

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.007
УДК 748, 740

Некрасова Е. С.

Некрасова Елена Сергеевна — кандидат философских наук, доцент,
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: nekrasovakinoart@gmail.com

САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАНОЕ, ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ В КИНО МИХАИЛА КАЛИКА

В статье обсуждаются фильмы М. Н. Калика «Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики», «Любить» и другие. Автор акцентирует внимание на том, что Калик был создателем поэтического кино. Режиссеру советского кинематографа периода «оттепели» удалось сочетать в своих картинах лирику и кинодокументалистику, социологичность и интимность.

Ключевые слова: М. Н. Калик, советское кино, «оттепель», поэтическое и документальное кино.

Nekrasova E. S.

THE SACRAL AND THE SECULAR, THE GENERAL AND THE PARTICULAR
IN MIKHAIL KALIK'S CINEMATOGRAPHY

This article discusses films made by a film director Mikhail Kalik: *Man Follows the Sun*, *Goodbye, Boys*, *To Love*, and others. The author emphasizes that Kalik was a creator of poetic cinematograph. The Soviet film director at the time of the 'thaw' managed to combine lyric and documentary, sociological and intimate approaches in his works.

Keywords: Mikhail Kalik, Soviet cinema, poetical film, new wave style.

В отечественной киноведческой традиции кинематограф М. Н. Калика принято относить к категории поэтического кино [1; 3]. Понятие «поэтическое кино» было сформулировано в знаменитой работе В. Б. Шкловского «Поэзия и проза в кинематографии» (в сборнике «Поэтика кино», 1927; в 2001 г. книга была переиздана [2]). Советский литературовед, киновед и критик использовал это определение применительно к отечественному кино конца 1920-х годов [4, с. 90–92]. В начале 1960-х понятие «поэтическое кино» снова оказалось востребованным. Оно появилось в статье М. И. Туровской «Прозаическое и поэтическое кино сегодня» [3, с. 239–255]. Основной темой этих двух текстов стало противопоставление двух типов или, как называл Шкловский, жанров кинематографа: поэтического и прозаического [4].

Основное различие между ними заключалось в том, что в поэтическом кино преобладали «формальные моменты», а в прозаическом — «смысловые». Актуализация этого противопоставления, как и собственно «воскрешение» этих понятий в 1960-е гг., было связано с тем, что в советском кино сложились условия, напоминающие советские двадцатые годы, — происходил переход к новой эпохе. По мнению Туровской, в 1920-е гг. отечественное кино от эпоса революции поворачивалось к отдельному человеку и его судьбе в революции (надо отметить, что Шкловский, в отличие от Туровской, не констатирует такой переход в послереволюционные двадцатые). К этому надо добавить еще и технические новации 1920-х гг. — переход от немого к звуковому кино. А в 1960-е в СССР возникает такое явление, как «оттепельный» кинематограф. И если

в первое послереволюционное десятилетие, согласно Туровской, прозаическое кино сменило поэтическое, потому что советскому киноискусству понадобился реалистический дискурс, то в шестидесятые, на фоне хрущевской «оттепели» и новой «перемены участи», опять оказались востребованными приемы поэтического кино. Для Шкловского и Туровской отношения «поэтического» и «прозаического» кино носят важный, едва ли не программный характер и касаются не столько формальных приемов, сколько самой природы кинематографического. Особенно интересен взгляд Туровской: обозначив своеобразный возврат поэтического кино, она использовала бинарную оппозицию «поэтическое-прозаическое» как способ анализа и сравнения кинематографа начала 1960-х, прежде всего фильма Тарковского «Иваново детство» (1962). Но при этом Туровская критично отнеслась к фильму Калика «Человек идет за солнцем» (1961).

Поэтическое кино шестидесятых характеризовалось преобладанием формальных приемов, метафоричностью, отсутствием ярко выраженной нарративности и даже бессюжетностью, антипсихологизмом. Разумеется, поэтическое кино 1960-х гг. отличалось от кинематографа 1920-х, но здесь важно, что эти приемы вошли в обиход приемов «оттепельного» кино и стали началом новой страницы в отечественном киноискусстве. Разумеется, «оттепельный» кинематограф, с его новой эстетикой, новыми для советского кино героями, новыми средствами выразительности, не исчерпывался поэтическим кино, и в этом очерке не ставится задача его полного освещения. Значение имеет олицетворяемый «оттепельным» кино рубеж, и та роль, которую соотношение поэтического и реалистического (а потом

и документального) дискурса сыграло в кинематографе Михаила Калика.

Творчество М. Н. Калика ознаменовало начало новой эпохи, в какой-то момент сам режиссер даже олицетворял эпоху нового советского кино. Прежде всего это касается его фильма «Человек идет за солнцем», где поэтические приемы представлены во всей полноте и очевидности. Фабула там построена как рассказ об одном дне маленького мальчика, который отправился за солнцем. Он идет через город и встречается с разными людьми. Магия этого фильма, которую можно уловить и сейчас, держится не на драматургии, а на красоте и свежести, которыми наполнена повседневная жизнь. Эту красоту жизни зритель видит глазами ребенка. Похожий прием — взгляд ребенка — используют режиссеры Георгий Данелия и Игорь Таланкин в фильме «Сергея» (1960), вышедшем годом раньше. Детский взгляд, обладающий особой оптикой и обнажающий истинную природу вещей, появился и в фильме Тарковского «Иваново детство». М. И. Туровская в вышеупомянутой статье так же относит его к поэтическому кино [3].

