

Иван Дзюба

Открытие или закрытие «школы»?

На наших глазах возрождается интерес к украинскому поэтическому кино. Точнее, он никогда не исчезал. Это яркое художественное явление жило и живет в сознании и, что еще более важно, в подсознании кинематографистов своей собственной жизнью, столь необходимой искусству экрана начиная с премьеры «Теней забытых предков» и по сегодняшний день. Не будем спорить о названии. Оно если и не условно, то не вполне охватывает содержание многообразного опыта целого творческого направления. Пришло время по-новому всмотреться в этот ценный опыт, по-современному его осмыслить (и, разумеется, сделать все необходимые выводы из его горькой судьбы). При этом будем опираться на то, что уже сделано в этом отношении. Увы, не все из прежде сделанного стало общим достоянием, вошло в научный обиход — по причинам, слишком хорошо известным.

Мы публикуем в этом номере рецензию И. Соловьевой и В. Шитовой на «Тени забытых предков», написанную в 1964 году, и статью И. Дзюбы, ждавшую своего часа с 1970 года. Иван Михайлович Дзюба печатается у нас впервые, считаем необходимым представить его читателям.

В пору написания статьи ее автору было сорок лет. Филолог по образованию, окончивший аспирантуру у выдающегося украинского ученого академика А. И. Белецкого, И. М. Дзюба быстро приобрел известность литературоведческими исследованиями, критическими статьями, книгой «Обыкновенный человек или мещанин?» (1959), публицистикой. В 1972 году за неопубликованную работу «Интернационализм или русификация?», открыто представленную автором в установленном порядке, он подвергся публичному шельмованию, был арестован, ему были предъявлены политические обвинения, его свобода находилась под угрозой, его имя оказалось под запретом. Только в конце 70-х годов И. М. Дзюба получил возможность вернуться к активной творческой, а ныне и к общественной деятельности.

От автора

Эта статья была написана в ответ на выступление М. Блеймана в № 7 «Искусства кино» за 1970 год. Известный кино-

драматург и кинокритик, выражая свое субъективное неприятие ряда ярких новаторских произведений украинского кино 60-х годов, видимо, и не предполагал, что его мнение будет использовано для подавления талантов. Пока я работал над статьей, ситуация на Украине обре-

Журнальный вариант.

ла такой характер, что я считал бесполезным предлагать ее для печати, тем более что мое имя к тому времени было уже сочтено неудобопечатаемым.

Статью М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» в № 7 журнала «Искусство кино» (1970) без преувеличения можно назвать событием в сегодняшней кинокритике и в творческой жизни нашей кинематографической общественности вообще. Наконец-то сделана попытка серьезного анализа и обобщения опыта явственно обозначившихся в последние годы исканий в советском кинематографе и даже произнесено по поводу ряда будто бы родственных явлений сакральное слово «школа», давно, правда, бытовавшее в изустных декларациях и полемиках по сему предмету, но не получавшее печатных полномочий. Наконец-то вслух высказаны, высказаны с большим умением и ярко, и сведены в продуманную систему касающиеся этих явлений опасения, предостережения; упреки.

Вместе с тем и автор статьи, и сама редакция «Искусства кино», видимо, превосходно осознавали, что столь широкая, сложная и по-своему щекотливая тема не могла быть ни исчерпана, ни окончательно или безошибочно истолкована в одном выступлении, каким бы серьезным оно ни было, и рассматривали его, очевидно, как начало дискуссии, как «приглашение к спору» (под таким девизом и была опубликована статья). Но вот прошло несколько месяцев, появились уже три следующих номера журнала, а никакого продолжения разговора нет. Неужели никто из деятелей кино, его ценителей и любителей не захотел принять «приглашения»? Это тем более странно, что к спору побуждает не только тема и проблематика статьи М. Блеймана, но и само ее существо, ее логика и характер утверждаемых в ней творческих принципов. Надо надеяться, что такая дискуссия с участием авторитетов и специалистов все-таки еще состоится, а в ожидании ее да позволено будет высказаться и неспециалисту, то есть попросту дилетанту.

Напомним о предмете статьи М. Блеймана. Внимание маститого автора привлек ряд несколько необычных фильмов, созданных в последние годы на различных студиях страны. Он усмотрел в них нечто общее, позволившее ему говорить о целостной «школе», стоящей или ставящей себя особняком в советском киноискусстве. Среди произведений «школы» М. Блейман находит незаурядные и некоторым ее творцам явно симпатизирует, но тем не менее в главном ее творческое направление считает непохвальным и уводящим в сторону от задач киноискусства, более того — бесперспективным и бесплодным. Таков смысл появившейся в «Искусстве кино» публикации.

Лично у меня — скажу сразу — вызывают возражения и определяемые М. Блейманом границы новой «школы» — круг ее явлений, и данная им характеристика ее творческого существа, и оценка ее места в советском кинематографе, а соответственно — ее перспектив. Все эти три группы вопросов тесно связаны между собой и взаимопределяются, но начинать, видимо, следует с того, в чем видит М. Блейман творческое существо, эстетическое обличье «школы».

● Основным предметом разговора у М. Блеймана стали фильмы С. Параджанова. Вряд ли это будет для кого-то неожиданным. В конце концов, все более или менее неопределенные толки последних лет о новой «школе» были так или иначе связаны с именем С. Параджанова, а «брожение» среди молодых кинематографистов было непосредственно вызвано взрывной силой его «Теней забытых предков». Ими-то, «Тенями забытых предков», и датирует М. Блейман рождение новой «школы», из них первоначально выводит ее творческие принципы. Но в таком случае все истолкование существа «школы» у него решающим образом предопределено тем, как он понимает «Тени». Посмотрим, как.

Послушаем автора. «Мне нужно, — пишет он, — определить основные прин-



«Тени забытых предков».
Иван — И. Миколайчук

ципы строения «Теней забытых предков», определить своеобразные черты поэтики этой картины.

Они — в лаконизме сюжета, в усечении психологических характеристик, в выделении этнографических, фольклорных, экзотических мотивов, в концентрации основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа, в пренебрежении диалогом и вообще речевой выразительностью».

При всей вдумчивости и доброжелательности этой характеристики она, пожалуй, огорчит многих из тех, кто хорошо помнит фильм «Тени забытых предков» и кому он дорог. Огорчит не только тем, что тут многое (и порой самое существенное) не сказано, но и тем, что сказанное — не совсем справедливо и не всегда точно.

«Лаконизм сюжета»? Похвала это, признание или простая констатация объективной эстетической приметы определенного произведения? В устах большинства теоретиков и практиков мирово-

го и отечественного кино такая оценка звучала бы высокой похвалой. Но в устах автора обсуждаемой статьи «лаканизм сюжета» — недостаток: начав со столь уклончивой характеристики, он постепенно подменяет ее другими, уже более осудительными, и в конце концов категорически обвиняет и С. Параджанова, и «школу» в игнорировании сюжета. А потому нелишне будет уточнить действительные обстоятельства дела. Пожалуй, правомернее было бы говорить не о лаконизме сюжета в смысле его усеченности, или пунктирности, или невыявленности, или в смысле снижения его роли — а о лаконизме выражения сюжета: в смысле особенного, концентрированного, обобщенного способа его обработки и подачи. В фильме действительно нет неизменно обстоятельного и исчерпывающего показа всех перипетий жизненного пути героя и его взаимоотношений с другими людьми. Вместо этого С. Параджанов позаботился о том, чтобы в продуманном и внутренне связном изобразительном ряде представить историю человеческой души, человеческую судьбу во всей ее целостности и полноте, как они выявляются во всей зримой «материи» психофизического поведения человека. Это и есть сюжет «Теней забытых предков»: не перегруженный подробностями событийной биографии, но емкий и целеустремленный в раскрытии внутренней биографии души. Натуральный ход человеческой жизни в нем преобразован и претворен в инокачественную и иномерную реальность: в такую последовательность и «вязь» развивающихся друг из друга кинематографических решений, в такое внутренне обусловленное протекание экранного материала, которые слагаются в исчерпывающую чувственно-образную целостность и вызывают «обширное» эстетически полноценное и законченное переживание.

Далее в статье речь идет об «усечении психологических характеристик». И с этим можно было бы согласиться, если бы имелся в виду особый способ психологической интерпретации: ведь киноискусству вообще свойственно «усечение» как художественный принцип,

прием (часть вместо целого, интенсивность вместо экстенсивности). Но в контексте всех суждений М. Блеймана и в свете чуточку выше высказанной им мысли о том, что авторы фильма-де «сосредоточили внимание не на перипетиях истории персонажей, не на исследовании их психологии, а на демонстрации среды, в которой происходит действие», — эта формула приобретает негативный оттенок и должна означать, видимо, недостаток психологизма в «Тенях забытых предков». Впрочем, как и в первом случае, автор недолго задерживается на таковой эвфемистической

«Тени забытых предков».

Маричка — Л. Кадочникова



формуле и очень даже скоро изящно соскальзывает к категорическому утверждению о принципиальном апсихологизме С. Параджанова и «школы» вообще. А коли так, то и на этом приходится остановиться.

