ее зовут Марианна. Она приехала к профессору и попросилась погостить. Профессор пустил ее к себе в дом и не стал задавать лишних вопросов. И вот теперь невестка хочет, чтобы он взял ее с собой в поездку. Видимо, она собралась помириться с сыном профессора. Они вместе садятся в огромный блестящий черный автомобиль, немножко похожий на гроб. Марианна, невестка, напоминает Снежную королеву. Белая, прекрасная и холодная как лед.

Дальше начинается классическое роуд-муви. Движение из пункта А в пункт Б. В дороге ничего особенного не происходит. Они заезжают в дом, где профессор вырос. В доме никто не живет, окна заколочены. По дороге подхватывают трех автостопщиков – девушку и двух юношей, похожих на бременских музыкантов. В результате небольшой автомобильной аварии знакомятся с мужем и женой, которые злобно ненавидят друг друга. Наносят короткий визит девяностошестилетней матери профессора, злой ведьме. Достигают точки назначения. Профессор получает свою награду. Невестка профессора примиряется с его сыном. Бременские музыканты едут дальше. Все кончается хорошо.

Параллельно движению из исходной точки в конечную профессор совершает другое путешествие. Он погружается назад в собственное прошлое. Воспоминания переходят в фантазии. Фантазии – в сны.

Сны – разновидность безумия, и безумие – разновидность сна. Тогда и жизнь, верно, разновидность сна.

Это второе путешествие занимает примерно половину экранного времени.

Профессор Борг стар. Старикам, как и детям, гораздо легче заглянуть за границы реальности. Потому что самая главная граница еще или уже очень близка. И поэтому среди живых профессор чувствует себя немножко потусторонне – как в сказке. Бременские музыканты – попутчики, Снежная королева – его невестка, злая ведьма – его мать, очарованный принц – его

сын. Почти все персонажи его воспоминаний давно мертвы. Но для него они гораздо живее, яснее, ближе. И если присмотреться, земляника на поляне какая-то подозрительно крупная, а дом его детства слишком сливочно-декоративен. Кто на самом деле жив? Кто мертв?

Во сне профессору требуется пройти какой-то экзамен. Один из тех многочисленных экзаменов, которые он сдавал, будучи студентом-медиком.

– Потрудитесь снять анамнез и поставить диагноз этой пациентке.

– Но пациентка мертва.

В то же мгновение женщина встала и принялась хохотать, словно услышала уморительную шутку...

Жив ли еще сам профессор?

– Понимаешь, я словно пытаюсь сказать самому себе то, чего мне не хочется слышать, когда сон проходит.

– Чего же именно?

– Что я уже мертв. Заживо мертв.

...

– Меня зовут Исак Борг. Я еще жив. Мне семьдесят шесть лет.

В отличие от всех остальных персонажей фильма, бытие которых, некоторым образом, призрачно, Исак Борг действительно жив. Как жив, например, Пьер Безухов и жива, я в этом не сомневаюсь, Анна Каренина. Дело в том, что для внимательного зрителя этот фильм обладает замечательным эффектом – эффектом проживания чужого опыта.

В «Земляничной поляне» Бергман как бы переизобрел крупный план в кино. Его крупный план ближе всего к иконописи. Это не совсем лицо – не то, что мы видим в жизни. Мы никогда не способны увидеть чужое лицо так близко, заглядывать в глаза так долго. Мы видим на экране что-то другое, не портрет, так как он живой и движется, но и не живое лицо, потому что это большая и двухмерная двигающаяся картинка. Мы на самом деле можем увидеть все что угодно. То, что нам показывает Бергман, – это как бы поверхность живой души. Ее отпечаток.

У Бергмана есть удивительное качество. Даже самый тихий, самый элегически трогательный из его фильмов начисто лишен сентиментальности. И не то чтобы сентиментальность сама по себе чем-то плоха. Линч как бы в пику Бергману взял его структуру и снял замечательную, насквозь сентиментальную «Простую историю». Но во всякой сентиментальности есть элемент неправды. Это такое возвратное чувство, нечто, что мы как бы ненадолго отдаем взаимы, чтобы немедленно обратить с процентами на себя самого. Сентиментальность тепла, уютна, приятна. Это, может быть, самое человеческое из всех чувств. Но в итоге из сентиментальности нет выхода: она ведет человека обратно к себе самому. Это теплота, осужденная евангелистом.

