

А. Шемякин

Сцены из рыцарских времен

По романам В. Скотта у нас, кажется, давно уже не ставили фильмов. Впрочем, Сергей Тарасов, режиссер «Баллады о доблестном рыцаре Айвенго», не только оговаривает извечно «по мотивам», но и меняет жанр. Не кинороман, а кинобаллада. С баллад, кстати, начинала когда-то и сам Вальтер Скотт, но с приходом Байрона, по меткому выражению одного критика, оставил ему поэтический «ада», взяв себе романную «землю».

И вот парадокс. Несмотря на весьма романтический антураж, на «голубых», «вневременных» героев — таких, как Айвенго и леди Ровена, — экзотическую фабулу «из рыцарских времен», богатство литературных параллелей (хотя бы с Шекспиром, автором «Короля Иоанна» — принц Джон в романе и фильме), современники поражались вещности, конкретности, плотности, насыщенности историческими реалиями писателя «шотландского чародея». Да и по сей день литературоведы не договорились еще — романтик Скотт или реалист, поскольку он весьма трезво отдавал себе отчет в движущих силах исторического процесса — почти как мы с вами. И тот факт, что современный режиссер, представляя фильм, говорит о «приподнято-романтическом характере» картины, о балладной условности, импрессионной свободе изложения, исключительности ситуации, атмосфере таинственности, свидетельствует,

«БАЛЛАДА О ДОБЛЕСТНОМ РЫЦАРЕ АЙВЕНГО» (по мотивам романа Вальтера Скотта «Айвенго»). Автор сценария Л. Мехопроста. Режиссер С. Тарасов. Оператор Р. Веселов. Художник С. Меньшичина. Композитор И. Калашов. Автор и исполнитель баллад В. Высоцкий. Звукооператор Э. Попова. «Мосфильм», 1983.



«Баллада о доблестном рыцаре Айвенго». Айвенго — П. Гаузиниш, Ровена — Т. Ахулова

в частности, о том, что авторов интересует в романе прежде всего пафос романтики и соответственно четкое разграничение добра и зла, «простые (но не примитивные. — А. Ш.), открытые чувства, благородные характеры», может быть, и не выражающие психологической многомерности первоисточника, но зато решительно выводящие на первый план его воспитательный смысл. Фильм сценариста Л. Мехопроста и режиссера С. Тарасова — это не только фильм-баллада, но и фильм-лексиона, доказательство которой, в отличие от математика, необходимо. Потому что, хотя и поет в фильме В. Высоцкий: «...добро остается добром — в прошлом, будущем и настоящем», — бываюя времена, когда кажется, что оно исчезло вовсе.

Вот об этом и лента. О воледе добра в царстве беззакония. Что же касается исторически-противоречивой ситуации, сложившейся в результате норманнского завоевания Британии и сосуществования норманнов и саксов, в также династических притязаний принца Джона и проблемы старш вольности и нового, едва брезжащего абсолютизма, о чем с увлечением повествовал Скотт — ро-

маннист и историк в одном лице, то все это отходит на второй план и едва ли вообще может быть распознано зрителем в кинематографическом повествовании. Но ведь авторы с самого начала предупредили нас — фильм «по мотивам». Так что подождем со скороспелыми выводами — может быть, переосмысленные первоисточника получат на экране убедительное художественное обоснование.

Появляются титры, и одновременно с ними нас удареа болью памяти за кадровой голос Высоцкого. На экране башня — потом, в конце, кадр повторится снова, только эта башня будет уже «старинной», поросшей мхом. Но в первых строках песни Высоцкого речь идет как раз о том, что «холодное прошлое» должно «заговорить» ко походах, боях и победах. «Заговорить», но как? Конечно, в любом случае действию потребуются эмоциональная полнота, правда чувств — пусть даже мы учтем оговорку «по мотивам», «балладную» форму, «остранническую» и комментирующие действие песни Высоцкого, роль которых в ленте огромна. Без этой полноты и правды любое благородное намерение все-

равно обернется скучным назиданием — ведь по что-то зритель должен поверить, чтобы соотнести происходящее на экране и собственный опыт — житейский и духовный. И песни Высоцкого задумывались, вероятно, как связующее звено между фильмом и нами. Фабула ленты так проста, что объяснять события, вдаваться в детализацию, уточняя исторический смысл происходящего, как видно, не было необходимости. Песни подчеркивают другое: пусть действие «Айвенго» отнесено в прошлое — вспомним о вечных доблестях и взглянем в прошлое — там найдем мы примеры и уроки. Почему бы не обратиться, в частности, к эпохе крестовых походов?