Конечно, в «Тенях забытых предков» нет — и соответственно творческим установкам С. Параджанова не могло быть — самодовлеющего «игрового» психологизма или романтического, нет и не могло быть пространных психологических «характеристик», психологическая интрига не является тут пружиной движения киноматериала... И тем не менее фильм глубоко психологичен. Он весь есть история душевных и эмоциональных состояний героев, запечатление и «материализация» этих состояний в языке кинопластики. Человек, его страсти, его надежды, его любовь, его горе, его внутренняя борьба, его отчаяние — вот что живет на экране, но не в бытовой или театрализованной «натуральности», не в иллюзорной всамделишности, а в поэтической экспрессии, в напряженной образности. Вспомним, что даже и формальное членение фильма подчинено психологическому постижению его главных героев — главы фильма называются: «Любовь», «Одиночество», «Смерть» и т. п. Вспомним, как впечатляюще показана в фильме любовь Ивана и Марички, как щемяще предстали затем его одиночество и неприкаянность, с каким состраданием раскрыта трагедия иступленного и — увы! — бесплодного поиска героем другой родной души. А душераздирающая борьба между новой страстью — к Палагне — и памятью о Маричке? А поразительная суггестивность Ивановых видений — смелая и яркая объективация сложных и тонких психических комплексов?! Как же после этого можно говорить о невнимании к психологии и судьбе героев («В центре фильма не любовная катастрофа, не трагическая гибель героев...») и т. д.?

Нет, речь могла бы идти о другом — об отказе от иждивенческого использования выработанных беллетристикой и театром, пассивно воспринятых «повествовательным» кинематографом спо-

сособ изображения психологических состояний и процессов — и нахождения для этого собственно кинематографического языка. Становление этого языка продолжается уже несколько десятилетий. Многие большие творцы кино и его теоретики (и едва ли не в первую очередь С. Эйзенштейн) считают, что в отличие от других искусств ему доступна непосредственная демонстрация картины сознания. Кино как бы может изымать и закреплять вовне само чувственное содержание душевных представлений и процессов, говорить самими этими представлениями и их комбинациями. Внутреннее видение героя, в литературе опосредуемое через слово, а в театре — через слово, движение и мимику, в кино может быть непосредственно объективизировано и непрерываемо показано, может стать тканью произведения или его более или менее значительным формо- и структурообразующим элементом. Это открывает новые, еще сравнительно мало использованные возможности проникновения в механизм душевной жизни человека. С. Параджанов — один из тех режиссеров, которые осознают волнующую глубину этой проблемы. Он ищет в этом направлении, но ищет по-своему. Его увлекает не натуралистическое экспонирование психологического процесса, а его поэтическая трансформация, его, так сказать, произвольная или «напрасливающаяся» метафорика: те случаи, когда кадры сознания героя, будучи «документальными» в отношении содержания этого сознания, одновременно метафоричны для нашего восприятия данного содержания и в себе же содержат его расширительный поэтический образ. Яркий пример — сцена в корчме, когда камера начинает смотреть глазами смертельно раненного Ивана: в убыстряющемся, лихорадочном ритме кружится странно накренившийся гудящий и одновременно застывший мир, достигая — в красках, звуках, смене очертаний — предельного эмоционального напряжения, и вдруг все стихает и пустеет, и в этой мистической пустоте и безмолвии по экрану медленно, завораживающе, в один-два толчка проплывают потусторонне-

двухмерные густо-алые кони (напоминающие тех, что уже появлялись в сцене заклатья Мольфара), пока и они не расплываются в смутную кровь... Тут непосредственное изображение смерти становится одновременно поэтическим образом смерти — то, чего требовал от кино С. Эйзенштейн и над чем далеко не все задумывались.

Но поэтическая транскрипция самого чувственного содержания души и душевных актов — не единственное средство психологического раскрытия и психологических характеристик у С. Параджанова. Сюда можно было бы добавить и привносимую уже авторскую интерпретирующую метафорику, и звуко-речевые способы создания настроений, эквивалентных внутреннему состоянию, и мимическую выразительность, и глубочайшую эмоциональную емкость пейзажей (а «психоистолковывающие» возможности пейзажа в кино несравненно больше и органичнее, чем в литературе). Все это могло бы стать предметом специального исследования, но в данном случае нам приходится ограничиваться констатацией того, что утверждения М. Блеймана о непсихологичности «Теней забытых предков», о невнимании их творцов к душевной жизни своих героев совершенно произвольны и не учитывают реального материала и реальной специфики фильма; что фильм как раз целеустремленно психологичен. Все творчество С. Параджанова — а тут о нем еще не раз придется говорить — подтверждает, что этого режиссера как раз более всего интересует сфера душевной жизни человека. Но психологизм С. Параджанова особенный: не столько описательный, демонстрирующий или скрупулезно-аналитический, сколько, я бы сказал, обобщенно-постигающий, поэтически-суммарный. В плотски зримых, чувственно неисчерпаемых образах он представляет взору телесному и духовному одновременно самые общие и самые «всегдашние», при всей своей будто бы исключительности, состояния человеческой души, ввергнутой в пучину коренных вопросов бытия и смерти. Так психологичность С. Параджанова неразрывно

связана с его философичностью. Но об этом речь будет ниже.

А пока возвратимся к следующему утверждению М. Блеймана, находящего в поэтике «Теней забытых предков» «выделение этнографических, фольклорных, экзотических мотивов». Тут мы позволим себе начисто не согласиться с М. Блейманом. В «Тенях забытых предков», как, пожалуй, ни в одном произведении советской кинематографии до сих пор, широко и щедро использованы этнографические, фольклорные мотивы и материалы, но они сугубо подчинены задаче осмысления жизни народа и раскрытия судьбы героев; они активно вовлечены в эстетическую концепцию авторов фильма и преобразованы в ней. В этом смысле «Тени забытых предков» как раз прямо и принципиально противостоят фильмам экзотическим, фильмам, в которых этнографические и фольклорные элементы или нарочито «выделены», или просто играют декоративную и зрелищную роль. Одно из больших завоеваний авторов «Теней забытых предков» именно и состоит в том, что они на практике показали: этнографический материал и фольклорные мотивы не есть нечто мертвое и внешнее для современного кинематографа, он может вырастать из национальной изобразительной культуры данного народа, из эстетики его быта, из испытанных временем форм его художественного мышления, воплотившихся в богатстве его материальной культуры, в поэзии его обычаев и обрядов. Отсюда ведет путь и к высокой и емкой условности современного искусства, и к его глубинному, внутреннему, нерасчлененному национальному своеобразию. Возникающие тут проблемы, конечно же, ничего общего не имеют с декоративным использованием этнографических, фольклорных, экзотических мотивов.

Далее одной из важнейших черт поэтики «Теней забытых предков» М. Блейман называет «концентрацию основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа». И тут тоже необходимы уточнения. Зрелищность обычно считается органическим каче-

ством и достоинством кинематографа, во всяком случае — той его возможностью, которой не следует пренебрегать. Не говорим уже о том, что многие выдающиеся мастера мирового кино сознательно использовали принципы зрелищных представлений и жанров — цирка, фарса, ревью, карнавала, массовых ритуальных и иных действий и т. д. В статье М. Блеймана зрелищность понимается в смысле сначала слегка уничижительном, а затем и вовсе отрицательном. Потому стоит обратить внимание на то, что зрелищные компоненты в «Тенях забытых предков» не самоценны, а призваны создавать настроенное и внутреннюю мысль фильма — они глубоко содержательны, и, может быть, уместнее было бы говорить не столько о зрелищности, сколько, скажем, о картинности или изобразительности. Картина падающего дерева в начале фильма, картина похорон старого Палийчука, сцена в церкви и движение Марички на фоне иконостаса, ритуал венчания с его символами, празднества и «коляды», картина Мольфарового заклинания и бури, своеобразное «положение во гроб» и танец гуцулов в хате, где лежит мертвый Иван, наконец, заключительные кадры фильма: немой ряд вопрошающих детских очей в квадратах окошек — все это, конечно, в высшей степени зрелищно; но сказать, что это зрелищно, — значит ничего не сказать или сказать нечто неуместное. Ведь все эти и другие картины активно участвуют в создании образного строя и эмоционального напряжения фильма, все они не только показывают что-то, но и дают поэтический образ показываемого, в самих себе содержат ключ к их символическому, или метафорическому, или иному расширительному прочтению, что и есть свойство высокого киноискусства.

Вовсе не из «концентрации основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа» родилась дивная зрелищность довженковских «Звенигоры» и «Земли» — она лишь частное следствие их особенной кинометафорики, особенного поэтического склада

мышления и воображения их автора. Так же и зрелищность «Теней забытых предков» есть производное от их образного строя, от их предметной и красочной насыщенности и еще, пожалуй, наглядности и картинности авторской мысли, — от параджановского понимания народного быта как ритуальной и эстетической кристаллизации народной истории, а личности — как величины, включенной в эту ритуальность и эстетичность.

Сегодня, по прошествии пяти лет,

зиционно и красочно осмысленная картинность, приобретающая расширительное, «множественное» эстетическое звучание и значение; утверждение кино-метафоры как самой ткани киноязыка, а не как его эпизодической расцветки, или «изюминки», или острой приправы; преодоление натуралистического экстенсивного использования цвета и звука — построение глубоко взаимодействующего цвето-звучо-динамико-композиционного кадрового комплекса как значимой речевой единицы кино



«Цвет граната»

«Цвет граната»

можно сказать, что фильм «Тени забытых предков» хотя и получил самые высокие оценки и признание, хотя и положил начало новым стилевым устремлениям, — с другой стороны, стал жертвой традиционалистского толкования, неглубоких похвал с точки зрения установившихся представлений и шаблонов. Многие прочли в нем «красивую» легенду любви, но не прочли страстного раздумья о смысле жизни; увидели фильм зрелищно-этнографический, увидели красочность и фантазию, но не заметили утверждения определенных принципов киновыразительности: компо-



(об этом мы еще будем говорить ниже).

