

# ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Дедраматизация и антигерой.  
Кинематограф советской «оттепели»





**Фильмы:**

- «Мне двадцать лет» М. Хуциева
- «Влюбленная рыбка» А. Карпыкова

**Цель:** Познакомить зрителей с понятиями «деDRAMатизация» и «антигерой» на примере фильма Хуциева «Мне двадцать лет»

**Основные идеи:**

1. Принцип деDRAMатизации – показать жизнь в простых бытовых вещах, которые часто становятся более важными, чем сюжет картины.
2. Н. Зоркая: «В драматургической системе, которой привержен Хуциев, опоры не только в событиях, не только в поворотах биографии героя, а и в повседневности, внешне статичной и неизменчивой, но полной постоянных превращений, глубинных сдвигов и скрытой работы».
3. Фрейлих: «Режиссера интересует момент между действиями, момент, когда история оказывается на перепутье, а человек – между прошлым и будущим».
4. «Антигерой» – условный тип литературного героя, лишённый героических черт, но несмотря на это, занимающий центральное место в литературном произведении.
5. Антигероя не следует путать со злодеем или антагонистом.
6. Анализ фильма «Застава Ильича» (другое название картины «Мне двадцать лет»).
7. Картину «Застава Ильича» можно считать эмблемой, художественным итогом «шестидесятых», концом периода «оттепели». Потому что после нее пошли запреты, и фильмы начали «класть на полку».

Сегодня мы поговорим о принципе «деDRAMатизации» и о «антигерое» на примере фильмов Марлена Хуциева.

Основным направлением советского кинематографа начала 60-х годов было наследующее неореализму и отчасти антониониевским принципам деDRAMатизации – «поэтическое кино», ищущее поэзию и радость жизни в простых бытовых вещах, которые часто становятся более важными, чем, собственно, сюжет картины. Это прежде всего фильм «Застава Ильича» («Мне 20 лет») Марлена Хуциева 1964 г.



Три товарища, молодые герои картины, вольнолюбивые, независимые, ироничные, прямодушные, ранимые, с огромным чувством внутреннего достоинства, они не могли быть холуями и потому в глазах отцов бюрократического режима были потенциальными противниками его. Здесь есть и прямые столкновения. Например, конфликт Николая, которого вербует в осведомители чиновный кадровик. Еще сильнее это выражено в конфликте героини картины Ани с отцом. Человек старорежимной формации, он ничего не принимает в молодежи, в том числе в собственной дочери и ее друге Сергее.

В картине впервые так отчетливо возникает образ сталиниста как бездуховного человека. И это не сводится к поколениям. Бездуховен в картине и молодой человек, заносчивый циник, тот самый, который получает пощечину на вечеринке. Надо сказать, что молодого циника согласился играть Андрей Тарковский, и мы увидим его молодым, как видим в этом же эпизоде в небольших ролях и Михалкова-Кончаловского, и других представителей молодого поколения кинематографистов, и это характерно для стиля картины – она поэтична и документальна, в ней поколение играет само себя. Такое впечатление оставляет и дебют Станислава Любшина в роли Славки, одного из трех главных героев картины.

Речь шла о поколении, которое начало сознательную жизнь после 1953 г., после XX съезда партии. Герои были моложе режиссера лет на пятнадцать.

Н. Зоркая: «В драматургической системе, которой привержен Хуциев, опоры не только в событиях, не только в поворотах биографии героя, а и в повседневности, внешне статичной и неизменчивой, но полной постоянных превращений, глубинных сдвигов и скрытой работы. Для такого типа повествования равно важны и знаменательная встреча человека с первой своей любовью, и, предположим, бесцельная прогулка под вечер по городу» (1).

С. Фрейлих: «Хуциева интересуют внутренние драмы, он показывает человека в момент духовного кризиса; некоторые зрители и критики не поняли Хуциева, им показалось, что режиссер из картины в



картину показывает людей без идеалов, и поэтому неспособных активно действовать».