Бергман никогда не теплый. Он, как жареное китайское мороженое, горячий снаружи, ледяной изнутри. Огонь и холод соединяются у него в какую-то особую пристальность, в сверхсосредоточенность взгляда на Другом. Наверное, Бергман, как всякий нормальный эгоманьяк, должен был быть врожденным солипсистом, человеком, сомневающимся в возможности существования этого Другого и своими фильмами постоянно доказывающим себе такую возможность. Это даже нельзя назвать поисками Бога, это просто поиски живой души. «И образ Младенца с сияньем вокруг пушистого темени светлой тропею душа Симеона несла пред собой, как некий светильник...» Не так важно, кто этот младенец. Важно, что он есть.

У Борхеса есть рассказ про мага, который «вознамерился во сне увидеть человека, увидеть целиком, во всех подробностях, чтобы ввести его затем в реальный мир». Это примерно то, что делает Бергман. Это много кто пытался делать, но у Бергмана получилось. У странного этого действия бывает два мотива: либо бесконечная жажда власти и дьявольская гордыня,

либо страшное одиночество. И хотя в своих фильмах Бергман отдает дань первому, основной источник «Земляничной поляны», конечно, второе.

Мой любимый кадр в фильме: старый профессор рядом со своей очень старой матерью. Он вдруг становится похож на мальчика, но остается стариком. И такой он ужасно одинокий. Старик и ребенок – самые одинокие люди на свете. Вот тут он как-то и этот и тот.

Вроде бы то, что происходит, – это некий суд над Исаком Боргом. Причем свидетелями обвинения выступают все остальные персонажи. Да и сам он, возможно, самый серьезный обвинитель на этом суде. Он готов подтвердить любой из пунктов обвинения: он черств, эгоистичен, никого не любит, ни с кем не хочет считаться.

- И каков же приговор?
- Приговор? Не знаю. Полагаю, что обычный, как издавна повелось.
- Обычный?
- Разумеется. Одиночество.
- Одиночество?
- Именно. Одиночество.
- И помилование немислимо?
- Не допытывайтесь. Я ничего в этих вещах не смыслю.

Но у Исака Борга есть некоторое оправдание. На протяжении всего фильма он пытается как может достучаться до остальных. Его никто не слышит. Вероятно, потому, что приговор уже приведен в исполнение, а возможно, потому что так издавна повелось.

- Знаешь, мне хочется рассказать тебе, какой сон мне приснился сегодня под утро.
- Сны меня как-то не интересуют.
- Что ж, может, ты и права.
- Позже я еще вернусь к причинам, побудившим меня написать эту повесть...

Но это неправда. Он к ним так и не вернется. Потому что главное в одиночестве – это неразделенность опыта, невозможность рассказать. Но вот ты проживаешь этот день вместе с ним. Видишь его сны, погружаешься в его воспоминания, думаешь его мыслями, боишься его страхами. Может быть, он уже не совсем один? Может быть, и ты не один?

Последнее, что в тот вечер слышит Исаак Борг, перед тем как уснуть, – это слова Марианны, его невестки: «*Я люблю тебя, отец*». Он засыпает и видит сон. Последнее, что он слышит во сне, – это слова Сары, его первой любви: «*Пойдем, я помогу тебе*».

В какой-то момент ты остановишься на пустом перекрестке незнакомого города и увидишь, что все часы – без стрелок. И кричи не кричи, тебя все равно никто ни за что не услышит. Но ты кричишь, значит, ты еще жив.

Мне снилось, что я стоял у воды и кричал, и кричал, но теплый летний ветер относил мои слова прочь от залива, и они не достигали назначения. Но меня это не печалило. Напротив, на душе у меня было удивительно легко и радостно.

## «Долгие провода». Глазами эмигранта

У нас в парке под окном в октябре земля бывает усыпана каштанами. Один такой коричневый орешек, блестящий, идеально гладкий, прямо отлакированный, я притащил домой с прогулки. Просто так. Потом, когда начал пересматривать «Долгие провода», вдруг обнаружил у себя в руке этот каштан. Я еще тогда подумал: «Ну да, осень, Одесса, каштаны. У них там, наверное, осенью тоже на земле валяется много таких каштанов».

Ну, и когда они запели этот свой проклятый «Парус», я как дурак засунул себе в рот каштан и так крепко сжал его передними зубами, что чуть не раскусил пополам. Нет, слезы все равно текли, но так я хотя бы в голос не ревел. Тут вот ведь что поразительно. Я смотрел это кино в семнадцатый раз. Я точно это знаю, потому что специально веду счет. И каждый раз, каждый раз я себе удивляюсь: не было еще случая, ни единого случая, чтобы я удержался, честное слово.