Так же и национальное своеобразие «Теней забытых предков» сводили к внешнему, к атрибутике и обрядовости и, удовлетворяясь по обычаю этим, недооценивали поэтику фильма (ведь весь его образный строй вырос из разворачивания и «оживления» народно-поэтической символики), не улавливали и национально-значимого в его содержании: ведь весь фильм есть дума о судьбе народа, судьбе отдельной его ветви (и этим Параджанов, по его неоднократным высказываниям, особенно дорожит) и есть томление по его духовности, печаль по невозвратимым формам этой духовности. И даже к лирической теме фильма критика оказалась невнимательной. Все критики быстро и дружно свели ее к мотиву «гуцульских Ромео и Джульетты», по возможности придав таковой констанции характер похвалы (в которой наивное умиление неминуемо сочеталось с наивной снисходительностью). И совершенно без отзвука остались по крайней мере два других мотива. Один — мотив неповторимости, единственности большой любви, невосполнимости утраты идеала — мотив трагический и щемяще безысходный. Он зарождается еще до смерти Марички — он заложен в самом апофеозе любви Марички и Ивана; он пронизывает весь фильм; он разворачивается в метаниях Ивана, пытающегося «обособить» себя от погибшей Марички, освободиться от увлекающей к смерти памяти о ней и утвердить себя как личность и без нее жизнеспособную; он разрешается в смерти Ивана, ощутившего, что с Маричкой он потерял и самого себя, и мир. Другой мотив, другая тема — это коллизия любви идеальной, духовной — и любви плотской; любви «небесной» — и любви «земной», страсти одухотворенной и страсти только чувственной: Марички и Палагны. Это «вечная» тема, идущая от библейских Марии и Марты (сам Параджанов признает нечто подобное, утверждая, что на замысел лирической линии «Теней...» его натолкнул Тициан своими «Двумя женщинами...»). Различные ее вариации и разработки

найдем во многих произведениях мировой литературы — по той простой причине, что в ней преломленно отразились противоборство и взаимодействие двух великих и коренных сил человеческого естества. В украинской литературе эта коллизия особенно интересовала Лесю Украинку и породила одно из удивительнейших произведений драматургии — феерию «Лісова пісня». К ее противоположению: Мавка — Килина, пожалуй, и ближе всего параджановское противоположение: Маричка — Палагна (достаточно подчеркнутое и в самой повести М. Коцюбинского). Если упустить это из виду, содержание фильма можно значительно обеднить.

●
Как видим, определяя характерные черты основополагающего для «школы» фильма «Тени забытых предков» с точки зрения его поэтики и жизненного содержания, М. Блейман многое существенное упустил, а многое истолковал весьма предвзято или односторонне. В результате «исходное представление» о «школе» оказалось несколько искаженным и, пожалуй, странным. Впечатление странности усиливается, когда автор переходит к фильмам, в которых усматривает попытку развить принципы, воплощенные в «Тенях забытых предков», в которых видит, так сказать, первый этап становления «школы». И к нашему большому удивлению, называет два посредственных фильма, вовсе не требовавших для своего появления столь солидной предпосылки, как феномен «Теней...», — это фильмы, подобных которым немало появилось и в «допараджановское» время: «Лишний хлеб» В. Говяды и «Арена» С. Самсонова и В. Капитановского. Почему они причислены к произведениям «школы», остается загадкой. Те признаки, которые в статье названы («абстрактная символика», «абстрактная драматургия», «аллегоризм» и «сухая прямота притчи» — в «Лишнем хлебе»; «скопление эффектных сцен», «аттракционность», «эклетицизм» — в «Арене»), — ведь только по недоразумению могут быть связаны с «Тенями забытых предков». (А что в дальнейшем

эти признаки распространяются на всю «школу», так и это не укрепляет логики статьи, а скорее может быть принято за подгонку результата, за приискание наперед сформулированных признаков). Безосновательность такого странного сопоставления абсолютно несоизмеримых и разнокачественных вещей настолько очевидна, что М. Блейману в случае с «Ареной» пришлось прибегнуть к совершенно удивительному логическому ходу: «Фильм эклектичен, и в нем не поставлены сколько-нибудь новые проблемы новой для кинематографа поэтики. При рассмотрении фильмов «школы» его можно было бы обойти. Но этого делать не нужно (! — И. Д.). Каково бы ни было отношение к неудаче С. Самсонова, картина в какой-то мере отвечает потребности утверждения нового стиля, и ее возникновение не случайно». Как примирить первую и последнюю фразы этого пассажа: соображение, поначалу категорически отвергнутое, затем исподволь восстанавливается в правах! (Сколько таких и худших противоречий в статье!) И почему всякие удачные и неудачные поиски своего стиля непременно «нужно» связывать именно с этой школой? Разве только она одна на весь советский кинематограф ищет, в частности, в сфере стилистики? И нельзя ли такие искания, особенно же несостоятельные, относить за счет собственного отличия и на личную ответственность того или иного автора? Похоже, действительное объяснение вовлечения «Арены» в разговор, серьезности которого она не соответствует, кроется в следующем терминологическом казусе: «...В фильме есть одно, хотя и не оправданное творческой практикой его авторов, открытие. Фильм «Арена» назван его авторами фреской. Пусть это определение кажется претенциозным и даже бессмысленным... но слово «фреска» сказано авторами этого фильма. Они не осуществили своего намерения. Но его осуществили другие, позже и лучше». Не будем гадать, кто первый произнес слово «фреска» применительно к кино, кто первый экстраполировал это понятие за пределы живописи: так, наверное, можно

было бы прийти к открытиям самым занимательным (во всяком случае, что касается кино, пришлось бы углубиться в 20-е годы). Но если приоритет в жанровом самоопределении, обоснованном или произвольном, имеет хоть какое-то отношение к вопросу о становлении эстетических принципов и вообще к той проблеме, которой посвящена статья М. Блеймана, то придется сказать, что вскорости после «Теней забытых предков» и задолго до самсоновской «Арены» С. Параджанов начал ставить фильм по собственному сценарию «Киевские фрески». Фильм, к сожалению, не был снят (не по вине Параджанова), но он получил определенную огласку и уж во всяком случае хорошо был известен всем тем, о чьих фильмах говорится в статье далее, так что им не было нужды узнавать такое применение термина от С. Самсонова.

Но желание М. Блеймана видеть «Арену» и «Лишний хлеб» в числе фильмов «школы» крайне велико. Приходится «уважить» его. Только же, если и по его словам, «Арена» — «эклектична», а «Лишний хлеб» — «лишь воспроизводит чужие замыслы, чужую манеру», то почему за чей-то добровольный эклектизм, эпигонство и подражательность должен нести творческую ответственность идущий своей дорогой мастер? Почему о каких-либо творческих принципах должно судить по тому, что является (в лучшем случае) их искажением, невольной пародией на них?

А между тем М. Блейман, совершенно справедливо и убедительно показав несостоятельность и малоценность двух — очередных — неудачных фильмов, тем не менее приговор выносит не им, а «школе», то есть, по сути, принципам поэтики С. Параджанова (ибо до сих пор поэтика «школы» отождествлялась с поэтикой «Теней забытых предков»): «Казалось бы, принципы «школы» потерпели неудачу. Одной значительной картины мало, чтобы утвердить принципы новой поэтики. Ее сторонники могли убедиться в том, что эта поэтика несостоятельна».

Боже, как все здесь произвольно и надуманно! Такой важный суд был бы хоть сколько-нибудь уместен разве что

в том случае, если бы, скажем, определенная группа деятелей кино выдвинула какую-то свою эстетическую программу, настаивала на ней, но при попытках претворить ее в жизнь создавала раз за разом лишь несостоятельные вещи. Ничего подобного в данном случае нет. Тут еще вообще весь разговор впереди, еще надо доказать само существование и «школы», и «сторонников», и «поэтики». Пока что в этом месте статьи М. Блеймана есть только фильм «Тени забытых предков» — талантливое и своеобразное произведение киноискусства. Его одного вполне достаточно для «утверждения» его собственной поэтики, как одного лишь «Броненосца «Потемкин» было вполне достаточно для «утверждения» поэтики «Броненосца «Потемкин», одного лишь «Арсенала» и т. д. и т. п. В новом фильме, ставящем новые задачи, мастер будет утверждать новую поэтику. По чьим и каким фильмам можно судить об «удаче» или «неудаче» творческих принципов, воплощенных в отдельных выдающихся произведениях, — кроме как по самим лишь этим отдельным выдающимся произведениям?

Выводы М. Блеймана настолько поспешны и, в конце концов, нелогичны, что трудно найти им иное объяснение, кроме того что критик увлекся наперед выстроенным сюжетом своей мысли и свой тезис заострил лишь в предвкушении своего же антитезиса. Ведь вслед за процитированным пассажем идет такой:

«Но вот как будто вопреки логике (?! — И. Д.) почти одновременно были поставлены фильмы, которые наглядно утверждали основные принципы «школы», их силу и их слабость. Это фильмы «Вечер накануне Ивана Купалы» И. Драча и Ю. Ильенко, «Мольба» А. Квеселавы и Т. Абуладзе, «Каменный крест» Л. Осыки и «Цвет граната» С. Параджанова».

В этой части блеймановской статьи «фронт» разговора значительно расширяется и обретает внушающую уважение глубину и основательность. Автор отдает себе отчет в сложности поднятых им проблем, в трудностях и опас-

ностях, поджидающих того, кто первым начинает принципиальный профессиональный разговор начистоту о стольких и столь разных и необычных фильмах.

«Чтобы оценить достоинства и недостатки «Каменного креста» Л. Осыки, в основу которого положена вольная композиция новелл украинского классика В. Стефаника, нужно было бы изучить стиль писателя, знать, в чем этнографическое и историческое своеобразие изображенной им жизни украинского села».

«Трудно судить и о «Вечере накануне Ивана Купалы»... Фильм вовсе не простая экранизация... а, если угодно, реконструкция повести, воплощение мотивов украинского фольклора, которые использовал Гоголь. Чтобы вести спор с авторами фильма или установить их право на расширительное толкование Гоголя, нужно хорошо знать материалы фольклора, использованные в картине».