Однако режиссера интересует момент между действиями, момент, когда история оказывается на перепутье, а человек – между прошлым и будущим.

Изображая прозу жизни, он переходит от явления к явлению по законам поэзии. Этому подчиняется не только строение фильма в целом, но и структура отдельного эпизода. Чтобы убедиться в этом, не обязательно брать в картину ее кульминации – первомайская демонстрация, вечер поэтов, вечеринка, на которой Сергей говорит свой знаменитый монолог о том, во что он верит. Они становятся патетическими со всей очевидностью именно вследствие того, что оказываются высшими моментами действия. Возьмем сцену отнюдь не патетическую, мы бы даже сказали антипатетическую – случайное знакомство Сергея с девушкой, у которой он остается ночевать. Утром им не о чем говорить. Нам кажется, что Сергей сожалеет о случившемся. Он распахивает шторы – за ночь выпал снег. Белый, чистый снег превращает «низкую» сцену в поэтическую. Но разве это не глубинная тема картины, молодые герои которой обретают веру мучительно, пройдя через сомнения и ошибки.

Как видим, комментарий к событию идет не через голос автора, а через работу оператора. Рассуждение становится изображением, потому и изображение само есть действие. Психологическое состояние героя и настроение автора есть действие. Перед нами роман в стихах, в котором незначительные, самые, казалось бы, повседневные явления могут приобрести значение высокой поэзии, не всегда сразу улавливаемой.

Герои Хуциева жаждут цельности, постижение истины дается им дорогой ценой. Его интересует герой в момент становления («Застава Ильича»), в момент очищения («Июльский дождь»), в момент прозрения («Был месяц май»). Гармония его картин не зависит от того, счастливо или несчастливо сложится личная судьба героя. Он изображает частный случай, который имеет выходы в прошлое и будущее. Этих выходов он достигает с помощью поэзии.

Приведем на сей счет высказывание самого режиссера: «Когда обсуждались достоинства и недостатки моей картины «Мне двадцать лет», то одни критики связывали ее преимущества прежде всего с лирикой, другие – с прозаичностью. Я позволю себе считать эту свою картину и прозаической, и поэтической».

Поэзия и проза, как видим, дают возможность Хуциеву столкнуть два плана – исторический и личный, частный. Это не значит, что частный, личный – это проза, исторический же – поэзия. Поэзия и проза у Хуциева проявляются друг через друга, а стало быть, проявляются друг через друга историческое и личное.

Хуциев часто ставит бытовой предмет в контексте, когда в предмете преодолевается обычность и он приобретает метафорический смысл: на рассвете уличные светофоры знаками указывают дорогу Сергею, и тот встречает Аню («Застава Ильича»); утренние троллейбусы, как стадо оленей, пробуждаясь, поднимают свои рога, чтобы начать бег по заведенному маршруту («Июльский дождь»). В каждом хуциевском фильме есть сцена на рассвете. В картине «Был месяц май» это решающая сцена: на исходе ночи герои набредают на бывший концлагерь и узнают, что здесь в печах сжигали людей.

Картина «Мне 20 лет» длится около трех часов. За это время в жизни героев проходит немалый срок, хотя событий будто бы случается мало. Это и есть принцип дедрамматизации. В картине показана обычная жизнь, и вроде ничего особенного, драматического не происходит. И герои наши вроде и не герои вовсе, они не совершают ничего героического. Но это и есть понятие «антигерой» – что нам говорит словарь – «условный тип литературного героя, лишённый героических черт, но несмотря на это, занимающий центральное место в литературном произведении. Антигероя не следует путать со злодеем или антагонистом».

Нея Зоркая: «Сергей, Колька Фокин, Славка — три товарища, три друга детства, ребята с нашего двора. Молодые герои картины ведут в своем трио каждый собственную тему, настойчивую и пронзительную, и, сплетаясь, звуча вместе, эти мелодии образуют некий современный узор».

