

Майя Туровская «Иваново детство»

..Это было давно: ранней весной 1962 года. В Союзе кинематографистов шла очередная дискуссия "О киноязыке", кино бурно переживало поиски самого себя, и дискуссии были его бытом. Помню, как, заключая очередное заседание, Михаил Ильич Ромм, очень волнуясь, сказал примерно следующее: "Друзья, сегодня вы увидите нечто необычное. Такого на нашем экране еще не было. Но, поверьте мне, это очень талантливо. Имя режиссера - Андрей Тарковский".

Через два часа мы вышли из маленького просмотрового зала, которого сейчас уже нет, смятые, недоумевающие, еще не понимая, бранить ли автора фильма за это смятение или, отложив привычные представления, вдуматься, вчувствоваться в странный мир, появившийся и погасший на полотне экрана.

Этот вечер запомнился многим из присутствующих: был первый просмотр первого полнометражного фильма Андрея Тарковского "Иваново детство".

К фильму отнеслись по-разному, но одно было ясно: появился режиссер. Теперь кое-что в картине выглядит наивно и кажется данью времени, но магии своей она не потеряла и по сей день.

Тогда же, под свежим впечатлением от просмотра, я написала огромную рецензию в "Литературную газету".

Фильм молодого режиссера А. Тарковского "Иваново детство" поставлен по рассказу В. Богомолова "Иван". Рассказ написан от лица молодого лейтенанта - героя, занявшего столь существенное место в литературе о войне,- и содержит несколько случайных встреч с Иваном - двенадцатилетним разведчиком, все близкие которого погибли. Рассказ написан по отношению к герою "извне", с той хорошей документальностью, которая стала отличительной чертой молодой военной прозы. Нетрудно представить картину, поставленную по рассказу Богомолова как он есть. Это могла бы быть отличная "прозаическая" картина. Это была бы другая картина - вот и все.

Фильм Тарковского по отношению к рассказу снят с обратной точки: не Иван на войне увиден глазами лейтенанта, а лейтенант и война - все увиденно как бы глазами Ивана. Было бы точнее сказать - режиссера, но Иван для него примерно то же, что лирический герой для поэта.

Дело, конечно, не в произволе точек зрения. Существо дела со- стоит, вероятно, в том, что после стольких фильмов о войне режиссер, принадлежащий к поколению Ивана, выходит в 1962 году с фильмом, который нельзя не признать самобытным.

Фильм начинается иначе, чем рассказ, где на НП батальона приводят неизвестного: мокрого, продрогшего оборвыша. Он начинается с безмятежности, с просвеченной летним солнцем идиллии: далекое кукование кукушки, бабочка, порхающая вокруг белоголового мальчишки, пушистая и чуткая мордочка косули, глядящая с экрана большими прозрачными глазами, ласковая улыбка на милом материнском лице... Образы детства и тишины - не обязательно день 21 июня на такой-то широте и долготе: просто немножко бессвязные и, однако, легко узнаваемые образы света, мира, счастья...

И - война...

Война тоже входит в фильм не в бытовом своем обличье - не через рупор радиоприемника, не с воем самолетов и пулеметными очередями, не смертью и разрушением, которые, ворвавшись в мирный быт, отныне сами становятся бытом,- грозным бытом войны,- как это бывало во многих картинах до "Иванова детства". Война входит в фильм памятью сердца, внезапным и болезненным толчком воображения - вдруг опрокинувшееся материнское лицо...

Перевернутый кадр - метафора. Прием, однако же, многозначнее своего первого, рационального смысла. Перевернутый кадр - это к тому же эмоциональный удар, обрыв, катастрофа - монтаж фильма будет идти через такие катастрофы. Это к тому же переход от

сна к яви. Явь - это враждебная темнота сарая, из которого надо выскользнуть незамеченным. А за порогом - опустошенная, вытопанная земля. Ободранный остов ветряка, как скелет, вздымающий к небу костлявые руки, и над заброшенной пашней зловещим знаком войны - мертвый комбайн, черный и страшный в пожаре заходящего солнца. Пожар солнца - тоже метафора. Можно заметить преемственность от "злого солнца" Урусевского ("Неотправленное письмо"), можно вспомнить "черное солнце" Шолохова и солнце, что затмением дружинам "путь заступало" в "Слове о полку Игореве". Можно сказать, как у Блока: "Но этот шар над льдом жесток и красен, как гнев, как месть, как кровь!" Метафора многозначна и окружена ореолом откликов.

Пейзаж войны у Тарковского не столько документален, сколько субъективен; не обобщен, а метафоричен.