Фильм начинается в темноте. Ночь или поздний вечер. В сумраке серебрится реза. Невярный свет факелов. Люди, среди которых саксонский дворянин Седрик (Л. Кулагин), его воспитанница леди Ровена (Т. Ахулова), шут Вамба (А. Филиппенко) и несколько слуг, располагаются на отдых. Внезапно появляются всадники и требуют места у костра.

Один из них, рыцарь-хранилец Бриан де Буагильбер (Б. Химичев), рассказывает о том, как воевал в Святой Земле, где король Англии Ричард Львиное Сердце попал в плен к своему злейшему врагу. А предал его не кто иной, как Айвенго, сын Седрика и возлюбленный Ровены. Тут же возникает сомнение в искренности его слов — леди Ровена не желает верить в предательство честнейшего доселе рыцаря, хотя об этом говорят повсюду.

Рассказы хранилца воспринимаются настороженно. Приставший к путникам пилигрим, лицо которого скрыто капюшоном и от нас и от участников действия, уже опроверг хвастливые утверждения Буагильбера о том, что рыцари Храма оказались самыми храбрыми на турнире, и напоминая о поражении, нанесенном Брианом именно от Айвенго. Сар Бриан вынужденно признает правоту пилигрима, но не упускает возможности в подробностях рассказать о последующем предательстве Айвенго. И тут загадочный пилигрим вы-

нужден молчать. Он лишь отойдет к реке, снимет капюшон, и мы увидим простое и мужественное лицо — конечно же, это и есть Айвенго (П. Гаузиниш), ослепетанный врагами истинного короля и взгнанный из дома неверными и легковверным отцом. Такова предыстория. Но в ней отсутствуют экспозиционная детерминированность и плавность. Персонажи (Бриан, Айвенго) не входят в кадр — они вводятся в действие либо резким приближением камеры к герою, либо внезапным монтажным стыком, как: в сцене с первым появлением Айвенго в костюме пилигрима. Новое лицо в фильме — жирный знак восклицания, предвещающий близость жарких схваток. Схватки же эти и должны стать главной движущей силой сюжетного развития, так что предпринятая авторами изначальная активизация действия имеет своей обусловленной избранным жанром смысла.

Итак, первый словесный бой за правду, против лжи произошел под покровом темноты. Но темнота, как известно, лучше открытые для лжи, правда по тьме слаба, и Айвенго должен постоять за нее при свете дня — на рыцарском турнире при дворе принца Джона, некоорнованного короля Англии.

Мы уже привыкли к тому, что некоторые сцены в фильмах «на историческую тему» с их громадными массовками и богатыми реквизитом заставляют зрителя усомниться — не в оперный ли театр он попал.

Последние приготовления перед турниром и сам турнир так и сняты оператором Р. Веселером — нестрая толпа, нарядные геральды, на возвышении — власть имущие, с довольной ухмылкой наблюдающие затеянный ими спектакль, долженствующий утвердить закон и порядок в государстве. Надсадный голос распорядителя турнира провозглашает условия боя. Затем трижды вызываются на ристалище рыцари, и трижды сокрушены они зачинщиками турнира — Брианом де Буагильбером и Реджинальдом Фрон де Бефом (В. Томкус). И опять возникает сомнение в правдоподобии происходящего — не «нос-

фильмовский» ли это маскарад. Но в процессе боя происходит слом. Оператор вдруг уходит от эффектных панорам, экран заполняют испленные лошадиные морды, с тупой неотрапимостью несущие на зрителя копыя, а сквозь прорези шлемов глядят холодные глаза рыцарей. Возникает подлинное драматическое напряжение, турнир превращается в избиение, и это входит в план принца Джона — камера отъезжает, слегка замедленно оказываются побежденные — один, зацепившись шпорой за стремя, волочится по земле, второго подбирают слуги, третий пытается встать сам. Мизансцена повторяется. Раз, другой. Кажется, что этому не будет конца и враги должны быть подавлены страхом.

Но любопытно: среди побитых рыцарей есть и саксы, и норманни. Сила принца Джона (А. Масюлис), как и его приспешников — аббата (Н. Дулак) и зачинщика турнира, ле в том, что они лишены раз посрамили именно английское, британское оружие. Просто эти люди сейчас — козлепа, исход турнира предвешен, награду получают Буагильбер. Появление рыцаря, на шите которого написано «лишенный наследства», воспринимаются как досадная помеха. Ну, еще одного сбросат, велика беда! Как, он хочет биться насмерть? Надо проучить наглеца. И когда «агалец» побеждает, компания наверху серьезно обеспокоена. Уж не сам ли это Ричард? Нет, явно не он. Узурпатор облебенно вздыхает, а аббат уверяет его в том, что хроника Айвенго, от которого все отвернулось вследствие мнимого предательства законного монарха, вообще опасается цезоко. На Робин Гуда (Б. Хмельницкий), стоящего неподалеку со своими людьми, они даже не смотрят. Подумаешь, сброд.

