«Потомок Чингис-хана», СССР (1928)

«Потомок Чингис-хана». Баир — В. Инкижинов

Последний фильм немой трилогии Пудовкина продолжает ту линию в раннем советском искусстве, где как бы переворачивается с ног на голову мифологический космос. В «Мистерии-Буффо» Маяковского угнетенные названы «нечистыми» — так же, как именовались жители преисподней; обозначением этим Маяковский, по сути, отождествляет социальный и мифологический низы. Статус «нечистых» по ходу действия меняется — они оказываются могущественнее, жизнеспособнее «чистых»: мифологический низ перемещается вверх. Также у И. Перестиани прозвище героев фильма — «красные дьяволята» — подчеркивает их сродство с мифологическим низом. Однако в сюжете картины бывшие жители преисподней — сила высшая, могучая, побеждающая всех и вся.

В «Потомке Чингис-хана» тоже происходит перестройка мифологического космоса — чрезвычайно глубокая и основательная. Мифологемы, которые здесь подвергаются обработке и переворачиванию, взяты из среды далекой и для большинства зрителей — экзотической. Среда, где они бытовали, привлекла, вероятно, В. Пудовкина и О. Брика не столько живописностью костюмов, нравов, форм быта, то есть не столько своей этнографией, сколько своей мифологией. В ткань фильма специально введен эпизод, где мифология эта дается в непреображенном, «чистом» виде, чтобы потом подвергнуться снижающей, дискредитирующей обработке. Эпизод в ламаистском монастыре — дацане — словно демонстрирует в изначальном, исходном виде то, что авторы намерены впоследствии перестраивать.

«Потомок Чингис-хана»

Автор сценария *О. Брик*. Режиссер *В. Пудовкин*. Оператор *А. Головня*. Художники *С. Козловский, М. Аронсон*. В ролях: *В. Инкижинов, А. Дединцев, Л. Белинская, А. Чистяков, Б. Барнет* и другие. «Межрабпомфильм».

Для высокого гостя — командующего оккупационными войсками — ламы исполняют мистериальное действо «цам».

Целью подобных мистерий являлось устрашение злых духов. Участники действа, надев маски свирепых демонов-докшитов, музыкой и танцами оттесняли их от монастыря. Кажется, что ритуальное устрашение духов не движет фабульное действие, однако оно теснейшим образом связано с сюжетом. Вскоре после окончания «цама» командующий получает известие, что на отряд оккупационных войск, реквизировавший скот у местного населения, напали партизаны; командующий и его свита в панике спасаются бегством. Соседство в сюжете этих двух событий — мистерии и нападения — заставляет в партизанах видеть духов, которых ламы пытались отогнать. Вместе с тем подобным соседством мистериальное заклинание дискредитируется: оно не дало желаемого результата.

Другие детали эпизода находят, как и «цам», свой отклик в движении сюжета. Командующего представляют улыбающемуся мальчику, в которого вселилась душа покойного ширетуя — настоятеля монастыря. Мальчик является перерожденцем — хубилганом. Вслед за этим перерождением в картине дается другое. Баира, захваченного при стычке с партизанами, оккупанты расстреливают — герой проходит через смерть; затем хотят возродить к новой жизни — намереваются сделать правителем марионеточного государства, однако Баир превоплощается в вождя революционных масс.

После мальчика-хубилгана, контрастируя с ним габаритами, появляется в другом кадре гигантская статуя будды Майтреи. По буддийским верованиям, Майтреи — это грядущий спаситель и провозвестник нового времени, «...когда люди будут жить тысячу лет, достигать гигантских размеров (о чем свидетельствуют и огромные статуи Майтреи, воздвигаемые в специальных храмах дацанов) и когда наступит счастливая жизнь...»[1] Вместо Майтреи в финальных кадрах появляется во главе красной конницы иной провозвестник нового времени — Баир.

Буддийская символика снижается авторами, но вместе с тем она как бы возвышает сюжетное действие. Коль скоро фабульные события сосуществуют с традиционными символами или «отвечают» на них, то «ответ» должен быть по тону и уровню равным тому, на что он дается, — то есть должен быть символизированным. В силу этого в картине произведена символизация реального материала, взятого из действительности для построения сюжета. Например, история Баира, ведущего в бой революционные массы, во многом перекликается с биографией Сухэ-Батора, военного министра в правительстве революционной Монголии. И Баир, и Сухэ-Батор — сыновья простых аратов. От преследований оккупантов Баир бежит на север, к русским партизанам; также и Сухэ-Батору пришлось эмигрировать на север: в 1920—1921 годах его революционная деятельность проходила в русской Кяхте. Сухэ-Батор был членом монгольской делегации, которую принял Ленин. В одном из ранних вариантов сценария герой, вырвавшись из плена, скачет мимо монгольских юрт, преодолевает реки и горы, наконец, встает перед ним «...миражем город в тумане». Еще быстрей мчится к городу герой, и «...уже видно, что это Москва. И Кремль»[2].