Потому у отличного оператора В. Юсова мы найдем очень мало знакомых по прежним военным картинам мотивов. В фильме свой беспощадный климат; пейзаж - это образ войны в навсегда потрясенном воображении.

Мертвый, безучастный лес по колено в воде. И сам Иван - уже не белоголовый мальчишка, беспечно бегущий за бабочкой, а разведчик, тайком пробирающийся по родной земле среди черных стволов и печальных болот; волчонок, подозрительный и замкнутый даже со своими.

Когда мокрый и дрожащий оборвыш (его играет Коля Бурляев) впервые появляется на НП батальона и тоном, не терпящим возражений, требует позвонить "51-му", куда комбату по субординации обращаться не положено, то старший лейтенант Гальцев, в котором мы привычно ищем черты ранней и суровой возмужалости, неожиданно кажется рядом с Иваном наивным мальчишкой. Ничего детского, ничего милого и обаятельного не осталось в черном, как будто обугленном Ива-новом лице, в настороженном взгляде исподлобья, в неприятно командных интонациях с нескрываемым сознанием собственного исключительного значения.

Взрослое, опытное, ожесточенное...

НП батальона в фильме, в отличие от рассказа,- тоже не просто место действия, но и образ, иносказание.

Богомол в рассказе одной-двумя деталями, военными терминами сразу делает зримым сложившийся и уже ставший буднями военный быт. В фильме эти детали не упущены: коптилка, сооруженная из патронной гильзы, рюмка, служащая по военному времени чернильницей. Но все - от неверного света этой достоверной коптилки, выхватывающего из подвального мрака то как будто мертвую руку спящего, то слова, нацарапанные на стене, то часть свода, вплоть до того, что НП разместился в подвале заброшенной церкви,- опровергает эту бытовую привычность.

Для Тарковского подвал разрушенной церкви, где на полу валяется уцелевший колокол, а на стене нацарапаны прощальные слова: "Нас 8 человек, все не старше девятнадцати лет. Сейчас нас поведут убивать. Отомстите за нас" - не каприз и не следование моде. Я не стану расшифровывать эту не случайную в военных фильмах метафору - она понятна всякому. Отмечу только, что, кроме прочего, в ней есть еще и существенный для фильма мотив истории, исторической преемственности.

Образы, вызывающие к мести, преследуют Ивана.

Режиссер сам обозначает эстетические границы образности фильма. Гравюра Дюрера во весь экран: зловещие всадники Апокалипсиса, и под копытами - смятые ужасом людские толпы. Метафора тотального насилия введена элементарным сюжетным ходом - Иван рассматривает "трофейный" альбом. Он рассматривает его с пристальным любопытством ненависти. Метафора дана еще и в субъективном, "психологическом" преломлении Ивана. Патетическая условность великого немца даже не останавливает его внимания. Он принимает как житейскую реальность мучительно искаженные образы насилия и страдания.

В конце фильма режиссер вмонтировал кадры немецкой хроники. Обугленный, скрюченный труп Геббельса, пять длинных, бледных трупиков убитых им собственных детей. Документальные кадры приемом монтажа (самым испытанным приемом "поэтического" кино) тоже превращены в метафору. Она более сложна и ассоциативна, чем любая другая метафора фильма. Здесь и мотив возмездия, подчеркнутый, как рифмой, пустым эсэсовским мундиром на стене (чей-то пустой мундир на НП на минуту олицетворял для Ивана понятие "враг"). Здесь и встречный мотив искалеченного и уничтоженного детства. И просто обозначение: конец фашизма, его самоубийство.

Хроника важна и в эстетике фильма. Между двумя вторжениями чужого, немецкого мира и чуждого стиля: между жестокой условностью Дюрера и жестокой безусловностью хроники - изображение войны.

Разбитые, расплескавшиеся дороги, по которым тянутся войска. Две одинокие фигуры, бредущие через пустое поле: пленный фриц и конвоир. Искалеченные деревья. Искореженный металл. Остов сбитого самолета со свастикой, торчащий на "этом" берегу, как странное дерево, выращенное войной. На "том" берегу трупы повешенных советских разведчиков с надписью "Добро пожаловать".