Сергей — тот юноша-солдат, что вернется в родной дом, тот, чьими глазами начинаем и мы смотреть вокруг. Он самый неброский, самый заурядный из всех троих. Однако в Сергее типичное важнее индивидуальности. Тема фильма — созревание гражданского чувства — определяет развитие образа Сергея. Как ни существенна история Сергея, его любви к Ане — девушке «другого круга» — еще существеннее сам факт его начавшегося раздумья.

В Кольке Фокине предстает некий современный парафраз былых киногероев, обаятельных весельчаков, интеллигентов в простонародной своей среде, Колька — остролов, смерть девчонкам, рубаха-парень, неотразимый своей мужской привлекательностью и небрежной грацией. Но картина Хуциева запечатлевает как бы расставание представителя типа с самим типом.



Славка. Его играл Станислав Любшин. Этот актер оказался необходимым сегодняшнему кинематографу. Всякое время находит свои лица, свои типажи. Вечно угнетенный, всегда виноватый, постоянно в метаниях между протестом и покорностью, Слава порой попадает в отрешенную сосредоточенность.

Таковы три друга, которых мы привыкаем воспринимать всех вместе, троицей, всегда — и в моменты самого разобщения, когда жизнь, у них несинхронная, разводит каждого на свою дорожку; и когда они, будто три богатыря, останавливаются у арки, где шаркает ногами двор под громогласную радиолу с заграничным чьим-то пением.

Герои Хуциева решают вопрос — как жить, вечный вопрос юности. В этом заключена их функция в картине.

Вот как Фрейлих сравнивал Тарковского с Хуциевым: «А. Тарковский, например, столь же современный художник, но в его манере трудно пересказать фабулу любой хуциевской картины. Мы имеем в виду именно манеру исполнения, которая требует определенной фактуры, а не проблематику картин Тарковского — их актуальность находит живейший отклик у современников. Его предмет — история или фантастика, где материал свободнее подвергается метафорической переработке.

Тарковский рассказывает.

Хуциев рассказывает.

Он может говорить только подробно, в подробностях он улавливает психологические и социальные мотивы поступков своих героев. Дистанция же по отношению к частному событию создается вторым, поэтическим планом, который позволяет художнику то и дело уходить от фабулы; в таких случаях нам кажется, что художник начинает говорить «не на тему», но он покидает своего героя лишь для того, чтобы увидеть его со стороны в общем ходе жизни.

В своих зрелых работах Хуциев, исследуя частную жизнь, находит выходы в историю. Такие финалы готовятся исподволь и именно в тех моментах действия, когда художник говорит «не на тему». При ближайшем рассмотрении «не на тему» означает «не на тему фабулы». Именно во внефабульных эпизодах (своеобразных лирических отступлениях) он оценивает происходящее на первом плане с точки зрения истории. Здесь режиссер становится автором — картины, хотя и сделанные с разными сценаристами (Г. Шпаликовым, А. Гребневым, Г. Баклановым), составляют, по существу, трилогию, в которой Хуциев изобразил битву духовного и бездуховного начал в современном человеке. Финал теперь — не завершение частного случая; финал — выход из частного случая, выход в историю, на пересечении с которой герой начинает новую жизнь. В финале «Июльского дождя» героиня картины Лена расстается со своим женихом; в момент душевного разлада она вливается в толпу и оказывается у Большого театра — сюда в День Победы пришли на свою традиционную встречу фронтовики». Блуждания героев картины «Застава Ильича» завершаются выходом на Красную площадь как осознание ими своей причастности к Истории.

В картине «Застава Ильича» есть два композиционных центра. Один — «Красная площадь». Сюда вливается первомайская демонстрация. Сюда люди приходят и сами по себе. В момент, например, сомнения. Сцены здесь, как правило, исповедальны. Застава Ильича в картине — не только рабочий район Москвы. Застава Ильича — это, скорее, метафорический смысл картины. По смыслу и ударили: чтобы притупить идею, заставили сменить название. Не «Застава Ильича», а нейтральное, лирическое «Мне двадцать лет».