В первых двух сценах, в быстроте их чередования, в стремительности экспозиции, в кадрах-рефренах в общем-то намечается образная концепция фильма. Тьма и свет и далее будут чередоваться, только во второй половине картины это будет уже удивительно подделывать Фрон де Бефа. Сам его замок предстанет образом незаконной силы, кото-

рую надо сломить. Грубые столы, полулажные слуги, повсюду объежки. Камера брезгливо дает общий план, как бы намекая — вот низко злодейство, трусливое, несмотря на грозный внешний вид. Нельзя, правда, сказать, чтобы актеры, исполняющие роли коварных хранилцов, во всем точно следовали жанровому заданию. Б. Химичев еще подчеркивает в своем Бриане черты романтического типа — размеренная поступь, облик печален и меланхолический — только изредка бешено загорается глаза в погоне. А вот Фрон де Беф, не лишерный демониического величия у Скотта, в исполнении В. Томкуса просто палец, мясник. Несколько смязанным представляется фон, на котором выделяются главные герои. Образу слуг тирана Фрон де Бефа не индивидуализированы. Веселые молодцы Робин Гуда, спасвшие Айвенго, леди Ровену и Седрика — их похвалы и заточка в замок Фрон де Бефа Буагильбер, надеясь на богатый выкуп, — эти люди тоже «черны», «толпа», хотя толпа «положительная». На ристалище выступают лишь предводители — Робин Гуд, монах Тук (Ю. Смирнов) и до поры не узнанный Черный Рыцарь — Ричард Львиное Сердце (Р. Анцанс), вернувшийся из плена и собирающийся сторонников.

Добро предствет безупречным в своей добродетели. И если Ричард выступает защитником чести и благородства, то благороден он до такой степени, что даже граница между ним, королем, и его подданными оказывается стертой. Демократизм Черного Рыцаря, конечно же, мепоняет злоконными хранилцам: «Какое ты рыцарь, если связался с Верью!» — кричит Ричарду Фрон де Беф перед схваткой.

Но эта малая битва — лишь предвестие больших битв с принцем Джоном — сражений во имя добра. В романе шут Вамба переводевается в платце Седрика, чтобы вымолотить его из замка. Вамба из фильма приводит Робин Гуда, — точнее, тот сам его находит. Добро принципиально не может хитрить. И король, в брадага, в шут, в саксонский дворянин —

все одинаково простодушны: предупреждают Фрон де Бефа о том, что намерены напасть, отпускают за миром заведомого шпiona, и тому же явно идушего за подмогой. Довольно однообразно выглядят и зло при всей его многоликости.

Жесток Фрон де Беф — он пытается Седрика, вымогая выкуп и заявляя, что раненый на турнире Айвенго и леди Ровена — пленники Буагильбера. Вероломен сам Буагильбер — он обрекает Айвенго на смерть в темнице, и только воля и находчивость да вовремя подоспевшая помощь спасают юношу.

Теряя последовательности, фильм тем не менее последователен в главной мысли. Но нет ли в этой последовательности некоторой прямолинейности, иллюстративности? Или: это «цельная» избранного балладного жанра? В свое время современники, в частности французские романтики, упрекали Скотта после выхода «Айвенго» (1820 год) в том, что писатель «раздвоил» интригу. Интерес читателя сопутствовал не столько «голубым» Айвенго и Ровене, сколько персонажам второго плана, выведенным именно ради исторического колорита, фона, — но фон-то и стал в романе главным по существу. Тут в наибольшей степени Скотт был обязан Шекспиру, «фаальстафовскому фону» его хроник — и свинокоп Гурт, и Исаак из Йорка, и его дочь Рекека, и многие другие как будто были выхвачены из «той» действительности (что подкреплялось и эпиграфами из того же Шекспира). К фильму этот упрек предъявлять бессмысленно — интрига сконцентрирована на Айвенго, его судьбе, которая напрямую связывается с судьбой королевства Англии, оказавшегося во власти беззакония.

Но вот парадокс: отсечение «побочных» исторических линий, к чему призывали Скотта французские романтики и на что отважились авторы фильма, не способствовало в образе Айвенго усилению героического начала. Значительность его роли в исторических событиях оказалась лишь еще более сомнительной. Экцентристичский экспрессивент создателей фильма с их модачлами и доблестными геро-

ем оказался весьма рискованным. Что же касается развязки, главным действующим лицом которой должен вроде предствет Айвенго, то она происходит как бы сама собой, не требуя от героя больших затрат, ни физических, ни душевных. Я имею в виду довольно нманное объяснение Айвенго с Ричардом, подозревающим Айвенго в измене, и малоудачное признание Буагильбера в измене. Зло просто вынуждено капитулировать. И любящие соединяются, а предателя подлинного изгоняют.