В фильме о войне нет конкретных врагов - и бытовое и условное изображение было бы здесь равно фальшиво. Немецкая тема входит в фильм только контрапунктом: изображение и звук не совпадают. В кадре - Иван, составляющий донесение по памятным знакам: по зернышкам, шишкам, колоскам, обозначающим взводы и батальоны. За кадром - топот шагов и немецкая речь: воспоминание о пережитом. Неразборчивые слова немецкой команды, обрывки непонятных разговоров оживают в памяти Ивана наяву и во сне - чужая, незнакомая речь на родной земле. Захватчики, интервенты, насильники, как было не раз на Руси со времен татарского ига. Образ убитой матери сливается с образами расстрелянных заложников - оставшись один на НП, настоящий разведчик Иван играет в войну. Это игра до полной, окончательной и не возмещающей утрат победы. Он взгромождает на балку колокол и ударяет в набат. Маленький колокол снят в таком ракурсе, что кажется огромным.

Набат должен прозвучать на весь мир.

Поколение, к которому принадлежит режиссер, как и герой картины, встретило войну иначе, чем их отцы и старшие братья. То, что для старших уложилось в формулы разума и стало источником сознательного выполнения долга, в душе Ивана отразилось обостренным эмоциональным сдвигом. Вот почему есть грань, неуловимо отделяющая Ивана от взрослых на этой войне,- не только от молоденького лейтенанта Гальцева, но и от лихого разведчика капитана Холина, от его рассудительного друга Катасоныча и по-отцовски привязанного к нему подполковника Грязнова. Для взрослых война не только долг, но и работа. Каждый из них выполняет ее честно, не жалея себя. Каждый, если нужно, рискнет своей жизнью.

Но для Ивана на войне нет отдыха и срока, нет быта и тыла, субординации и наград - нет ничего, кроме самой войны. Потребность быть на войне абсолютна, она выше любых чинов; он может схватить за грудки самого "51-го", когда тот приказывает отправить его в Суворовское. Она выше любых привязанностей - он любит и Холина, и Катасоныча, и Грязнова, но, не раздумывая, уходит от них по размытым дорогам войны, как только угроза отправки в тыл становится реальной. "У меня никого нет,- говорит он Грязнову,- я один". Он и война. Вот почему напрасно искать в фильме житейски достоверного изображения минувшей войны, так же как мира.

Образы войны и насилия - единственная абсолютная реальность для Ивана. Он освобождается от них только в снах.

Было бы ненужной и неблагодарной работой расшифровывать до конца все иносказания фильма, как бы ни была свободна и многозначна такая расшифровка. Поэзия оттого и поэзия, что на дне ее всегда остается нечто, не поддающееся простой логике. Авторы фильма вводят нас туда, куда, естественно, не мог ввести автор рассказа - по ту сторону Ивановой ненависти. Они как бы восстанавливают первую, утраченную половину блоковской формулы:

"Да, знаю я, что втайне - мир прекрасен(Я знал Тебя, Любовь!). Но этот шар над льдом жесток и красен, Как гнев, как месть, как кровь!"

Сны - даже не воспоминания в точном смысле слова. Это образы свободы и игры воображения, смутно пантеистические образы естественной жизни, радости, покоя.

Яблоки под дождем. Черненькая девочка в кузове грузовика, которой белоголовый мальчик протягивает круглое яблоко. Странно белые, как будто "негативные" деревья, мчащиеся по сторонам дороги, и задумчивые лошади, неторопливо жующие яблоки, рассыпанные по нетронутому, влажному от дождя песку...

Мир расколот надвое, и перехода, средостения между половинками нет. Быт, будни, житейское могли бы быть таким средостением, приспособлением организма к беспощадному климату войны. Для Гальцева - в рассказе - они есть. Но в фильме - для Ивана - их нет.

Несовместимость двух половинок мира, в одной из которых он существует как свободный, цельный человек, причастный красоте природы и человеческих чувств, а в другой - только как мститель, как орудие, отказывающееся от самого себя ради своей миссии, действительна не только для Ивана. Она составляет главную мысль авторов и в том или ином виде ощущается всеми героями.

В картине есть и вторая линия. Она связана с историей Ивана, но ассоциативно, а не сюжетно. Это тоже прием "поэтического" кино - один мотив откликается другому, как эхо или как далекая рифма.

Лейтенант медицинской службы, подмосковная школьница Маша, до странности напоминающая черненькую девочку из Ивановых снов, так же неуместна в жестокой действительности войны, как эти сны, как детство, как белоствольная березовая роща, уже пошедшая частично на накат для блиндажа, но еще уцелевшая чудом - такой же островок красоты, как русская песня на шалыпинской пластинке "Не велят Маше за реченьку ходить", которая так и остается недопетой... Авторы не из ложного целомудрия или ханжества заставляют Холина, ухаживающего за Машей в березовой роще, отослать от себя девушку: на такой войне, какая показана в этой картине, интрижка неуместна, а любовь невозможна. Томительная эротика отношений Холина и Маши, как и подавленная потребность Ивана в счастье,- знак жизни, вышедшей из колеи.