Границу между эпохами, знаменующую появление «оттепельного» кино, подчеркивает и личная история М. Н. Калика. В 1951 г., будучи студентом третьего курса ВГИКа, он был обвинен в «создании террористической организации», осужден и отправлен в лагерь. В 1954 г. Калик был освобожден и реабилитирован, а уже в 1959-м снял свой первый самостоятельный фильм «Колыбельная», который был показан на Венецианском фестивале. Этот фильм, вполне традиционный по форме, демонстрировал темы и интонации очень близкие к фильму «Человек идет за солнцем».

Успех фильма «Человек идет за солнцем» (по мнению редакции журнала «Искусство кино», эта картина заняла второе место в четверке лучших фильмов 1962 г.) спровоцировал то, что и две следующие его картины — «До свидания, мальчики» и «Любить» — стали восприниматься как поэтическое кино [1]. Это отчасти оправдано тем, что в «Мальчиках» опять появляется тема детства (или, вернее, взросления), а второй фильм декларативно посвящен теме любви, что видно уже из названия. Однако анализ этих фильмов и прежде всего своеобразной вершины творчества Калика — фильма «Любить», вышедшего в 1968 г., показывает, что его поэтическая стратегия имеет документальное измерение и часто апеллирует не к эмоционально-лирическому, частному, а к универсальному, даже социальному плану. И это активно взаимодействует с советской ментальностью.

Чтобы исследовать эту тему, мы проанализируем кинематограф Калика с точки зрения двух оппозиций — «поэтическое vs документальное» и «индивидуальное vs массовое». На поэтическую природу каликовского кино, как уже говорилось выше, указывает многое. В первую очередь, выбор тем — детство, юность, взросление, поиска себя/

другого. Эти темы присутствуют в его фильмах, начиная с «Колыбельной», где история вращается вокруг поисков главным героем своей дочери, пропавшей в войну, продолжается в фильме «Человек идет за солнцем» и развивается в фильме «До свидания, мальчики» — лирико-драматической истории молодых людей, ушедших на войну, так и не успев повзрослеть. Наконец, тема любви в масштабной анатомии этого чувства, которую Калик показывает и анализирует в фильме «Любить». Кроме того, в пользу поэтической эстетики говорит и отношение автора к сюжетной, нарративной структуре, традиционную форму которой он использует по-настоящему только в «Колыбельной», а все остальное время работает либо с рваной непоследовательной схемой, либо избирает новеллистическую форму. Последнее появляется в кинокартине «Любить», где задача рассказать о многообразии понятия «любовь» порождает сложную структуру, далекую от традиционно понимаемого сюжета. Также необходимо упомянуть и про другие формальные приемы: то, какое значение в фильме «Человек идет за солнцем» Калик придает цвету и музыке. Творческий союз М. Н. Калика и М. Л. Таривердиева оказался очень продуктивен. Микаэл Леонович был автором музыки к «Человеку», «Мальчикам», «Любить» и другим фильмам, которые сделали композитора известным. По воспоминаниям Калика, во время работы над фильмом он сначала рассказывал Таривердиеву будущий эпизод, тот выстраивал его музыкальный ритм, который потом Калик использовал на съемках [1]. Отдельную тему представляет то, как в фильмах М. Н. Калика работает камера. Кинокритики называют его кино ракурсным [1]. Калик постоянно составляет разные углы зрения: мальчика, смотрящего на мир снизу-вверх, взрослых, встречающихся ему на пути, и проч.

Но на самом деле сразу после фильма «Человек» Калик не просто начинает использовать приемы противоположной художественной концепции (прозаического кино), но и постепенно углубляет их. Прежде всего обращает на себя внимание, как он использует документальную хронику, которая появляется уже в «До свидания, мальчики». Надо отметить, что Калик здесь не одинок. За два года до выхода этого фильма тот же прием использовал Тарковский в «Ивановом детстве». И в целом середина и конец 60-х обозначается в игровом кино стремлением к «документализации». Наталья Баландина в журнале «Киноведческие записки» применительно к этому времени даже цитирует режиссера Андрона Кончаловского, который говорит: «В идеале хотелось бы оказаться в положении режиссера, монтирующего фильм из хроникального материала, снятого независимо от него» [1].