«Мольба» А. Квеселавы и Т. Абуладзе — экранизация поэм великого грузинского поэта Важа Пшавелы». Тут нужно знать «особенности стиля Пшавелы» и «жизнь затерянных в горах племен, которую изображает поэт».

Наконец, «Цвет граната» С. Параджанова. Фильм «создает новую версию биографии поэта. О Саят-Нове сложено много легенд, и нужно знать их все, чтобы оценить достоверность, поэтическую правду трактовок С. Параджанова. Мало того, нужно знать не только биографию Саят-Новы, но и старое искусство Армении, мотивы которого воплощены в фильме».

Редко в нашей критике можно встретить столь ответственный, внимательный и осторожный подход. И как жаль, что и в данном случае он остался в большой степени только декларацией! Как увидим ниже, о «Каменном кресте» и «Цвете граната» говорится совершенно без учета очерченных самим М. Блейманом обстоятельств и проблем, а в обсуждении «Мольбы» и «Вечера накануне Ивана Купалы» они вовлечены лишь частично. Сразу же вслед за процитированными выше весьма располагающими методическими соображениями находим оговорки, лишаящие их

всякого смысла и снимающие самую задачу. «Мне, критику, трудно анализировать эти фильмы по существу, я не компетентен судить об их литературной, живописной и даже исторической достоверности», — уверяет М. Блейман. Конечно же, это сказано из скромности. И с нашей стороны было бы неприлично эту скромность подвергать испытанию, если бы не то, что, вопреки собственному самоограничительному заявлению, М. Блейман судит об упомянутых вещах. И очень категорично. И каждый, читавший его статью, подтвердит, что непросто будет найти более компетентное выступление в нашей кинокритике. Так что в тех случаях, когда в статье не учитываются очень существенные обстоятельства «литературного», «живописного», «исторического» — да и кинематографического! — порядка, то дело здесь, конечно же, не в компетенции, а в целевой установке автора. «Моя задача не в критике фильмов, и анализ нужен только для того, чтобы установить эстетические принципы возникшей у нас творческой «школы», — вот как ограничивает он рамки своего рассмотрения. И далее: «Мне важно показать, что перечисленные картины, разные по характеру таланта их авторов, различные по содержанию, относятся к одному направлению. Анализируя их, я ограничиваю рассмотрением принципов общей для них поэтики».

Действительно, задача не из легких. Ведь тут есть внутреннее противоречие. Анализируя ряд разнокачественных явлений в их «самодовлеждаемости», можно и не прийти к выявлению каких-то общих для них принципов, то есть недосмотреть что-то очень важное и общезначительное в каждом из них. Но, анализируя каждое из них лишь преимущественно с точки зрения «общих принципов», можно исказить не только их (явления), что еще полбеды, так как тут можно оправдаться оговорками вроде вышеприведенных, но и сами «общие принципы». Ведь получается порочный круг: в ряде явлений будем считать имеющими существенное значение лишь те признаки, которые мы наперед решили

считать имеющими существенное значение. Тогда не только реальный вес этих признаков, но и даже их содержание будут мало определяться конкретным материалом явлений и не будут им обогащены и претворены. Не случайно уже после сурового предварительного приговора «школе» М. Блейман, как бы вдруг спохватившись, возвращается вспять: «Ведь то, что «школа» действительно существует, нужно еще доказать».

В науке существует рабочая гипотеза. Исследование или подтверждает ее, или опровергает, или дополняет, ограничивает, вносит коррективы в нее. Но и в случае полного подтверждения рабочей гипотезы ее содержание неизмеримо обогащается и углубляется. Истина не дана вместе с рабочей гипотезой, даже истинной. Само исследование есть процесс постижения и «разворачивания» истины. Простое соответствие исходного и завершающего моментов в познании было бы пустой тавтологией.

●
Дальнейшая часть статьи, представляющая собой разговор о четырех упомянутых выше фильмах, имеет одну бросающуюся в глаза странность. В каждом случае М. Блейман сначала рассказывает сюжет, раскрывает содержание того или иного фильма, истолковывает его основные компоненты — и делает это объективно, чутко, с большим пониманием. И уже затем он, вспомнив о своей критической сверхзадаче, учиняет суд, весьма, правда, доброжелательный по форме и приятный во всех отношениях, — но суд над только что истолкованными им фильмами, суд с точки зрения неперменного выявления в них инкриминируемых «школе» черт и эстетических принципов.

Поскольку автор статьи еще прежде анализа большинства фильмов «школы» условился считать ее определяющими приметами аллегоризм, притчевость, отсутствие развитого реалистического сюжета, «принципиальный антипсихологизм», «невнимание к детализации», «статичность», «неразвивающегося ге-

роя», то все это он находит в каждом попавшем в список фильме.

Казалось бы, менее всего подпадает под такую характеристику «Каменный крест» Л. Осыки. В нем есть ярко выявленный сюжет, житейски простой и страшный, сюжет большой реалистической исторической конкретности и одновременно большой обобщающей силы (это «вина» В. Стефаника!), сюжет, прекрасно пересказанный и самим М. Блейманом. Фильм показывает острые социальные и нравственные коллизии в старом покутском селе, раскрывает тяжелую драму крестьянина, которого неумолимая жизнь исторгает с родной земли, но который не хочет ее покидать (одна новелла); внутреннюю борьбу человека, которого неумолимый обычай вынуждает жестоко покарать вора, но которому человечность, сердечная доброта не позволяют этого делать (другая, вставная новелла). Но послушаем самого М. Блеймана: «Первая новелла фильма рассказывает о том, что в селе пойман вор... В избе старика, больше всех пострадавшего и потому выполняющего обязанности главного судьи, собираются люди. Преступление доказано, остается определить наказание. Но судья неожиданно колеблется, неожиданно отказывается вынести приговор. Его упрекают в нарушении закона, в нарушении старых, святых обычаев. Другие судьи не соглашаются с ним. Преступника настигает суровая кара.

Вторая новелла повествует о другом эпизоде из жизни старика. Он больше не может и не хочет ухаживать за каменистой и бесплодной землей и решает уехать в Америку. Он принимает решение нелегко. Он предан этой земле, ее людям, могилам предков. Он горестно и торжественно прощается с односельчанами и все-таки уезжает».

Не все здесь изложено точно и в действительном объеме социальной и нравственной проблемы фильма. Но и сказанного достаточно, чтобы составить о нем некоторое представление. И удивиться: при чем же здесь «аллегорическая неподвижность героев»? Душевная статика? «Принципиальный антипсихологизм»? И т. д. и т. п. Ведь содер-

жание фильма изложено М. Блейманом в понятиях, не согласующихся с этими, исключаящих их.

Или вот еще прекрасные слова из статьи: «Страстью, если угодно, психологическими переживаниями насыщены портреты и пейзажи... Эмоциональные реакции героев лаконичны, щедры пейзажи. Они показаны как бы глазами героя, и в том, как он их видит, есть все — любовь и скорбь, радость узнавания, благодарная память». Это тоже «принципиальный антипсихологизм»?

Ровно через три абзаца после того, как было сказано о герое, что он «неожиданно колеблется, неожиданно отказывается вынести приговор», — утверждается прямо противоположное: «Автор фильма не рассуждает вместе с героем, не показывает его колебания, его сомнения».

На протяжении всей статьи М. Блейман приписывает «школе» аллегоризм и связанную с ним неподвижность образа. Но вот ему нужно обвинить «школу» еще и в субъективизме и непонятности образа. С аллегоричностью это не вяжется, так как за аллегорией закреплено определенное значение. И М. Блейман ведет речь о том, что в фильмах «школы» аллегория под напором не вмещающихся в нее представлений и ассоциаций превращается в сложную субъективную метафору. Само по себе наблюдение о метафоричности фильмов справедливо (хотя мысль о происхождении этой метафоричности из разрушенной аллегии может быть отнесена только к «Цвету граната», да и то частично). Но как же быть в таком случае с неподвижностью образа (аллегии), с которой субъективная метафора не уживается, которую она, по словам самого М. Блеймана, разрушает? Что же является принципом поэтики «школы»: аллегоричность, субъективная метафоричность или, так сказать, самый процесс превращения аллегии в субъективную метафору? Если два принципа исключают один другой, то в пределах одной поэтики господствовать может только один из них, если же наличны оба противоположных принципа, то в динамике борьбы,

взаимовытеснения или еще в каком-то сложном отношении, исключающем возведение не только обоих, но и одного из них в определившийся принцип. Конечно, соблазнительно приписать одному и тому же адресату все возможные грехи, но если, скажем, расточительство и скупость исключают друг друга, то надобно выбирать что-либо одно.

М. Блейман неосновательно расширяет и этим искажает понятие аллегории, включая в нее всякое иносказание и символичность вообще и даже всякий традиционный обобщающий образ. Начав с совершенно справедливого рассуждения о том, что «есть жанры и даже виды искусства, для которых аллегоризм — условие существования», и упомянув в этой связи монументальную скульптуру, он продолжает следующим образом: «Это относится и к некоторым видам и жанрам живописи. Древние иконописцы (и в этом была их сила) простодушно изображали, как реальность, жизнь бога или деяния святых. Они стали с течением времени каноническими, то есть характер изображения стал законом, стали обязательными отдельные аксессуары и портретные характеристики. Так, портрет обыкновенного человека, снабженный известными признаками, становился иконой, изображавшей святого. Портрет стал аллегорией, аллегорией стал и сюжет картины».

Так, изображение группы людей, сидящих за праздничным столом, благодаря некоторым всегда повторяемым признакам, становилось «пиром в Кане Галилейской».