Есть "этот" берег, и есть "тот". На "этом" берегу - остов сбитого немецкого самолета со свастикой, на "том" - два трупа с петлями на шее и надписью "Добро пожаловать". Туда Холин и Гальцев должны переправить Ивана, снова принявшего тягостный для него облик деревенского побирушки. Переправа длится долго-долго, как во сне - в дурном сне. Отсчитывая время, навешиваются и гаснут немецкие осветительные ракеты. Лодка скользит бесшумно в стоячей воде.

В кадр - в который раз - всплывают две веревки - петли на шее повешенных: Ляхов и Мороз. Это угроза, но разведчики продолжают путь. Затопленный лес прочесывают немецкие патрули, снова чужая, непонятная речь. Маленькая фигурка теряется, тает в жуткой тишине молчаливых стволов...

Сюжет обрывается там, где "подвиг разведчика" только начинается. Ничего приключенческого в фильме нет: все содержание укладывается *между* двумя разведками Ивана во вражеский тыл.

В рассказе лейтенант обрывает историю Ивана на середине, потому что больше ничего не знает о нем: о закордонниках не спрашивают. "Иваново детство" - фильм больше мотивов, чем действия. Конфликт его лежит в какой-то иной, внеличной плоскости, где "захватчики" - понятие общее и собирательное, где борьба без конца и безликая тишина, поглощающая Ивана, выражают ее смысл полнее и точнее, чем конкретное столкновение с гестаповцами.

Именно этому служит финал: он расширительное и иносказательнее короткого и скупого эпилога рассказа.

Рейхстаг как опознавательный знак победы, немецкая хроника... Лейтенант Гальцев, единственный уцелевший из героев фильма, листает "дела" убитых в гестапо. Пепел сожженных бумаг, как черный снег войны, скрученная проволока, аккуратно расчерченные пролеты тюремных этажей, петли виселиц, и с одной из фотографий - черное и ненавидящее, с кровоподтеком под глазом, лицо Ивана... Здесь в монтажном сопоставлении с хроникой, с этими добровольными самоубийствами и чудовищным уничтожением Геббельсом собственных детей, социальная, антифашистская тема фильма, столь ярко выраженная в нем, перерастает в тему общечеловеческую.

История героя завершается в гестапо, но фильм кончается иначе. Снова улыбающееся материнское лицо, летний белый песок, девочка и мальчик, вбегающие в светлую, подернутую рябью водную гладь, и черное дерево, входящее в кадр как грозный, предупредительный знак-Финал картины нетрудно истолковать как своеобразное "послесловие" самих авторов, коль скоро его нельзя уже истолковать как сон Ивана. Но внимательный зритель угадает здесь и нечто большее.

Дело в том, что в образном строе картины есть устойчивое сочетание элементов, которое, повторяясь из эпизода в эпизод, составляет своего рода "динамический стереотип", если заимствовать выражение из психологии...

...Эпизод начинается с самой высокой и светлой ноты - звезда на дне колодца, которую летним полднем показывает мальчику мать в одном из снов... Вот он на дне сруба и ловит ее руками в темной воде... Или белые стройные стволы берез, в ритме вальса всплывающие в кадр, снятые "субъективной" камерой - с точки зрения Маши, закружившейся в танце, в безрассудном предчувствии любви... Но, начавшись с высокой и светлой ноты, эпизод внезапно, без перехода обрывается катастрофой. Стремительно и страшно летящее в колодец на Ивана ведро, убитая мать на земле... Так происходит в каждом сне - светлое начало и внезапный катастрофический конец. Так было наяву: ворвавшаяся в мирный день война. Психика Ивана навсегда сохранила жестокую внезапность этого надлома детства, неизгладимый след насилия. Но ведь и Машин вальс обрывается так же внезапно и страшно; ударом в оркестре, крупным планом двух повешенных на "том" берегу.

Движение картины все время идет через катастрофы. Тому, что мы привыкли называть "переживаниями", почти нет места. Убийство матери - травма, его нельзя пережить слезами и горем. Война - травма, к ней нельзя привыкнуть. Насилие над душевным миром человека тотально. Но именно из этой тотальности, из практической невозможности простого, человеческого рождается почти нестерпимая духовная потребность в идеальном. Из абсолютной дисгармонии - мечта об абсолютной гармонии.