Финал патетичен, и тут даже юмористические, несколько «репризные» (поскольку вырваны из богатого и колоритного «валтерскоттовского» фона) интермедии с монахом Туком не нарушают патетики. Фильм кончается победой и прославлением добра, мужества, верности, чести, свободы и любви. Сложности лишь в том, что патетика экранного действия трогает нас в меньшей, гораздо меньшей степени, чем суровая образность песни Высоцкого. И тут в пору говорить о том, каково вообще место песни в этом фильме.

Очевидно, используя их в картине, авторы рассчитывали на то, что свою роль сыграет особое личностное мироощущение Высоцкого, для которого боль каждого его героя становилась собственной болью поэта. Увы, только теперь, когда поэта не стало, мы осознаем это в полной мере. И Высоцкий поет о том, что история, рассказанная с экрана, имеет смысл и сегодня. Кажалось бы, все в жанре: «прошлое» в картине говорит языком кино, а «настоящее», вернее, лирическое «я», без которого труднопредставима поэтика баллады, избранная С. Тарасовым в качестве жанровой формы, — это в первую очередь разумье и чувства Высоцкого в момент «встречи» песни и действия. Но, использовав в картине песни Высоцкого с их неподдельным, щемными драматизмом, с их нервом, авторм поставили самих себя в довольно неловкое положение, ибо в сравнении с песнями (в сравнение это постоянно происходит даже помимо воли зрителя) действие подчас решительно проигрывает, с вышей наглядностью демонстрирует свою иллюстративность, «кар-

тинность» и неспособность достичь значительного эмоционального налада.

Иное дело в кадре, где Робин Гуд и его молодцы появляются из-за горизонта, чуть выпуклого, как шар земной, возникло ощущение чего-то похожего на «Мы вращаем землю». И эта сама собой возникшая «военная» аналогия подтвердилась затем в фильме песней о «внжих» детях, не знавших битв, которым пришлось взять на свои плечи судьбы мира в минувшую войну. Мысль о том, что старинные битвы за торжество чести, за правое дело помогают нам сегодня верить в победу добра и участвовать в новых «битвах», высказана чересчур прямолинейно, но здесь все же не иллюстрация тезиса, а попытка «столкнуть» времена».

Итак (пора выводы, очевидно, уже подождать, поведем некоторые итоги. Фильму «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» трудно отказать в осознанном выборе жанра и в попытке основные художественные принципы жанра выдержать. Но, наверно, для того, чтобы жанровая задача была выполнена не формально, а по существу, для того, чтобы мы смогли размышлять о вечном и переходящем в нравях, воскресенных «отцом исторического романа» для потомства, фильму, самому драматическому его действию помимо песен Высоцкого необходимо было еще что-то очень важное.

Так ли безразличен жанру баллады исторический колорит, на который В. Скотт был столь щедр? И не был ли ошибкой со стороны авторов отказ от воспроизведения на экране конкретного временного контекста? Ведь в результате был утрачен единственно возможный внутренний критерий, способствующий достижению истинного правдоподобия и достоверности происходящих на экране событий. Отсутствие же такого внутреннего критерия, естественно, привело к некой жанровой эклектике в развитии действия, которое склоняется в сторону самоочной эксцентрики, то в сторону злойшей «готической» таинственности, то к гиперсентиментальности, то к героической патетике. В фильме, сделанном достаточно уверенной

рукой, нет безоглядности, силы романтических порывов, и хотя действие временами становится напряженным, не чувствуется гнет исторических лет, которые, впрочем, и не существуют как данность — они «прошли», чувства — «остались». Но когда чувства лишь обозначаются на экране, между тем как мышление о них препоручается песенному комментарию Высоцкого, эмоциональная полнота оскудевает, характер бледнеет, интрига кажется не простой, а наивной, едва ли не примитивной.

Правда, автором картины трудно упрекнуть в изначально несерьезном отношении к собственному замыслу: как поучиться, так и поучится — что было ошутимо, скажем, в «Ярославне, королеве Франции», где легкомысленность сама по себе и становилась едва ли не жанром фильма. «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» возвращает к разговору об общих, уже достаточно наболешших проблемах нашего «жанрового кинематографа» в целом. Прежде всего к разговору о том, что жанр предполагает последовательное осуществление избранного художественного принципа на всех уровнях кинопроизведения, что умение «держать жанр» — не способность исторического романа» для потомства, фильму, самому драматическому его действию помимо песен Высоцкого необходимо было еще что-то очень важное.