И еще есть у этой картины одно странное свойство. Я пишу тут о «повторном фильме», то есть главное, что меня интересует, это как меняется мое восприятие того или другого фильма после первого просмотра. А это кино я смотрю половину своей жизни, и тот человек, который его увидел в первый раз в душном маленьком зале кинотеатра на площади Маяковского (забыл, как он тогда назывался) весной 1987 года, ко мне нынешнему имеет довольно отдаленное отношение. Эти два человека даже не очень хорошо знакомы друг с другом. И тем не менее мое восприятие «Долгих проводов» со временем вообще не поменялось. Это какая-то незыблемая точка отсчета, какой-то абсолют, который не зависит ни от времени, ни от того, что оно со мной делает.

Фильм Киры Муратовой «Долгие провода» вышел на экраны в 1971 году. Хотя как вышел – его показали в нескольких кинотеатрах и буквально через неделю после премьеры запретили. Был громкий скандал на Одесской киностудии, какие-то партсобрания, проработки, почти десять лет после этого Муратовой вообще не давали ничего снимать. Фильм положили на полку, и зрители увидели его только через шестнадцать лет.

И никто, решительно никто так и не смог объяснить, что же такое случилось. Почему этот даже по тем временам вполне безобидный, очень камерный фильм, уже прошедший все цензурные барьеры и уже вышедший на экран, был вдруг с таким грохотом запрещен.

У меня есть одно предположение. Это чистая фантазия, но я в нее верю. Думаю, что этот фильм случайно посмотрел какой-то очень крупный партийный чиновник. Может быть, какой-нибудь даже партийный секретарь уровня кандидата в члены Политбюро. Посмотрел и – нет, не разревелся, конечно, но почувствовал какой-то ужасный внутренний дискомфорт, который никак не мог себе объяснить. Этот внутренний дискомфорт вместе с непониманием его причины постепенно перешел в холодную ярость, и чиновник нажал кнопку селекторного телефона.

Вообще-то он был по-своему прав, этот чиновник. «Долгие провода» действительно фундаментально нарушали аксиому серьезного советского кино, да и советского искусства в целом. Любой фильм советского режиссера, от Герасимова и Пырьева до Тарковского и Германа, предполагал наличие некоторой правильности, правоты, правды. Это могло быть все что угодно – верность линии партии, величие культуры, неотменимость добра, даже намек на религиозное присутствие, – но оно всегда находилось, и зрителю в той или иной форме всегда указывалось на наличие этой высшей инстанции, ее правоты.

А «Долгие провода», что бы о них ни думали и как бы ни интерпретировали, этих категорий просто не предполагает. Вообще-то весь этот фильм, конечно, о любви, но в нем даже любовь неправа. Только жалость, только сочувствие. Но ни сочувствие, ни жалость главной героине не нужны, и никакой правоты за ними тоже нет.

Я уехал жить в Америку в 1991 году. Думал, что на несколько лет, а оказалось, что навсегда. В 1991-м, после элементарных предметов мебели и быта, первым крупным приобретением всякого русского эмигранта был видеомаягнитофон – самый дешевый из всех предметов западной роскоши, недоступной простому советскому инженеру, первый шаг на пути «сбычи мечт». Разумеется, я посмотрел на нем все, про что слышал и не мог посмотреть в СССР. «Последнее танго в Париже», «Забриски-пойнт», «Жестяной барабан», вот это вот все. А потом я пошел в русский магазин и купил там себе видеокассету с «Долгими проводами». И как начал ее смотреть, так, кажется, до сих пор не могу остановиться.

У меня был тогда в Бостоне приятель. Ну что значит приятель, мы вообще-то в жизни друг друга недолюбливали. Мы с ним сошлись исключительно на нашей влюбленности в этот фильм и в его главную героиню. Мы встречались, только чтобы пересмотреть «Долгие провода» в очередной раз. Мы с ним чуть не за руки держались – на последней сцене. Два здоровых мужика.

А еще мы разговаривали друг с другом репликами из этого фильма.

– *Понимаете, я пятнадцать лет сижу на одном месте и даже за одним и тем же столом. Как села, так сижу.* (Это я услышал от кого-то еще до того, как посмотрел фильм в первый раз. Почему-то мне эта фраза показалась тогда пределом отчаяния, и сразу захотелось посмотреть все кино целиком. А на самом деле ничего особенного. Все тогда так жили.)

– *Значит, Неведомский, да? Нам можно не готовиться?* (Оказалось применимо почти к любой ситуации, которая вас разочаровала. Попробуйте сами. Вам понравится!)

– *Он же военным был, твой дедушка.* (Это почему-то особенно нравилось! До сих пор не понимаю почему.)