Идеальное так же неизбежно возрождается в каждом следующем эпизоде фильма, как убивается в предыдущем. Прекрасны беспечальные, светлые и странные образы детства в Ивановых снах. Неправдоподобно, сказочно хороша сплошная, округлая, сверкающая белизна стволов березовой рощи. Великолепен и до боли раздолен разлив русской песни на шалыпинской пластинке...

Потому финал фильма, возвращающий нас к образам детства, - не только аллегория, которая всегда поверхностна, но и выражение глубинной потребности, вырастающей из недр фильма, из его потрясенной образности. Это не просто назидательное авторское "послесловие" к искалеченному и убитому Иванову детству, но и волевое усилие к гармонической и целостной идеальной человечности...

В "Ивановом детстве" движение от прозаической повествовательности рассказа к поэтическим киноприемам очень наглядно.

В свое время В. Шкловский в знаменитой теоретической статье "Поэзия и проза в кинематографе", положившей начало разделению кинематографа на "поэзию" и "прозу", объяснил, что различие не в материале, а лишь в способах обработки его художниками. Прозаическое повествование строится в его бытовой последовательности, то есть складывается из смысловых величин. "Но может существовать и другой способ разрешения

произведения, и это разрешение его не смысловым способом, а чисто композиционным, причем композиционная величина оказывается по своей работе равной смысловой".

"Существует "прозаическое" и "поэтическое" кино, и это есть основное деление жанров, они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически-формальных моментов (в "поэтическом" кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию".

Таково очень точное, но чисто аналитическое "формальное" определение В. Шкловского.

С тех пор прошло много времени, изменилось кино, изменилась жизнь.

Попробуем подойти к вопросу еще с другой стороны: почему в некоторые моменты истории, и в какие именно моменты, кино чувствует потребность в поэтическом способе обработки материала?

Мне кажется, эта потребность становится особенно ощутима в периоды резких исторических сдвигов, когда привычная и общепринятая система понятий уже не охватывает реальности и происходит выработка новых понятий.

Когда конфликт, мучающий художника, достигает той напряженности противоречий, при котором практическое или даже логическое разрешение просто невозможно, тогда возникает неотложная необходимость в разрешении поэзией. Иначе говоря, в разрешении "не смысловым способом, а чисто композиционным".

Таким образом, мне представляется основным признаком поэтического кино (сегодня, во всяком случае) иносказание как попытка искусства в первом приближении определить еще неопределимое логикой. Подобное деление на "прозу" и "поэзию" кинематографа, разумеется, весьма относительно.

Можно сказать, что жесткая нормативность вообще не свойственна современному искусству, поэтому между "прозаическим" и "поэтическим" кино сегодня нет прежней остроты противоречий и споров. Нет ее и в нашем восприятии. Сейчас характерно, скорее, "мирное" сосуществование и взаимопроникновение направлений. Можно назвать это эклектикой, можно - синтезом. Искусство ищет форм выражения жизни, и это не каприз художников.

"Портрет фильма", написанный тогда же, под свежим и сильным впечатлением, породил долгий, полувысказанный спор Тарковского со мною. Слова "поэтический" и "метафора" сразу вошли в обиход и, может быть, поэтому вызвали глубокое неприятие режиссера. И долго в любом печатном и устном выступлении он будет доказывать, что его кинематограф - простое "наблюдение" сущего, что "кинообраз - это образ жизни"; идеал его - японское трехстишие "хокку". Этому спору почти столько же лет, как самому кинематографу Тарковского, и в нем накопилось немало недоразумений, терминологической путаницы и логических ошибок. Но суть не в них.

Это тоже было написано больше десяти лет назад, а недавно кто-то (не помню, кто) подарил мне две странички: интервью Андрея Тарковского, данное им 21 августа 1970 года:

"Вот Сезанн... То, что о нем писали критики, вроде бы точно соответствует тому, что он сам о себе говорил. Той программе, которую он словесно формулировал. Но критик должен прочесть в его живописи то, что сам Сезанн не сформулировал!..

А вместо этого критики обращают к режиссерам idiotский вопрос: что вы хотели (или хотите) сказать этим фильмом? Никто этого вопроса не избежал, все журналисты только его и задают. Но ведь задавать этот вопрос критик должен не режиссеру, а самому себе: что сказал режиссер этим фильмом?"

В предлагаемой работе я честно стремилась к простому "наблюдению" феномена Тарковского в кино и задавала вопросы только себе, не боясь разночтений с режиссером. Другие увидят фильмы Тарковского по-другому. "Feci quod potui,- говорили в таких случаях древние.- Faciant meliorem potentes" *.