Реальная, совершенная в своей чувственной прелести трактовка религиозных сюжетов в живописи Возрождения не снимает аллегоризма. Рафаэль создал портрет прекрасной, задумчивой женщины с ребенком на руках, но эта реальная женщина одновременно богоматерь. Недаром она стоит не на земле, а на облаке, что подчеркивает наличие в той же композиции задумчивых ангелов.

Художник Ренессанса трактует застывший сюжет как живую реальность вопреки схематизму иконописи. Но абстрактный сюжет остается, присутству-

ет в картине. Поэтому реальные люди с земными лицами в современных художнику костюмах все-таки символизируют образы святых.

Аллегоризм религиозной живописи выражает ту же систему мышления в искусстве, ту же эстетику, что и соответствующие ей в литературе жанры притчи и сказания».

Начнем с того, что можно было бы усомниться в предложенной здесь схеме развития религиозной живописи от простодушного реализма к аллегоричности («портрет стал аллегорией» и т. д.). Можно было бы сослаться на авторитетное мнение Гегеля, специально исследовавшего эволюцию религиозной живописи (то есть на протяжении нескольких столетий живописи вообще) и усмотревшего в ней прямо противоположное направление развития: «В общем, прогресс живописи заключается в том, что начало полагается *религиозными* сюжетами по *стандартным* концепциям при архитектурно-элементарном размещении и неразработанном колорите. Затем в религиозные ситуации все больше и больше привносятся современные условия, индивидуальность, живая красота образов, глубина внутренней жизни, прелесть и волшебство колорита, пока искусство не обратится к мирной жизни, и с такой же любовью, с какой оно отдавалось религиозным, идеальным сюжетам, не усвоит до мельчайших и незначительных деталей природы, повседневную, будничную жизнь или исторически важные национальные события прошлого и настоящего, портреты и т. п., пока оно, наконец, не присоединит преимущественно в этом круге не только внешнюю завершенность живописи, но и живейший замысел и своеобразнейшую манеру выполнения. Этот прогресс яснее всего можно проследить на общем развитии византийской, итальянской, нидерландской и немецкой живописи...»¹

Итак, если взять интересующую нас часть вопроса, то развитие шло не от

¹ Гегель Г. В. Ф. Соч. М., 1958, т. XIV, с. 78—79.

портрета к иконе, а от иконы к портрету. Ведь М. Блейман не затрагивает вопроса о самом происхождении религиозной живописи, а говорит, так сказать, уже об эволюции ценностей внутри определенной художественной системы. Но, в конце концов, не это важно в данном случае. В данном случае приходится отметить, что утверждение, будто канонизованное изображение становится аллегоричным, не выдерживает никакой критики. Аллегоричность — качество изначальное, и уже изначально аллегоричные изображения могут канонизоваться. Если же вспомнить, что аллегория — очень специальный вид иносказания и заключается он в воплощении однозначного абстрактного понятия (справедливость, свобода, добро, зло, вождение, жадность и т. д.) в конкретном художественном образе, в условном обозначении абстрактного понятия при помощи определенной вещи, фигуры, животного, то станет ясно, что названные М. Блейманом произведения и мотивы живописи, как и те ее качества, о которых он ведет речь, никакого отношения к аллегории не имеют. Повторяемость сюжетов и мотивов, устойчивость значений не происходят из аллегоричности и не ведут к ней; они связаны с другими, более сложными обстоятельствами, коренящимися не только в духовной атмосфере общества с его стабильной религиозной мифологией, но и со спецификой самой живописи как особенного искусства — с тем, что Гегель назвал законом удобопонятности.

Менее всего мы хотим уличить М. Блеймана в неточности терминологии, хотя и такая неточность, как мы уже говорили и еще будем говорить, приводит к досадным недоразумениям. Но гораздо печальнее то, что, поспешно оперируя расширительными категориями, М. Блейман упрощает и искажает внутреннюю проблематику соответствующих феноменов искусства, слишком легко отделяется от коренных проблем целых эпох искусства. Глубочайший пафос ренессансной живописи, преодолевшей антиномию божественного и человеческого, всеобщего и индивидуаль-

ного, искавшей гармонию божественного и человеческого идеалов и живой характерности, достучавшейся тут до тайны человеческой духовности и человеческого назначения, выхолащивается и сводится к поверхностному дуализму: «реальные люди... символизируют святых», и сама мадонна Рафаэля, с одной стороны, реальная женщина, а с другой — то ли богоматерь, то ли аллегория богоматери (ведь говорится о том, что реальная «трактовка религиозных сюжетов в живописи Возрождения не снимает аллегоризма»), причем неизвестно, как выражено ее богоматеринство, кроме того, что она «стоит не на земле, а на облаке» и т. д. Эти суждения опасно близки к известным публицистическим и стихотворным пошлостям о великих художниках, хитроумно подсовывавших заказчикам — папам, патриархам и католикам — человека вместо бога. И уж во всяком случае уводят в сторону от вопроса о смысле, назначении и характере соответствующего искусства.

На всем протяжении статьи М. Блейман неоднократно упрекает «школу» в пристрастии к поэтике притчи, не утруждая себя доказательствами и не конкретизируя свою мысль. Может быть, он сделает это в заключительной, обобщающей и теоретической части своей статьи? И действительно, здесь находим несколько пространных абзацев на эту тему. Но как приблизительны и неточны суждения автора, как поспешны его изящные теоретические построения, как явно противоречит он сам себе на каждом шагу — как подводит его желание во что бы то ни стало поддержать априорную схему!

Вчитаемся внимательно в несколько его пассажей.

«Мое утверждение, что «школа» отказывается от литературной образности, было условным (вот те и на! Почему же было не оговориться сразу? Зачем было страшать нас на протяжении всей статьи? — И. Д.). Когда ее мастера прибегают к литературным источникам, они используют самые высокие образцы — Гоголя, Пшавелу, Саят-Нову, Коцюбинского. Беда в том, что поэтика

«школы» игнорирует все многообразие литературных жанров и сводит их к простейшим эпическим формам. Поэтика «школы» ориентирована только на сказание, притчу».

Простите, тут не совсем сведены концы с концами. Не будем говорить о «сказании» — оно, видимо, упомянуто (дважды) на всякий случай, речи по существу о нем в статье нет. Поговорим о притче. Названные М. Блейманом литературные образцы, которые использовала «школа», к притче отношение имеют довольно отдаленное. Так что вывод о постигшей школу беде, следующий за таковой констатацией, из нее вовсе не вытекает. Может быть, авторы фильмов исказили поэтический строй литературных первоисточников и трактовали литературный материал не в той манере, к какой он располагал? Тогда это и стоило специально оговорить? Может быть, это сделано в другом месте? Разве только по поводу «Вечера накануне Ивана Купаль» и лишь частично — «Мольбы». А как же с остальными фильмами? Ведь нас уверяют, что речь идет не о стилистических приемах такого-то и такого-то режиссера в таком-то и таком-то фильме — речь идет о принципах поэтики целой «школы»! А для этого отдельных «попаданий» слишком мало — они могут быть и случайными.

Там же М. Блейман следующим образом квалифицирует нравоучительный характер притчи в связи с существом фильмов «школы»: «Автору притчи о блудном сыне совершенно неважно, почему тот покинул отчий дом, где скитался, какие приключения испытал. Ему важно только то, что он ушел, пострадал, раскаялся, вернулся и был прощен. Вспомним фильмы, которые разобраны в этой статье, и мы убедимся, что демонстративно моральна не только позиция их авторов, но моральны, нравоучительны и их сюжеты».

Удивительно, сколько неувязок и несообразностей может быть в одном абзаце. Да простите: впрямь ли автору притчи о блудном сыне «совершенно неважно» и т. д.? Такой уж он забубенный формалист был, что его интересо-

вала только абстрактная конструкция действия: ушел, ходил, вернулся и т. д.? И никакой моральной философии, никакого жизненного и нравственного содержания, никакого психологического резона в мотивах ухода, во впечатлениях скитальчества, в акте возврата? Никакого обобщения важного материала жизни, никакой «открытости» в личные опыты миллионов? И если «совершенно неважно, почему...» — откуда же взялась мораль — какое же назидание в абстрактной конструкции? И что общего с такими лишенными мотивов конструкциями в «разобранных в этой статье фильмах»: ведь худо-бедно, но в них герои действуют по определенным побудительным причинам, их поступки чем-то обусловлены, и именно эта обусловленность и исследуется на экране. Везде мы имеем дело не с абстрактной схемой, механической конструкцией прегрешения или разгрешения, а с живым моральным пафосом, вытекающим из конкретного социального или исторического материала. И почему следует ставить в вину авторам моральность их позиции и их сюжетов? Каково содержание этого упрека? Много ли в искусстве не моральных авторских позиций и не нравоучительных сюжетов? Может быть, речь идет о такой мере и о таком качестве моральности и нравоучительности, которые несовместимы с художественностью, несовместимы с задачами искусства? Но тут уж нужен специальный разговор, в котором критик должен убедить нас прежде, чем давать такие решительные оценки. А он этот вопрос обходит, как обходит и вопрос о том, почему, собственно, предосудительно разбираемым авторам обращаться к поэтике притчи (если они действительно к ней обращаются, чего он не доказал и что мы должны, видите ли, принимать на веру!). А ведь он сам признает, что современное искусство в лице своих очень больших и очень прогрессивных представителей активно использует эту поэтику. Но отделяется от этого вопроса слишком легко.

«Нужно сказать, что тяготение к формам притчи, басни, сказания характерно для современного искусства. Об этом

свидетельствует, к примеру, драматургия Брехта, Фриша, Дюрренматта, нашего Володина. Но выяснять причины этого явления — не моя тема. Мне важно другое, и это я в который раз повторяю, — притча сводит всю пестроту, всю противоречивость, все многообразие жизнедеятельности к нравственному экстракту, к моральной абстракции. Не нужно этого ставить ей в вину».