– *А я кричу: смотрите, смотрите, она такая красная! Смотрите, а то она улетит! Такая красная, таких не бывает!* (Если вы увидели что-то такое неожиданно волнующее, так, что даже самому неловко от собственной бурной реакции, или что-то вспомнили.)

– *Я из принципа, потому что мы всем отделом занимали.* (Это когда хочется на чем-то настоять, но понимаешь, что бесполезно, и очень себя жалко.)

Все эти реплики сами по себе ничего особенного не означали. Что в них было такого? Но они как будто принадлежали какому-то давно уже мертвому языку, за который я почему-то отчаянно цеплялся. В памяти немедленно, автоматически возникали голос, интонация. И сразу меня охватывало какое-то мутное, грустное и одновременно сладкое чувство, как от далекого, погребенного под многими слоями памяти, совсем забытого, но очень-очень нужного воспоминания, которое вдруг в самый правильный момент вышло наружу. В литературе это чувство принято называть ностальгией. Собственно, мне кажется, что моя ностальгия в то время в основном и проявлялась в постоянном пересматривании «Долгих проводов».

Как правило, человек, который по тем или иным причинам вынужден устраиваться в чужой стране, в особенности если он не очень хорошо знает ее язык и плохо понимает культуру, чувствует себя очень незащищенным, как будто с него содрали кожу, защитный слой. Когда к такому человеку кто-то обращается на улице, он испуганно втягивает голову в плечи. На первичную адаптацию уходит, как правило, несколько лет. Такие вот долгие провода прошлой жизни. «Долгие провода», которые идеально передают ситуацию крайней уязвимости, чужеродности, непринадлежности, оказались абсолютно правильным фильмом для начинающего иммигранта.

Говорить об этом фильме не-цитатами мне всегда было трудно. Объяснить, что в нем такого великого, я не мог никогда. Из-за того, что я так много раз его видел и что он как бы стал частью меня самого, я всегда удивляюсь, когда с кем-нибудь о нем заговариваю и узнаю, что человек его не смотрел. Хотя в прошлом году «Долгим проводам» исполнилось ровно полвека. (Кто-нибудь эту дату отметил? Не знаю.) В этом трудно себе сознаться, но большинство людей,

живущих сейчас на земле, гораздо моложе этого фильма. И они совершенно не обязаны о нем что-то слышать и хоть что-нибудь в нем понимать.

Там совсем простое содержание. Евгения Васильевна, одинокая и неустроенная интеллигентная женщина сорока с лишним лет, пятнадцать лет сидит на одном месте в переводческой конторе какого-то треста в приморском провинциальном городе. Она делит с сыном комнату в коммуналке. Она одна воспитала сына, и ее любовь к нему – единственный смысл ее нелепой, несложившейся жизни. Но сын вырос, ему почти семнадцать, и он мечтает уехать из надоевшего провинциального города, выбраться из-под ее душной опеки, сбежать от ее всепоглощающей любви. В каникулы он съездил в археологическую экспедицию, которой руководил его отец, профессор из Новосибирска. Отец раньше им вроде бы не очень интересовался, а тут вдруг стал уговаривать переехать к нему. У Евгении Васильевны нет никаких шансов. Ей неизбежно придется остаться одной.

Евгения Васильевна совершенно не способна притворяться. Эта ее неспособность представляется то эксцентричностью, то неуместной в ее возрасте кокетливостью, то милой капризностью, то расчетливой манипулятивностью, то просто истеричностью. Но это ни то, ни другое, ни третье, ни двадцать пятое. Она абсолютно равна сама себе во всех своих проявлениях. Просто она чувствует сильнее, чем другие. И любит сильнее, чем другие. По отношению к объекту любви для нее не существует дистанции. И поэтому она абсолютно невыносима. Из-за этого, вероятно, от нее много лет назад сбежал муж, которого она по-прежнему любит. Поэтому от нее сбегают сыны. Чтобы его удержать, она ведет себя таким образом, что его отъезд становится неизбежным. Она это сама прекрасно понимает, но ничего не может с собой сделать.

Она вся как на ладони. Она неумная, душная, нелепая, смешная. Она такая очень узнаваемая тетка. Наверное, нет такого зрителя, который не соотнес бы ее с кем-то из своих знакомых. Она была бы типажом, изображением типа, если бы не обладала одной уникальной способностью персонажа: каким-то волшебным образом она прекрасна. И да, Зинаида Шарко великая актриса с невероятным драматическим диапазоном. И от ее голоса просто разрывается сердце. Но это все равно ничего или почти ничего не объясняет.