Другой центр картины — Политехнический музей. Вольнолюбивый Политехнический музей. Когда-то здесь гремел бас Маяковского. Теперь мы видим современных поэтов. Эпизод «вечер поэтов» длится две или три части, но смотрится на одном дыхании. Еще бы — мы слышим и видим Андрея Вознесенского, Беллу Ахмадулину, Евгения Евтушенко, Римму Казакову, Булата Окуджаву, из старых поэтов — Михаила Светлова.

Вспомните, как снята в его картинах Москва: ее праздничные и будничные улицы, ее площади и бульвары, ее метро, знаменитый Политехнический музей в день поэзии постоянно оказываются местом действия. Город сам становится действующим лицом, если не самым активным, то, во всяком случае, самым безупречным. Рита Пилихина — оператор картины. Кадр у нее держится на атмосфере, сохраняется воздух времени; фигуры выразительны и в массовой сцене, и в интимной ситуации; ее портреты динамичны, пейзажи пронзительны. Особенно удается ей превращение ночи в рассвет. Здесь она была единомышленником Хуциева.

В каждой картине Хуциева есть рассвет. И в «Весне на Заречной улице», и в фильме «Два Федора», и потом уже в «Июльском дожде», и в телевизионной картине «Был месяц май». В «Заставе Ильича» рассвет — не пейзаж, рассвет — ожидание перемен.



С. Фрейлих: «Картина была создана на переломе истории. Это был период «оттепели». Художник успел запечатлеть то, что тогда произошло в чувствовании общества. Современная в то время картина кажется сегодня исторической. Она документально сохранила не только облик Москвы – она сохранила для нас веру тех лет».

Н. Зоркая: «Картину «Застава Ильича» можно считать эмблемой, художественным итогом «шестидесятых», концом периода «оттепели». Потому что после нее пошли запреты, и фильмы начали «класть на полку».

Любопытно, что тенденция к дедрамматизации и выдвигению вперед «антигероя» появилась в казахском кино только к концу советской эпохи. И сделали это представители так называемой «казахской новой волны»: это есть и в «Конечной остановке» Серика Апрымова, и в «Игле» Рашида Нугманова, и во «Влюбленной рыбке» Абая Карпыкова.

Молодой житель пригородного села по имени Жакен, продав корову, решает уехать жить в город. Там он встречается со старшим братом, влюбляется в девушку, но проводит ночь с другой. Проведя несколько дней в Алма-Ате и пережив серию приключений, он решает вернуться домой.

Чернокожий музыкант Ассан, европейская девушка Наташа, казах Жакен – все они органично обитают в этом многонациональном городе. Герои просто живут и наслаждаются этой жизнью, как герои фильмов Трюффо, Годара или Лелуша. А город бесконечен, разнолик и дискретен, подвержен влияниям и открыт миру. Созданный режиссером образ города – «другой Алма-Аты» – это метафора начавшей меняться советской ментальности, долгое время бывшей твердой и неуязвимой для внешнего влияния. Все персонажи неожиданно возникают по ходу действия, затем исчезают, через какое-то время появляются снова. Кажется, что их жизнь в фильме подчиняется особой, странной, может быть, сновидческой логике.

Сегодня мы поговорили о дедрамматизации и антигерое на примере фильмов советской «оттепели». И сейчас переходим к заданиям для самостоятельной работы.

#### Дополнительные источники по теме лекции:

1. Зоркая Н. Хуциев // Портреты. - М., 1966. <http://www.russiancinema.ru/names/name1016/>
2. Зайцева Л.А. «Экранный образ времени оттепели (1960-1980)», -М.: Нестория-История, 2017. – 344 с.
3. Зоркая Н.М. История отечественного кино. -М.: «Белый город», 2014, - 568 с.
4. Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Крат.очерк истории худож. кино): Учеб.пособие / Е. Я. Марголит; Всесоюз. заоч. нар. ун-т искусств, Фак. кинофотоискусства. - М.: ВЗНУИ, 1988 (1989). - 98,[1] с.