Ох уж это «не нужно ставить в вину»! Сколько его в статье в различных вариациях («ничего греховного тут нет», «можно понять» и т. д. и т. п.)! А ведь ставится в вину «школе» именно это. И очень даже ставится. А коль так, то не имел М. Блейман права кардинальный в данном случае вопрос: почему современное искусство тяготеет к указанным формам? — устранять зряшной отпиской: «не важно», «не моя тема». А что же тогда «важно»?

Не имел права и смешивать две совершенно разные вещи: притчу как таковую, как определенный фольклорный и литературный жанр и использование темы для приема притчи в других родах искусства. Одно дело евангельская притча о блудном сыне, а другое — рембрандтовское «Возвращение блудного сына». Одно дело притчи средневекового сборника, другое — брехтовская притчевость. Не имел права и «в который раз повторять» весьма спорную и неглубокую мысль о том, будто притча сводит все многообразие жизни к моральной абстракции (а ранее было: «притча воссоздает не жизнь, а моральная тезис»). Как сказать. Притчи Соломона действительно представляли собой моральные суждения. Но уже евангельские притчи к этому не сводятся. Они нередко представляют собой наглядное разъяснение или развитие различных отвлеченных мыслей и религиозных идей, они зачастую обращены не только или не столько к нравственному чувству, сколько к мыслительной способности; они, наконец, повествовательны и картинны. А вообще в притче, как и в басне, мораль утверждается не путем редукции жизни, а путем обращения к жизни, пусть и обращения очень своеобразного и условного. Отвле-

ченная идея, мораль разъясняются и конкретизируются, опредмечиваются в картинах жизни, в реальных, типичных, повторяющихся обыденных житейских положениях.

Но притча («басня») не обязательно есть сведение общего морального суждения к частному случаю, рассказанному как действительное происшествие, или разъяснение его при помощи такого случая — как полагал Лессинг. Уже Потебня считал, что притча и басня могут быть известным взглядом на действительное отдельное событие посредством сравнения его с другим отдельным событием, случаем, и в них проявляется общий закон поэтического мышления: «пояснение частного другим неоднородным с ним частным». Он же утверждал, что в притче и басне бывает не одно моральное суждение, а много, что они, притча и басня, являются «рычагом, необходимым для нашего мышления», и что притча есть метафорический ответ на вопросы почему? для чего? (вспомним утверждения М. Блеймана, будто как раз эти вопросы автора притчи и не интересуют).

Во всяком случае, содержащаяся в притче поэтическая картина неизмеримо богаче любого частного морального тезиса или абстрактной идеи, хотя одновременно говорит о них, излагает их, заостряет, эмоционализирует. Вот почему притча с успехом использовалась в агитационной и политической борьбе ораторами, трибунами, религиозными проповедниками. Потому-то и художники, у которых сила наглядного представления сочеталась с тяготением к глубокой философичности, охотно обращались к теме, формам, мотивам притчи. Потому Рембрандт смог на материале притчи поставить глубочайшую моральную проблему, воплотить трагический моральный конфликт; «нравоучительный сюжет» притчи зазвучал у него целой симфонией человеческих переживаний, в которой милосердие и любовь преодолевают заблуждения и обиды. Потому Брехт может, используя мотивы и поэтику притчи, активизировать мышление зрителя и читателя, нацеливая его на самостоятельное обобщающее

осмысливание жизни и додумывание предлагаемых автором положений.

И потому произвольны и необоснованны адресованные М. Блейманом ряду талантливых творцов кино упреки в том, что они обращаются к поэтике притчи, а это-де ведет к антипсихологизму, бедности жизненного содержания и отходу от реализма.

Удивительно, как много в заключительной, теоретической части статьи М. Блеймана поспешных суждений, терминологических неточностей и просто небрежности.

Вот он, например, мимоходом иронизирует о некоем «анекдотическом театре, пытавшемся свести все многообразие литературы не то к тридцати двум, не то к тридцати трем сюжетам». Между тем речь идет о фундаментальном направлении в мировой науке и литературе, представленном рядом блистательных имен; о попытках установить сюжетобразующие константы литературы, элементарные «единицы» сюжета. Если же обратиться к более популярной формулировке этой идеи, то и тогда к ней причастны такие не совсем «анекдотические фигуры», как, скажем, Анатолий Франс, утверждавший, что в литературе существует всего несколько десятков мотивов, и важно не то, кто высказал их первым, а — кто лучше; или, еще ранее, Гёте в беседе с Эккерманом называвший, со ссылкой на Гоцци, даже точную цифру обращавшихся в мировой литературе драматических положений: тридцать шесть. «Шиллер немало трудился, чтобы найти их больше, — добавлял Гёте, — но не мог насчитать и столько, сколько Гоцци». Уже в XX столетии Жорж Польти посвятил целую книгу доказательству данной мысли, разобрав под этим углом зрения более тысячи произведений...

Разумеется, мы не собираемся становиться на точку зрения названных авторитетов, мы только хотим напомнить, что вопрос о наличии ограниченного количества наиболее общих постоянных сюжетных схем не столь прост и анекдотичен, как он представлен читателю в статье М. Блеймана. И, разумеется, нам не было бы особой нужды

вступаться за честь «анекдотического теоретика», приводя эту справку (ее можно было бы и расширить), — если бы тут дело не касалось существа одного из основных обвинений М. Блеймана против «школы». Ибо, по мнению М. Блеймана, «новаторы «школы»... сводят искусство к трактовке морализующих «вечных» сюжетов. Вновь и вновь повторяет он упрек в аллегоризме и нравоучительстве, будто бы свойственным «школе» и будто бы противоположенным киноискусству.

М. Блейман, по-моему, напрасно относит к аллегории и только к аллегории некоторые общезначимые поэтические и композиционные приемы. Конечно, проще всего отнести их за счет аллегоризма, но тогда аллегория разрастается до объемов поэтичности вообще. И тогда уже непонятно, почему она предосудительна, если она попросту неизбежна в искусстве. А в своем узком, предосудительном, по мысли М. Блеймана, собственно, в точном значении термина аллегория обладает устойчивой совокупностью признаков, каждый из которых может быть использован в любых иных поэтических образах или приемах без того, чтобы превратить и их в аллегорию. Но даже и прямое использование аллегорического мотива может быть частностью и вовсе не свидетельствовать об аллегорическом характере мышления вообще. Так, в реалистическом портрете возможны (и часты!) аллегорические атрибуты, вовсе не идущие во вред реализму, а подчас углубляющие его идейное содержание. Или такое еще: некоторые цвета могут иметь аллегорическое значение. Но это аллегорическое значение настолько сокровенно связано с самим эстетическим качеством цвета, что зачастую художник, вовсе не имея в виду аллегорическое значение цвета, поневоле, бессознательно с ним, так сказать, солидаризуется. Но он может и сознательно использовать аллегоричность цвета в системе своих совершенно реалистических и, скажем, психологических решений.

И ракурс, и цвет в кино в какой-то мере неизбежно аллегоричны в том смы-

сле, что причастны к эстетически обусловленной традиционной иерархии ценностей,— но это ни в коей мере не говорит об аллегоричности как принципе поэтического, кинематографического мышления.

Вообще надо быть очень осмотрительным с применением в кино эстетических категорий, выработанных в других искусствах. Избегать их употребления, наверное, нельзя (там, где киноэстетика не выработала собственных), и может быть, и не нужно избегать, но следует помнить, что их содержание и значение в кино претерпевают значительные изменения.

Мы уже говорили о том, что вряд ли стоит слишком уверенно оперировать такими терминами, как «психологизм», «психологический анализ», «действие», «движение» и т. д., поскольку значение этих категорий в кино и формы их проявления не вполне изучены и не вполне совпадают с тем, что под ними подразумеваются в традиционных искусствах.

Еще в большей степени это касается образности киноискусства, его тропов. Киноэстетика и кинокритика вынуждены были воспользоваться терминами, предоставленными теорией литературы и живописи (в том числе и обсуждаемыми здесь аллегорией, метафорой). Сначала их ввели условно, затем они прижились, и теперь их употребляют с такой же определенностью, как и в теории литературы, не задумываясь над тем, действительно ли такая определенность есть.

...Однако возвратимся к конкретным оценкам М. Блейманом фильмов «школы». Масса противоречий обнаруживается в его суждениях о «Каменном кресте». Например, утверждение о том, будто «автор фильма не рассуждает вместе с героем», противоречит предыдущему анализу самого М. Блеймана, в котором он показывает, что Л. Осыка не только утверждает моральные ценности в поведении своего героя, но и раскрывает их истоки,— то есть не только показывает героя, но и рассуждает о герое! Точно так же противоречит анализу судьбы героя утверждение о его «неподвижности». Таких противоречий

можно привести великое множество, но, в конце концов, это утомительно. Да и не в этом лишь дело. Ведь таким путем мы никогда не доберемся до главного — в чем источник и причина такого множества столь очевидных противоречий? Ведь не простой же недосмотр!

Но еще гораздо важнее то, что М. Блейман постоянно вступает в противоречие не только с самим собой, но и с материалом фильма, с качеством фильма! Он не находит в нем как раз того, что в нем именно и есть, на чем он построен. «Герой дан как бы в готовом состоянии,— пишет М. Блейман. — Его действия не мотивированы. Мы так и не узнаем о ходе размышлений героя, о том, как созревали его решения. Он неподвижен. Мы видим не поступки, а реакции, потому что поступки — результат сложного движения мысли. Образ героя должен возникнуть в фильме не из движения, а из сопоставления поступков. Из этого же сопоставления ситуаций должна вырасти и мысль фильма, его основной образ».