Почему я каждый раз плачу? Я так и не смог понять, как Кира Муратова это делает. Хотя я точно знаю, в какой момент это со мной происходит. На сцене выступает мим. Это не очень хороший мим. Что он делает, не совсем понятно. Он как будто пытается проглотить какую-то то ли палку, то ли канат. В это время в проходе зрительного зала появляются Евгения Васильевна с Сашей. Мы видим, как они идут по проходу и одновременно видим лица зрителей. Зрительный зал – это мы. Это отражения наших лиц. Любопытные, скучающие, безучастные. Саша и Евгения Васильевна осторожно, чтобы не помешать зрителям, движутся по проходу. Евгения Васильевна в нелепом черном парике, вероятно, одолженном у какой-нибудь более обеспеченной подружки, в черных, бальных, кружевных перчатках по локоть и в каком-то странном нелепом вечернем платье со слишком широкой молнией вдоль спины. Платье совершенно не соответствует этому советскому провинциальному клубу сталинской ампириной архитектуры.

На экране ближе всех к нам, зрителям (мы, зрители перед экраном, отражаемся в зрительях на экране), сидит пара: девушка в странном картузе и молодой мужчина в галстуке. Их лица не обнаруживают никакого внутреннего движения. Они вполне могли бы быть нарисованы на бумаге. Евгения Васильевна протискивается между рядами, останавливается за спинками кресел сидящей пары и громко, и отчетливо, с ударением на слове «наши» произносит: «Будьте добры, освободите, пожалуйста, *наши* места! Мы всем отделом занимали!» Девушка в картузе оборачивается к ней с дебильным выражением и сразу отворачивается. Мужчина вообще не реагирует.

Дальше разворачивается скандал. Одни зрители кричат на Евгению Васильевну, чтобы она им не мешала, другие уговаривают ее сесть на другое место. Саша дергает ее за руку, пытаясь оттащить. Ему так стыдно, как только может быть стыдно подростку в центре публичного

скандала, устроенного его матерью. Евгения Васильевна, уже готовая разрыдаться, вырывает руку и упрямо повторяет: «Я из принципа! Мы всем отделом занимали!»

Когда мим заканчивает номер, Саше все-таки удается уволочь мать обратно в проход. Он за руку ведет ее к выходу. Мы, зрители, видим их удаляющиеся спины, и в этот момент слышим, как тоненький ангельский девичий голос начинает песню: «Белеет парус одинокий в тумане моря голубом». Это на сцене новый номер. В этот момент Евгения Васильевна оборачивается на сцену, как упрямая непослушная девочка вырывает у Саши руку в черной перчатке, возвращается к вожделенным креслам, останавливается, растерянно и беспомощно смотрит на захватчиков, и – да, вот в этот самый момент, потому что мне уже трудно писать, оттого что у меня, черт возьми, опять глаза на мокром месте, хотя я сейчас не смотрю фильм, а просто его вспоминаю, да, вот в этот самый момент, я уже не один из зрителей, сидящих в зале, а я – Евгения Васильевна, окруженная ухмыляющимися зрителями. Тем более что теперь мы вместе с ней смотрим на сцену.

На сцене гитарист, низкорослый, очкастый, со смешной инженерской бородкой, и девушка с длинными распущенными волосами, белый верх, черный низ, гольфы до коленок, художественная самодеятельность, такие милые, такие провинциальные, такие родные: «Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?»

Я не знаю, как сейчас, но в нашем детстве стихотворение Лермонтова «Парус» мы учили наизусть чуть ли не в третьем классе. Это очень простое по форме стихотворение, и, как правило, если ты его один раз запомнил, то помнишь уже всю жизнь. Ну, по крайней мере, первую строфу почти каждый знает. Это какой-то совсем подкорочный опыт. Очень простое стихотворение, написанное восемнадцатилетним мальчиком, практически ровесником Саши.

Песня повторяется дважды от начала до конца с интервалом ровно в одну минуту. Ни в одном другом фильме вы такого не увидите. В первый раз, когда Саша уводит Евгению Васильевну из зала. И тогда последняя строчка звучит как отрицание: «А он, мятежный просит бури, / Как будто в бурях есть покой». Действительно, что ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном? И при чем тут Евгения Васильевна, когда это про тебя? Правда, ну какого хрена ты искал? Что ты вообще здесь делаешь? И – нет, это даже не про чужую страну. Это вообще про всех. Куда нас всех занесло?

