

АНДРЕЙ ВЕТЛУГИН

РОССИЙСКОЕ КИНО СЕГОДНЯ

Ни для кого не секрет, что отечественное кино переживает непростые времена. В финансовом отношении его уже вполне можно назвать “успешным” и “конкурентоспособным”, однако в художественном – именно так называемое “успешное” кино в большинстве своём демонстрирует в лучшем случае незначительной степени ценность, если не отрицательные её показатели. В девяностые то кино, которое ещё умудрялись снимать в России, выглядело плохо, даже кино хорошее – денег на кино у государства не было, а то немногое, что удавалось раздобыть, в основном вливалось в производство со счетов частных инвесторов (даже С. Мавроди поучаствовал в строительстве постсоветского кинопрома). Сейчас в кино нередко вкладываются немалые деньги¹, в том числе и при непосредственном и активном участии госбюджета. Заработала машина государственной пропаганды, обнаружив поразительный парадокс: чем дороже кино в России, тем ниже его художественная ценность. С другой стороны, за последние шестнадцать лет² здесь образовалась новая волна российского кино – независимого, малобюджетного и зрелого, отражающего, в отличие от инструментов пропаганды, не “помойку” в головах режиссёров и продюсеров и поощряющих их сомнительные эксперименты чиновников, но нашу реальность во всем её многогранном разнообразии.

Сделайте паузу. Прервитесь. Пока достаточно информации к размышлению. Прислушайтесь к себе. Если вдруг (что вполне вероятно) по прочтении первого абзаца у вас появились мысли про “вставший, наконец, с колен” российский кинематограф, Никиту Сергеевича³ или, спаси Господи, братьев Андреасян, отложите этот текст в сторону и ознакомьтесь для начала с предметом разговора. Ведь российское кино сегодня – это уже давно нечто совсем другое. Оно, конечно, и сегодня не обходится без Н. С. Михалкова, но и он уже давно – не про человека, а про доллары. И это удивительным образом, как ни прискорбно, роднит его с Сариком⁴. А вот “встал с колен” – это вообще обцененная лексика, забудьте. Обстоятельства, при которых развивается сегодня российский кинематограф, вопросы, которые он поднимает, делают его особенным, уникальным явлением. И я говорю, конечно, не про поп-жвачку от студий “ТриТэ” и “Среда”⁵ (хотя и она в ущербности своей ни на что не похожа). Я говорю о настоящем кино как виде искусства, о чём, похоже, в России многие кинематографисты позорным образом забыли, отчаянно пытаясь, при поддержке и, похоже, чуть ли не прямой директиве Министерства культуры, построить индустрию. В стране, где кино никогда не было бизнесом. Где ни один вид искусства никогда не воспринимался как машина по производству денег. Почти двадцать лет мы уже наблюдаем, как они терпеливо и систематически строят эту машину, не гнушаясь, кажется, никакими, даже вконец дискредитирующими их самих методами (агрессивная реклама на телевидении, квотирование своей кинопродукции с последующим смещением по кинопрокатной сетке продукции зарубежной, – в основном, американской –

в пользу своей, враждебные высказывания в адрес людей, публично эту продукцию осудивших). Объявив культурную войну Западу, мы не только регулярно терпим в ней поражения — воюем ведь не на своём поле и по чужим правилам, — но и сами становимся на них похожи — на самые плоские и пустые голливудские образцы, пытаясь при этом, как срам — фиговым листом — прикрыть бессодержательность и пустоту своих картин “патриотизмом” и “правдой”. И, если раньше в строгих рамках этой индустрии ещё возрастали серьёзные и глубокие картины, ставшие сейчас уже визитными карточками не только для людей, их сделавших, но и для всего российского кино, которое как раз тогда по до сих пор не изжитому выражению “вставало с колен”, то времена эти давно прошли, и серьёзное кино сегодня произрастает на периферии этой индустрии или же вовсе за её пределами.

Может показаться, что вот это и есть сложность и особенность бытия и развития российского вообще и конкретно русского кино — выковывание шедевров в горниле войны с цензурой, чиновниками и дающим деньги Министерством, начиная с советских времён, когда, согласно распространённому, но одностороннему представлению великое кино могло родиться только в борьбе за существование. Не стоит заблуждаться на этот счёт. Этот “бой” видно лишь при поверхностном и невнимательном взгляде. Российский кинематограф сегодня — явление сложное, многогранное и неоднозначное. Так чем же он так непрост? Давайте разберёмся.