Но роль хроника в кинематографе Калика отличается от того, что делают его коллеги. Если у Тарковского, по мнению Туровской, хроника превращается в метафору благодаря монтажным приемам, то у Калика в «Мальчиках» хроника появля-

ется не один раз и выполняет совершенно другую функцию. Она, по сути, представляет собой полноценный выразительный прием, который выполняет сразу несколько задач. У Тарковского хроника — замыкающие фильм кадры мертвых тел Геббельса и его детей, резонирующие с более ранним кадрами, в частности, с гравюрой Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» — носит вневременной характер и апеллирует к вечным темам: ужасам войны и декларации безусловной ценности человеческой жизни. У Калика в «До свидания, мальчики!» хроника, напротив, помогает ощутить временной и культурный контекст. Она как бы погружает зрителя в мир героев — юных советских мальчиков и девочек конца 1930-х годов, живущих в согласии со своим временем. С одной стороны, хроника показывает мир их глазами, ведь для них это — важный вид медиа, а с другой, демонстрирует их восприятие мира — поляризующее, очень прямолинейное, отчасти наивное. Исполненные Каликом документальные экскурсии показывают, где добро и зло, они учат и направляют зрителя. Интересно, что в «Мальчиках» значение экранной формы медиа подчеркивается и другими способами: фильм начинается со сцены в кинотеатре, где главные герои смотрят фильм «Юность Максима» (1935). Этот классический революционный фильм резонирует в «Мальчиках» с главной темой картины — товариществом, историей трех друзей. Можно предположить, что так Калик не только рассказывает о мире своих героев, где это кино имело значение, но вспоминает и про свое собственное довоенное детство.

В фильме «Любить» этот прием только усиливается. Здесь он превращается в важнейший инструмент воздействия — документальные съемки на улицах города, которые режиссер Инесса Туманян специально снимала для этого фильма и в котором случайные уличные прохожие отвечали на вопрос «Что вы думаете о любви?» Калик выступает в этом фильме настоящим революционером, смело соединяя игровое кино и документальные съемки, да еще имеющие ярко выраженный социологический характер. Они не отсылают нас к прошлому, как кинохроника в фильме «До свидания, мальчики», а перемежают игровые новеллы и становятся способом рассказать о настоящем — опрос дает право голоса улице, совершенно случайным людям. Документальные кадры призваны дополнить игровые, но на самом деле они не менее интересны. Это, с одной стороны, создает панорамную картину современности, а с другой, эффект унификации — несмотря на то что среди опрашиваемых есть несколько ярких, запоминающихся персонажей, большинство отвечает вполне стереотипно. На унификацию работает и сама структура фильма: несвязанные сюжетно новеллы вроде бы продолжают важные приемы его поэтической манеры, но при этом тяготеют к обобщению. Истории героев идут перед зрителями одна за другой, как череда портре-

тов, образуя своеобразный социальный срез, — здесь есть и рафинированные интеллигенты, и рабочие и крестьяне, и все они испытывают трудности в любви.

Эта оппозиция «индивидуальное vs массовое» проявляется не только на формальном уровне. Она работает и через возврат к традиционным ценностям, а конкретно к христианским нормам, которые в фильме представляет священник Александр Мень. Его монологи вплетаются в канву фильма и резюмируют несколько хаотичные уличные интервью. Слова отца Александра дополняются цитатами из «Песни песней» Соломона, с которых начинается каждая игровая новелла.

За этим неожиданным вниманием к традиции и, в частности, к религиозному аспекту главной темы фильма видится попытка автора найти выход из, мягко говоря, невеселого положения, в котором оказались герои. Оно во многом связано с отчуждающей урбанизацией, которой пронизан весь фильм. Практически все герои «Любить» — представители послевоенного поколения, родившиеся и выросшие в городе и воспринимающие городскую модель поведения (разделение труда, феминизацию, возможность свободного союза мужчины и женщины, практику разводов, аборт) как норму. Все эти явления связаны с индивидуацией, а вернее, с атомизацией, порожденной городским образом жизни. Этот образ жизни превратил современного человека в социальный атом и разрушил его связи с другим человеком. А значит, мешает ему получить такую безусловную ценность, как любовь. Единственным выходом, который видит в этой ситуации Калик, становится религия и/или возврат к традиционным формам культуры. Они сохранились только в деревне, где образ жизни полностью противоположен городскому. В последней части фильма показана традиционная молдавская деревня. Это короткая история о любви парня Мирчи и девушки Нуци, которая, как в сказке, заканчивается свадьбой. Эта новелла — единственная из четырех имеет оптимистичный финал. Индивидуальное (как ценность), связанное с городским образом жизни, напрямую противопоставляется здесь коллективизму традиционной культуры. Здесь человек обязан воспроизводить четкий жизненный сценарий — влюбленность приводит к созданию семьи, тем самым избавляя человека от одиночества. Документалистика только подчеркивает эту истину — четвертая новелла заканчивается кадрами традиционной молдавской свадьбы: обрядование невесты, сваты, подруги, застолье, веселье.

Таким образом, у Калика взаимодействуют и эволюционируют приемы поэтического и реалистического кино. В кинокартине «Любить» сливаются поэтичность, предельная образность и социологичность, формируя некий, казалось бы, странный, но все-таки вполне цельный концепт. Вероятно, его цельность — одна из причин современности этого фильма М. Н. Калика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баландина Н. Поэтическое пространство Михаила Калика // КЗ. 2002. № 57. С. 362–377.
2. Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. — 261, [4] с.
3. Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 239–255.
4. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино» / общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. С. 90–92.