А потом, ровно через минуту, это песня начинается снова. За эту минуту Саша успевает сказать Евгении Васильевне, что он никуда не уедет. Конечно, он врет. Мы это понимаем, она это понимает, он сам это понимает. Он обязательно уедет. Но он еще добавляет: «Я тебя люблю». И это правда. И это то единственное, что она все это время хотела услышать. И вот она плачет, смеется, срывает с себя дурацкий черный парик, последнюю линию защиты, и та же самая песня заканчивается как утверждение: это нормально, что он просит бури, ну и пусть он просит бури, все равно ведь там, на небесах, откуда луч солнца золотой, и там, под кормой, где струя светлей лазури, всюду – Бог. И он есть любовь.

А все-таки ужасно всех жалко. Ее, себя, всех.

## «Идиот». Лучшая экранизация русской классики

*Знаете, Афанасий Иванович, это, как говорят, у японцев в этом роде бывает, – говорил Иван Петрович Птицын, – обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: «ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот», и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил...*

**Ф. М. Достоевский. Идиот**

Когда много лет рассказываешь всем подряд одну и ту же байку, то со временем сам начинаешь верить в подробности, придуманные когда-то для красного словца.

В самый разгар советской власти показывали в московском кинотеатре «Иллюзион», что в высотке на Котельнической набережной, старый японский фильм «Идиот» режиссера Акиры Куросавы. Действие романа Куросава перенес в послевоенную Японию и героев, соответственно, сделал японцами.

Весь фильм, рассказывал я потом, персонажи сидели на татами друг напротив друга с неподвижными лицами и очень быстро лопотали по-японски: «Тя-тя-тя-тя, тя-тя-тя-тя». А переводчица (фильм шел с синхронным переводом) то ли совсем не понимала по-японски, то ли очень стеснялась своего какого-то просто неправдоподобного еврейского акцента и поэтому переводила все односложно, но полувопросительно: «Да?..». «Нет?..»

К тому времени я уже прочел «Идиота» и мог, пожалуй, разобраться, кто есть кто. Но я далеко не всегда догадывался, что, собственно, происходит на экране. Фильм был длинный, и под конец я очень устал. В финале показали Аглаю. Это было очень молодая японка с оттопыренными ушами. Она сидела очень прямо, смотрела в зал и убедительно говорила: «Тя-тя-тя-тя, тя-тя-тя-тя». А по лицу ее все это время текли слезы. А переводчица все молчала. Но как-то очень напряженно. Было почти слышно, как она там думает у себя в будке. А когда Аглая все-таки закончила, переводчица вздохнула и сказала: «Ви думаете, это он идиёт? Это я – идиётка». И на экране загорелись титры на японском языке.

С тех пор прошла почти целая жизнь. И только совсем недавно я удосужился пересмотреть этот фильм и был совершенно ошарашен. Нет, вообще-то большая часть этого скверного анекдота, который я с неизменным успехом рассказывал то за одним, то за другим пьяным застольем, была правдой. Но дело не в этом. Дело в том, что я тогда не понял один из величайших шедевров мирового кино и совершенно точно лучшую экранизацию русской классики из всех, когда-либо созданных. Нет, это не она идиотка, это я идиот!

У этого фильма печальная и даже страшная судьба. Снятая в 1951 году картина длилась почти шесть часов, то есть по нынешним понятиям могла бы быть мини-сериалом. Но сериалы в то время были никому не нужны, и испуганные продюсеры вырезали из фильма больше полутора часов экранного времени, целый полнометражный фильм. Он пропал навсегда. Вырезанные полтора часа были просто уничтожены, выброшены на помойку. Их не существует. Их никто никогда не увидит. Так и представляешь себе, как какой-то невзрачный человечек в сером костюме вырезает из пленки куски и бросает их на пол.

Из-за этих вырезанных кусков обычному зрителю, не знающему или не помнящему и без того запутанный сюжет романа, разобраться в том, что происходит на экране, стало невозможно. Поэтому неизбежные сюжетные лакуны были заполнены экранными титрами, сухо и довольно бессвязно излагающими то, что произошло вне экрана, а заодно и объясняющими японскому зрителю, что хотел сказать автор своим произведением.

Последнее, впрочем, было совсем не лишним. Мне как-то пришлось беседовать с японкой, изучавшей русскую литературу. Она, немного стесняясь, сказала мне: «У нас в Японии русская классика выходит с огромным количеством примечаний. Нам объясняют, кем был Наполеон и отчего случилось Бородинское сражение. А мне это не нужно. Лучше бы в этих примечаниях объясняли, почему эти русские ведут себя таким вот странным образом». Титры к фильму Куросавы пытаются решить именно эту задачу.