Не будем говорить о догматичности этих предписаний, которые могут распространяться на фильмы одного рода, но на фильмы другого рода — нисколько. Дело еще и в том, что тут претензии неосновательны и с фактической стороны. Герой дан в «готовом состоянии»? Но ведь он — не начинающий жизнь мальчишка, а шестидесятилетний старик, который не может не иметь сложившегося характера, запаса «готового» в себе. Но эта «данность» есть в фильме только нечто исходное, чему суждена роковая превратность, ломка. О «неподвижности» героя (внутренней, психологической неподвижности) не может быть и речи, так как он показан именно в переломный момент своей судьбы, и этот перелом в судьбе носит не внешний характер, а связан с принятием решения самим героем. Внутренняя борьба в душе героя связана с этим решением и есть тема фильма, предмет исследования. Весь фильм есть размышление автора (вместе с героем) о том, что делать, как быть дальше; есть мотивировка реше-

ния с глубоким переживанием всех «за» и «против». Вначале суровая панорама бесплодной земли. Долго и медленно взбирается герой на свой жалкий клочок нивы на крутой горе, и вряд ли М. Блейман скажет, что неубедителен тут актер Ильченко, вряд ли станет отрицать, что и тяжесть труда, и изможденность, отчаяние, безысходность крестьянина тут переданы с той силой непосредственного впечатления, на какую способен только кинематограф и на какую он вообще способен. Затем мы видим крестьянина на ниве, за плугом, со своей лошадейкой. Как выразителен мучительный, спотыкающийся ритм кадров, передающих движение лошади, крестьянина, плуга! Затем камера панорамирует вверх, в небо... Над затерянным и жалким стариком на его затерянном и жалком лоскутке земли — безбрежная и бездонная синева неба и как бы извечная и на все небо привычно-беззаботная трель жаворонка. Она льется и льется, долго, неисчерпаемо, прекрасная в своей бесстрастной нескончаемости... Она «провоцирует» старика, она должна вывести его из тупого забвения труда, заставить его оторваться от безысходной борозды, дышащей всю жизнь, и взглянуть вверх, в небо, в простор — сопоставить свою малость и свои муки с величием и бесстрастием природы; нескончаемую человеческую суету — с ее спокойной самодостаточностью; свой лоскуток земли включить в безграничность матери-земли, мира. Она укоряет и мучит вопросами: «Зачем? Почему? Как долго?» Старик медленно поднимает голову вверх: «Глупая птица... Скажи своему богу, пусть не посылает мне такую глупую птицу...» Но это не богохульство... Это крик души, любящей и эту землю, и людей, и бога, но лишенной возможности давать выход этой любви, доведенной до отчаяния и на минуту потерявшей контроль над собой. Это не крик вражды и ненависти, это крик невозможной, не имеющей выхода любви... И затем — успокоение, очищение. Старик возвращается домой в горестном умиротворении: он убеждается, что не миновать ему того, чему он всем своим

существом противится, — придется, по примеру многих безземельных своих земляков, эмигрировать в Америку, разделить их участь...

Это лишь экспозиция фильма. Вернее: наша попытка «своими словами» передать часть зрительно-эмоционального содержания экспозиции фильма, кое-что из впечатления от нее. Могут возразить, что этого в фильме не сказано. Да, словами не сказано, в понятийных категориях не запечатлено. Но в зрительном материале, в кинематографических образах сказано и это, и гораздо больше этого. Есть здесь и рассуждение автора о судьбе героя, и «ход размышлений» его, и «сложное движение мысли», и все иное, что отказывается признать за фильмом М. Блейман, — но есть не в понятийно-словесной форме, не в декларациях и комментариях, не в монологах или «закадровом голосе», — а в самом зрительном материале кадров. Как, собственно, и должно быть в кино, или, по крайней мере, как тоже может быть в нем. Скажем, Л. Осыке нет нужды говорить о том, как больно Ивану Дидуку расставаться с родной землей; нет нужды и что-либо вкладывать в его уста по сему поводу. Он находит иные художественные средства. Когда герой, наконец, после долгих и тяжелых колебаний (вопреки утверждению М. Блеймана об отсутствии таковых!) принимает окончательное решение уехать в Америку и созывает для прощания все село — тут наступает кульминационная сцена. Обойдя с рюмкой всех гостей, Иван Дидух с семьей скрываются в своей хате. Напряженное молчание и ожидание. Все взоры устремлены на дверь. Она растворяется, медленно выходят Иван Дидух и один за другим все члены его семьи. Толпа остолбеневаает, хотя зритель не успел еще понять, в чем дело. Наконец, зритель замечает: переселенцы сняли свои обычные, народные одежды и переоделись в «панские», «американские» — в безликие черные костюмы. В них они чувствуют себя так, будто влезли в чужую шкуру. Им и стыдно, и тяжело, и просто не по себе. И в их позах, в выражении лиц еще

и дерзость отчаяния, вызов от отчаяния: если уж порывать, так сразу и демонстративно. Смотрите, люди добрые, до чего дошел человек, что ему суждено! Люди смотрят и понимают...

Вот на таком языке «разговаривает» со зрителем Л. Осыка, на таком языке «рассуждает» он о судьбе своего героя и «вместе с героем». И его ли вина, что этот язык — собственный язык кино! — был несколько позабыт после того, как ушли Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко...

Вывод М. Блеймана: «Проще всего сказать, что в стиле «Каменного креста» чувствуется влияние «Теней забытых предков». Но это ничего не объяснит. Если вспомнить о принципах поэтики С. Параджанова, то станет ясно, что налицо не только влияние, но единство творческой, эстетической позиции».

Влияние — безусловно. Мощный импульс — да. А вот единство эстетических принципов и решений — вряд ли. В характеристике М. Блеймана обойденны молчанием те черты фильма «Каменный крест», которые резко отличают его от «Теней забытых предков», то в поэтике Л. Осыки, что даже прямо противоположно эстетике С. Параджанова. Например, С. Параджанов метафоричен, а Л. Осыка «демонстрационен», «прямо» зритель; С. Параджанов в «Тенях забытых предков» лиричен и импрессионистичен, а Л. Осыка в «Каменном кресте» эпичен: эпический размах, эпическая крепость фильма — одно из основных его достоинств. С. Параджанов очень эмоционален и темпераментен, а Л. Осыка сух и сдержан, временами аскетичен и подчеркнута бесстрастен. Параджанов колористичен, а Осыка графичен. Параджанов сосредоточивается на отдельном человеке, отдельном предмете, он избегает массовости и общего плана (в большинстве случаев), углубляется в частности, в конкретное, а Осыка — мастер общего плана и массовых сцен: сцена прощания у хаты Ивана Дидуха, занимающая добрую треть фильма и держащая зрителя в напряжении исключительно за счет «обзора» толпы и пристального взглядывания камеры в лица, — образец режиссерско-

го и операторского (В. Квас) искусства. Параджанов «пространственен», он любит размах, дает ощущение безграничности гор, леса, неба... Осыка изредка «вырывается» в пространство, обычно же он локален, большая часть действия «заперта» на небольшой площадке, на безжалостно отсеченном лоскутке земли: создается впечатление тесноты, крайней насыщенности, удушья, от которых спасается герой; и вместе с тем в этом лоскутке земли с одной хатой и одним полуусохшим деревом «заложена» и ощущается вся бесконечно родная земля, так же как в сгромадившейся на этом пятачке толпе односельчан виден весь народ; впечатляющая сила этого зрительного образа, становящегося метафорой независимо от воли режиссера, — одно из больших достижений Л. Осыки и В. Кваса в этом фильме.

Итак, по сути в этих фильмах несхожего больше, чем схожего. Вопрос о «влиянии» и «единстве творческой, эстетической позиции» оказывается куда более сложным, чем казалось. Да есть ли тут вообще и это влияние, и это единство? Лично я не могу принять предлагаемого М. Блейманом ответа, но могу лишь сказать: мне кажется, что есть, я его чувствую. Но в чем оно, не могу сказать с уверенностью. Разве что в самом общем. От параджановских «Теней забытых предков» Л. Осыка получил стимул к углублению в народную, национальную жизнь, характерность и красоту. От них «заразился» интересом к эстетике быта. И еще, может быть: подхватил умение создавать неотвратимо нарастающее внутреннее напряжение, восходящий эмоциональный ритм, убыстряющееся внутреннее движение без «пауз», без перебоев и эмоциональных перепадов, без расслабляющей разрядки и вроде бы необходимых «облегченных» мест — при экономии внешних средств и внешнем бесстрастии. Это последнее — уже его, Л. Осыки, особенное обличье: впрочем, и все упомянутые задачи он решает по-своему.

К числу самых прекрасных и вместе с тем, на мой взгляд, самых спорных и уязвимых страниц статьи М. Блеймана

принадлежат страницы о фильме Сергея Параджанова «Цвет граната» («Саят-Нова»). Критик глубоко раскрывает основное содержание фильма, его кинематографическую фабулу, тонко анализирует ряд особенностей его поэтики — но, как выяснится, лишь для того, чтобы затем по частям «демонтировать» свое общее превосходное суждение о фильме, подогнать его под все тот же наперед установленный шаблон мнимой поэтики «школы». И, в конце концов, сделать глубоко несправедливые выводы.

Начнем с констатации такого простого факта: о Параджанове «Цвет граната» критик говорит безо всякой связи с Параджановым «Теней забытых предков». Будто переход к разговору о «Цвете граната» ничего существенного не меняет, а только лишний раз подтверждает правильность избранной М. Блейманом позиции, в которой будто бы наперед — исходя из «Теней...» и выведенных из них «принципов поэтики школы», был предположен и учтен и «Цвет граната». На самом же деле «Цвет граната» — это совершенно иной Параджанов, это новое для него качество, опровергающее зрительный материал и поэтику «Теней...», хотя опирающееся на похожие стимулы, но находящее им принципиально иное выражение; это перешагивание через самого себя, создание совершенно новой поэтики. М. Блейман мог найти в «Цвете граната» родство с поэтикой «Теней...», но обязан был и раскрыть ее принципиально новое качество. Он не сделал ни того, ни другого — отказался заметить саму проблему.