Переклички эти отнюдь не значат, что прототипом Баира являлся Сухэ-Батор; герой картины — фигура символическая, обобщенная, типизированная. Ее символичность подчеркнута финалом. В последнем эпизоде картины кадры мчащейся конницы перемежаются с кадрами ураганного ветра, сметающего все на своем пути. В искусстве 20-х годов революция часто ассоциировалась с ветром. Финальные кадры «Потомка» — не только зрительное воплощение этой метафоры; они вместе с тем как бы «ответ», как бы своеобразная параллель к «священному ветру с горы Самади», который «... может нагнать печаль даже на чертей; он так свиреп, что раскалывает камни и обрушивает вниз утесы...»[3]

Для буддиста Самади — не только мифологическая гора, но также символ неистового подъема, духовного экстаза. Пудовкин писал в Венгрию по случаю будапештской премьеры «Потомка», что именно экстатическая неистовость революционного народа была для него главным предметом изображения: «С такой же страстью, с какой Чингис-хан действует саблей, работает рабочий своим молотом и крестьянин трудится серпом. Страсть эту трудно выразить в словах, книгах, но ее можно передать в кинематографе...»[4] Баир и является персонификацией этой всеобщей неистовой страсти революционного народа.

Не только революционер символизируется в фильме, но также и враги революции. Герой повести И. С. Новокшонова (замысел которой О. Брик использовал в сценарии «Потомка»), опубликованной лишь в 1965 году после реабилитации писателя, действует не в Монголии, но в Сибири — сражается в партизанском отряде Н. А. Каландаришвили и попадает в плен к колчаковцам. Белогвардейцы держат его в Иркутске, откуда герой и бежит.

С перенесением действия фильма в Монголию изменились и враги. Монгольская народная революция боролась с бандами барона Унгерна и китайскими милитаристами. В картине же герой выступает против оккупантов, одетых в английские шинели и носящих английские имена. Для общественного сознания 20—30-х годов Англия являлась оплотом колониализма, его законченным воплощением. В фильме Баир сталкивается не с действительным врагом монгольской революции, но с символом порабощения азиатских народов.

Превращая революционеров и врагов революции в символы, Пудовкин одновременно перестраивает мифологический космос тем, что определенным образом локализует тех и других. Добравшийся к партизанам Баир находит их на горах. Затем, когда оккупанты угоняют скот, старик арат посылает юношу в горы за партизанами; наконец, в эпизоде схватки их с оккупантами из-за скота на горизонте видны горы. Пребывающие на них партизаны близки к небу. Их сущностное родство с небесной сферой подчеркивается сценой смерти партизанского командира: солнце закатывается, когда революционер уходит из жизни. Событие в жизни людей и событие в космосе Пудовкин уравнивает — одно оказывается синонимом другого. Эта синонимичность заставляет видеть в тех, кого ламы считали злыми демонами, небесных духов — вроде буддийских тенгриев. Там же в сцене смерти выясняется, что раньше командир был шахтером: из глубины земли, чуть ли не из преисподней представитель социального низа переместился вверх, породнился с солнцем.

Напротив, оккупанты и их приспешники-ламы фиксируются не на фоне бескрайней шири небес, а в закрытых помещениях. Стенами этих помещений враги революции отрезаны от реальности, отделены от нее. Несколько сцен в дацане происходят, однако, вне стен монастыря, на его дворе. В этих сценах часто используется верхний ракурс — процессия монахов или курьер, который бежит к командующему с известием о партизанах, снимаются с ворот монастыря, через хурда, колесо с восемью спицами. Хурда, традиционно устанавливаемое на воротах дацанов, символизирует первую, «бенаресскую» проповедь будды Гаутамы, в которой Учитель провозгласил «четыре возвышенных истины». Четвертая из них касалась «восьмисоставного пути к прекращению страданий». Спицы хурда и знаменуют собой этот восьмисоставный путь.

Традиционную символику хурда Пудовкин заменяет в картине своей собственной. Хурда у него — словно маленькая реплика «большого» солнца, которое закатилось, когда умер командир партизан. То солнце было органически связано с их вышним, горним миром. Монахи же и оккупанты под своим «маленьким» солнцем кажутся мелкими, ничтожными, приниженными. Благодаря точке съемки и «маленькому» солнцу авторы фильма создают ощущение, что перед зрителем — низменный мир, куда переместились, в довершение перестройки режиссером мифологического космоса, представители социального верха.

«Потомок Чингис-хана» и вся линия, к которой фильм принадлежит, — знаменательный пример того, что коренная перестройка общества неминуемо сопровождается перестройкой языка, на котором художники говорят о социальных преобразованиях. Художники покушаются даже на универсальные символы, десятилетиями и столетиями бытовавшие в культуре. Однако старые символы можно вытеснить, лишь заменив их новыми, и потому символика как таковая, понятая как особый пласт художественного языка, испытав метаморфозу, выживает.

Валентин Михалкович

[1] Кочетов А. Ламаизм. М., 1973, с. 124.

[2] Цит. по кн.: Караганов А. Всеволод Пудовкин. М., 1973, с. 95.

[3] У Чэн-энь. Путешествие на Запад, т. 1. М., 1959, с. 375.

[4] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1974, с. 62.