Например, в самой его завязке на экране появляются титры, обескураживающие своей простотой: «Достоевский хотел изобразить по-настоящему хорошего человека. Есть некоторая ирония в том, что он выбрал молодого идиота в качестве своего героя, но в этом мире доброта и идиотизм часто означают одно и то же». Ну, пусть хоть так.

То, что картина вышла в японский прокат и даже там не провалилась, объясняется скорее всего не тем, что публика что-то поняла, а тем, что в роли Таеко Насу – Настасьи Филипповны – снялась самая популярная в Японии кинодива того времени Сетсуко Хара.

Сам Куросава был совершенно убит изуверским отношением к своей работе и за такие крупные проекты больше никогда не брался. По счастью, примерно в то же время, когда кто-то резал пленку «Идиота», его предыдущий фильм «Расёмон», куда менее амбициозный, снятый всего за месяц по крошечной новелле Акутагавы, совершенно неожиданно для всех взял «Золотого льва» на Венецианском фестивале и сделал режиссера мировой звездой и классиком на все времена.

А несчастный «Идиот» так и остался полузабытым шедевром. Несмотря на то, что его высоко ценили многие выдающиеся режиссеры, широкой публике он почти неизвестен. Говорят, Тарковский называл «Идиота» Куросавы одним из своих любимейших фильмов. Впрочем, он и сам мечтал снять «Идиота». Но не сложилось. А жалко. Из Кайдановского мог бы получиться отличный Мышкин.

У этого романа Достоевского есть одна неприятная для экранизаций особенность. Происходящее в нем очень трудно себе вообразить. Еще труднее изобразить, показать. То, что кажется в тексте таким убедительным, переведенное в зрительный образ либо превращается в откровенную карикатуру, либо теряет свою остроту.

Я помню, как подростком я очень восхищался иллюстрациями Ильи Глазунова. Все эти чахоточные лица со впалыми щеками и огромными, как в японских аниме, глазами. Так русская духовность глядела на нас широко распахнутыми глазами манга-тян. Сейчас эти картинки вызывают у меня только недобрый смех.

Дело в том, что герои романа, при всей своей конечной убедительности, не совсем похожи на настоящих людей. В них слишком много от идеи, от духа. Поэтому еще труднее «Идиот» поддается воспроизведению на экране. В классической советской экранизации Пырьева совсем еще молодой Яковлев с подкрашенными черной тушью ввалившимися глазами слишком похож на зомби. Зато щекастый симпатяга Миронов в сериале Бортко, самой подробной и добросовестной на сегодняшний день экранизации романа, – это какой-то идиот нормального человека.

А вот Куросаве удалось сделать идеальную экранизацию. Это просто какая-то платоновская идея экранизации. Его фильм обусловлен романом. Не было бы романа, не было бы и фильма. И в то же время, по моему субъективному мнению, он создал художественное произведение, равновеликое тексту.

Пересмотрев фильм, я бросился перечитывать роман и понял, что, в сущности, все, что не показано в фильме, перестало для меня иметь значение в тексте. Зато экранизированные сцены – а у Куросавы практически нет никакой отсебятины – как бы подсветились фильмом, стали ярче, оглушительнее.

С тех пор как я школьником в первый раз открыл эту книгу со смешным и странным названием и был абсолютно ошеломлен, я перечитывал ее много раз. Ее главные герои стали для меня кем-то вроде старых друзей, к которым привык, которых вроде бы даже и любишь, но которых знаешь так давно и хорошо, что ничего от них больше и не ждешь. Только радуешься иногда, что они в твоей жизни были. И вдруг я увидел их как бы заново, как бы в непривычном ярком свете, как будто в фокусе.

Роман Достоевского начинается с того, что в общем вагоне поезда, идущего из Варшавы в Петербург, знакомятся два странных молодых человека. Один, князь Лев Мышкин, возвращается из Швейцарии после многолетнего лечения в психиатрической санатории. Другой, Парфен Рогожин, сын недавно умершего богатого петербургского купца, едет в столицу, для того чтобы вступить во владение своим миллионным наследством. Время действия – 70-е годы XIX века. Конец ноября. «Было так сыро и туманно, что насилиу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона», – пишет Достоевский.

В фильме Куросавы поезд подъезжает к Саппоро, столице провинции Хоккайдо на самом севере Японии. Дело происходит в самом начале 50-х годов XX века, в декабре. Саппоро – холодный город. Его климат напоминает среднерусский. «Недели без солнца. Все вокруг впадают в депрессию», – жалуется один из персонажей фильма. В пятидесятые годы по улицам все еще ездили запряженные в сани лошади. Еще не оправившийся от войны город выглядел бедно, бесприютно и жалко.