Как и в случае с «Каменным крестом», М. Блейман, радуя за конкретно-исторический подход, на самом деле странным образом формально отнесся именно к конкретно-историческому материалу фильма. Он не учел условности и ритуальности жизни феодального Востока и его искусства и требует «реального движения» в том смысле, в каком оно есть эстетическая категория нового европейского искусства. В условиях социальной и бытовой скованности, традиционности и повторяемости форм восточной жизни искусство «прятало»

движение своей мысли внутрь... А Параджанов как раз и хотел показать эпоху и героя изнутри — в их собственном самочувствии и собственных эстетических категориях, а не глазами современного реалиста-описателя. Да и не забудем, что образ в кино всегда более или менее условен; еще очевиднее это в отношении движения. Движение в жизни и движение в кино — разные вещи. «Реально» ли движение в «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкина? А в «Звенигоре» и «Земле» Довженко? В «Седьмой печати» Бергмана или «8 1/2» Феллини?

Другое новое качество С. Параджанова в «Цвете граната» по сравнению с «Тенями забытых предков» заключается, на мой взгляд, в следующем. Если образная ткань «Теней...» состоит из субъективной метафоричности и приобретающей эстетический вес объективной предметности, ритуальности и этнографического бытового материала, то в «Цвете граната» субъективная метафоричность сведена к минимуму, почти отсутствует. С. Параджанов не привносит свою символику, а лишь оживляет и разворачивает в экранное бытие исторически сложившиеся в народном мироощущении и традиционной национальной поэтике символы. Поэтому несправедливым кажется суждение М. Блеймана об этих символах как о ребусах, требующих усилия для расшифровки. Известное усилие мысли действительно требуется для инонационального зрителя, не знакомого с историей, культурой и бытом армянского народа. Но такое усилие необходимо для адекватного понимания многих других произведений мирового искусства. Да и для самого армянина не все символы прошлой национальной культуры сохранили живое значение. Можно даже не воспринимать ритуальности омовения перед давкой винограда, но нельзя не воспринять торжественности и красоты движений этих суровых мужчин, святости их труда. Можно не воспринимать аллегории со свечой и петухом с перерезанным горлом, но когда мы видим сотни свечей, горящих на полу собора, и затем десятки петухов с перерезанным

горлом, мечущихся по собору и беспорядочно опрокидывающих эти свечи, то проникаемся ощущением слепой неотвратимости смерти. Можно не воспринимать символического значения сушащихся на солнце книг и отжимаемой из них влаги мудрости, но картина тихо и вещь шелестящих на ветру тяжелых страниц кого не взволнует и в ком не вызовет благоговения перед трудом разума, перед овеществленной мудростью предков и уважения к народу с такой культурой!

Плотная материальность параджановского кадра, тугая комбинация предметов в кадре — это не формалистический изыск, не трюкачество, а находение, выявление, передача эстетической ценности предметного материала жизни, эстетическая эмансипация «рядовых» будто бы предметов быта, но сопутствующих человеку всю его многотысячелетнюю историю и потому уже не рядовых, а священных для него, воспринявших в себя его дух и его историю, пронизанных его существованием.

Фильм Параджанова не есть набор отдельных кадров, или иллюстраций, или символов, как склонен полагать М. Блейман; не есть простое их чередование, их однозначная связь. Параджанов мыслит многоходовыми комбинациями образов, которые придают напряженность и единство своеобразного магнитного поля и создают внутренний сюжет, внутреннее движение в фильме — фильме, от которого М. Блейман требует внешнего сюжета и движения событийного. Имеем, по сути, необычайнейшей «полилог» предметов, кадров, символов, причем «реплики» их не гаснут во многоголосье одноразового произнесения, а определяют дальнейший ход «разговора» и часто возобновляются и обсуждаются: однажды возникшие образы, исчезнув со зримой поверхности экрана, не исчезают из внутреннего поля напряжения фильма, как бы плывут где-то под водой и затем снова обнаруживают себя в новом качестве и новой функции.

Хотя «Тени забытых предков» и «Саят-Нова» — два совершенно различных и даже во многом противоречащих

друг другу фильма, все же в них есть и много общего, так как они представляют разные этапы развития одного и того же творца, разные этапы разрешения его духовной проблематики и эстетических исканий. Это сходное или общее можно видеть в трех аспектах. Во-первых, в излюбленных параджановских идеях и мотивах — раздумье о жизни; детство; юность; любовь; томление по родственной душе; страдание; одиночество; итог жизни — специфически параджановское поэтическое изображение, исследование извечного «цикла жизни». Во-вторых, в обоих фильмах есть сходные, постоянно у Параджанова присутствующие образы и символы, обнаруживающие нечто для него сокровенное. Таков, например, образ овцы, которая здесь не столько библейский агнец, сколько домашнее животное. В «Тенях...» овцы сопутствуют всей жизни гуцула и входят как нечто очень существенное в его анимистическое мировосприятие. Но этого мало, в эти анонимные ритуальные отношения привносится нечто индивидуальное, интимное, личностное, когда Маричка гибнет, спасая свою любимую овцу. Равным образом и в «Саят-Нове» мотив этот не исчерпывается тем, что в сцене смерти католикоса овцы заполняют собор (отталкиваясь от того, что овца символизирует ритуальное приношение верующих, С. Параджанов создает здесь емкий и многозначный, а одновременно и зрительно насыщенный образ). Саят-Нова, бережно держащий в руках беззащитную, доверчивую к человеку овцу, — это то же окончательное преодоление отвлеченной общезначимости символа, приношение в него личного отношения, что и в «Тенях...» в случае с Маричкой. Вот почему неоснователен упрек в абстрактности символа у Параджанова.

Наконец, «Саят-Нова» преемственен по отношению к «Теням...» и в поисках изобразительных принципов, в решении некоторых первостепенных изобразительных задач. Прежде всего это касается проблемы кинематографических пространства и времени в их взаимодействии. Правда, в «Тенях...» пространство не представляло для Параджанова специфической изобразительной проблемы: он

брал его преимущественно как открытое и реальное, вернее, иллюзорное. В «Саят-Нове» он оперирует уже замкнутым и часто условным пространством (которое в «Тенях...» появлялось лишь эпизодически), придавая ему большую напряженность и активизируя его роль в организации зрительного материала. Что же касается времени, то еще в «Тенях...» Параджанов пытался дать ощущение кинематографической длительности как способа выразительности, как эстетически-впечатляющего фактора. Причем достигалось это не только замедлением и убыстрением ритма, сталкиванием разнотемпных монтажных кусков (подобно тому, как делал это Довженко, когда, например, в «Иване» нескончаемо разворачивал панораму почти недвижущегося Днепра, чтобы перевести ее в зрелище буйства порогов), но и попыткой остановить момент движения в застывшем живописном изображении, в разного рода повторах и т. д. В «Саят-Нове» это стремление материализовать время, сделать его вещным, чувственно воспринимаемым — гораздо явственнее и принципиальнее. Ощущение длительности и ощущение разнокачественности этой длительности сохраняется на протяжении всего экранного действия, является коренным эстетическим компонентом фильма. Этот компонент формируется из двух рядов. Во-первых, условность пространства и движения в фильме обуславливает и условность длительности, то есть «выбивает» нас из бессознательного восприятия времени и дает его «осязаемость». Во-вторых, параджановская предметность и символика требуют времени, чтобы их обозреть, полюбоваться ими, оценить их, — и режиссер дает это время, варьируя ритм фильма. Таким образом, длительность ощущается как нечто отпущенное для восприятия и субъективной оценки образа, нечто для этого объективно необходимое и вроде бы эквивалентное его эстетическому потенциалу, то есть в каком-то смысле ему внутренне присущее или им обусловленное: время, дли-

тельность становятся имманентными предметами.

●
Итак, реальные качества фильмов, которые, по мысли М. Блеймана, представляют «школу», далеко не всегда и не во всем совпадают с той характеристикой, которую дает им исследователь. Если «школа» действительно существует, то желательно отыскать такие признаки, которые присущи всем ее произведениям и имеют для них решающее формообразующее значение. Если нет школы, а есть ряд разных произведений, объективно выражающих какую-то неудовлетворенность существующим состоянием кинематографа, потребность в поиске нового, то стоило попытаться установить причины этой неудовлетворенности и характер этой потребности. Мне кажется, что М. Блейман большего успеха мог бы достигнуть на втором пути. Во всяком случае, в начале той части своей статьи, где он от обзора отдельных фильмов переходит к обобщению сути проблемы, он убедительно показывает, что побудительной причиной новых исканий был протест против изобразительной гипотонии современного массового кинематографа, потребность возродить и обновить специфический язык кино. (В числе этих побуждений я бы назвал еще неудовлетворенность «беллетризацией» кино, его иждивенчеством и пассивным описательством; неудовлетворенность мелкотравчатостью — потребность в вечных человеческих темах, в больших обобщениях и философствовании языком кино). Сказав о нарастающей потребности в поиске, М. Блейман, однако, на мой взгляд, качество этого поиска представил обедненно и зачастую искаженно, так как над ним тяготели заранее усмотренная схема и наперед известный приговор «школе».

Так что получилось — независимо от намерений М. Блеймана — не столько открытие, сколько закрытие... не скажу: «школы» — ее, на мой взгляд, нет, — но ряда наиболее интересных явлений украинского кинематографа, ряда наиболее перспективных путей его развития.