Итак, поезд подходит к Саппоро. За окном валит густой снег (он будет валить на протяжении всей картины), так что и влево, и вправо тоже трудно что-либо разглядеть. Вдруг в вагоне раздается страшный крик. Это кричит во сне лежащий на полу бедно одетый молодой человек очень жалкой и странно кроткой наружности. Другой, не менее странный молодой человек трясет его за плечо, пытаясь разбудить. Тот, второй, одет в короткую кожаную летнюю

куртку на меху. Его красивое, как будто бы нарисованное тушью лицо постоянно искажается гримасой невыносимого страдания, смешанного с яростью.

Первого зовут Камеда, что по-японски означает «черепеха». Не спрашивайте... Он был солдатом на Второй мировой, его осудили за дезертирство и приговорили к смерти. Его повели на казнь вместе с группой других приговоренных, первую тройку расстреляли на его глазах, дальше была его очередь, но тут пришел приказ об отмене приговора. От этого он стал эпилептиком, повредился умом, потом оказался в американском лагере для военнопленных, оттуда попал в психиатрическую лечебницу, а теперь едет в Саппоро к своим богатым родственникам, которые обещали ему приют.



Второго зовут Аяка. Он отпрыск одной из богатейших семей в Саппоро, едет вступать в права на наследство недавно скончавшегося отца. Аяка-Рогожин рассказывает Камеде-Мышкину о своей любви к содержанке местного богача, которую зовут Таэко Насу. Дальше все как в романе.

Эта сюжетная завязка отлично иллюстрирует то, что Куросава делает с текстом Достоевского. Он не просто «срезает углы», что неизбежно в любой экранизации, но занимается как бы двойной-тройной перегонкой слов, из которых составлен роман, превращая их в концентрированный спирт. Князь Мышкин в романе стал случайным свидетелем смертной казни и с тех пор ею буквально одержим. Этому посвящены десятки страниц, хотя природа этой одержимости читателю, незнакомому с биографией автора, не понятна. Достоевский был приговорен к смертной казни и сам прошел через опыт Мышкина. Этот страшный опыт, превративший Камеду в идиота, – личный опыт писателя. Так Куросава максимально приближает главного героя к автору, превращает его почти в альтер эго.

Сюжетную линию как фильма, так и романа можно изобразить в виде двух равнобедренных любовных треугольников, наложенных один на другой. На вершине первого – Настасья

Филипповна, по сторонам Мышкин и Рогожин. Такой тройной портрет – крупный план из симметрично расположенных в кадре трех лиц – любимый и наиболее действенный изобразительный прием Куросавы в этом фильме.

В первый раз мы видим Настасью Филипповну на фотографии в застекленной витрине вокзала в Саппоро. Это кадр в кадре, но в стекле витрины отражаются еще и лица рассматривающих фотографию Мышкина и Рогожина. Один слева, другой справа. Они прикованы к этому лицу и приговорены к нему. Их судьба решена. Если долго вглядываться в этот кадр, то начинаешь ощущать его какой-то смутно религиозный и определенно христианский характер. Три молитвенно одухотворенных лица.

Причем двое по сторонам – это отражение в витринном стекле, а лицо в центре – портрет, фотография. Этот портрет немного приподнят и как бы парит над ними. Через их неотрывный взгляд, через остановившиеся зрачки он тянет их за собой вверх. И в этой поднимающей, возносящей силе – невыносимые мука и счастье. Как если бы двое святых молились перед распятием.

В сущности, Настасья Филипповна тут гораздо больше символ, чем персонаж. Она крест, на котором обоим героям предопределено быть распятыми. Орудие страшной пытки и величайший из всех религиозных и мистических символов, известных человечеству.

И в то же время эти трое – только отражения в застекленной витрине. А сама витрина – не более чем игра света и тени на киноэкране.

На вершине второго треугольника – Мышкин, по сторонам – Аглая и Настасья Филипповна. В отличие от первого второй треугольник как бы опрокинут вниз, поставлен на свою вершину. В сцене объяснения Настасьи Филипповны с Аглаей Мышкин стоит на коленях и как бы задвинут в глубину кадра. Обеими руками в вязаных перчатках он закрывает горло. Его поднятые вверх глаза выражают крайний ужас и последнюю беспомощность. Прямо перед ним, над ним – две женщины, нет, две фурии, которые сейчас сожгут, испепелят друг друга взглядом. Но одна из этих женщин возвышается, нависает над другой, давит на нее, и в глазах этой другой уже читаются слабость и страх. У нее нет шансов, она обречена – так же, как обречен тот, стоящий на коленях.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.