Часть 1

Животные и ЛГБТ: при чём здесь кино?

I

За последний год в России было снято несколько значительных кинокартин, привлёкших к себе внимание общественности. Что это за фильмы и почему они оказались важны для российского зрителя?

В сентябре ушедшего года в прокат вышел фильм “Сердце мира” режиссёра Натальи Мещаниновой. Она уже приобрела некоторую известность как сценарист обласканной критикой “Аритмии” Бориса Хлебникова (соавтора сценария “Сердца мира”) и недавно дошедшей-таки до кинопроката “Войны Анны”⁶ Алексея Федорченко.

“Сердце мира” получил летом на ежегодном сочинском “Кинотавре” главный приз — приз Гильдии киноведов и кинокритиков (с этого года ему было присвоено имя Даниила Дондуря) — и приз за лучшую мужскую роль, который забрал домой муж и постоянный соавтор Мещаниновой Степан Девонин. Само собой, такое признание оказалось важным козырем в рекламной кампании фильма, так что немногочисленные⁷ зрители пошли в кино, можно сказать, подготовленными. Кроме того, что фильм — призёр “Кинотавра”, рекламный ролик обещал, что рассказывать он будет про животных и их защиту от несправедливости и жестокости.

И вроде бы формально так и есть: главный герой фильма — ветеринар Егор⁸, он живёт и работает при тренировочной станции для охотничьих собак. Хозяин станции Николай Иваныч держит целый заповедник: выводок лис (на которых соседи-охотники натаскивают собак), барсука, гусей, козлят, даже северные олени есть, да и собак своих у него тоже хватает. Егор — большой ребёнок, он замкнут и необщителен, компании людей предпочитает животных, за которыми старательно ухаживает. И вроде всё здесь чуть ли не с первых кадров кричит о том, что животные лучше людей, что человек, который жесток с животными, вряд ли будет снисходителен к людям и что любовь к животным вовсе не гарантирует эмпатии по отношению к человеку.

Вот показательный эпизод. Начало фильма. Собаку Белку сильно подрали алабаи⁹. Егор берётся её выхаживать, несмотря на уверенность Николай Иваныча, что собаке уже не жить. Вечером дочь Николай Иваныча Даша уговаривает нелюдимого Егора присоединиться к семейному ужину (не в первый, да и не в последний раз ей приходится просить его прийти на общую трапезу), на который уже пришёл друг и собутыльник Николай Иваныча, местный участковый Володя. Он-то и вступает с Николай Иванычем в спор.

— *Этой собаке уже не жить.*

– Да ладно, у неё там одну только лапу парализовало. Может, вообще колёсико ей приделаем. . .

– И вот на кой ей жить с колёсиком?

– Ну, а на кой тебе на костылях жить?

– Я чо, на костылях, что ли?

– Ну, я же говорю – если вдруг чего-нибудь.

– Так я б не жил тогда. Выбор же есть всегда у человека. Каждый для себя определяет.

Тут в разговор вступает до сих пор не проронивший ни слова Егор:

– Ну, так это ж не она определяет.

– Кого?

– Ну, в смысле, это же вы за неё решаете. Про усыпление. А не она сама.

– Ты самый умный тут? Сиди, жри, пока дают.

Позже, когда Николай Ивановы споткнётся и, упав лицом на лодочный мотор, разрежет себе щеку, Володя, пока Егор его латает, не упустит случая подколоть товарища:

– Ну, а чего его лечить? Усыпить – и все дела.

– Козёл. . .

– Коль, ну, ты же сам говорил: если столько крови вытечет, лучше усыпить.

Однако по мере того, как мы узнаём Егора, да и других героев истории ближе – самого Николай Ивановича, его жену Нину, их дочь Дашу и внука Ваню, – по мере того, как в истории появляются зоозащитники, словно намеренно изображённые карикатурными и неправдоподобными хипстерами (хорошо видно, насколько они не прописаны в сравнении с главными героями истории), становится понятно, что кино вовсе не о животных. Особенно это обидно оттого, что авторы очень внимательно относятся к избранному материалу, сделано кино очень подробно и глубоко вовлекает в себя неленивого зрителя. “Кадр должен быть тактильным, – говорит Мещанинова, – с ощущением шерсти, с ощущением мокрого собачьего носа”. Эта “тактильность” и правда существует на экране, виртуозно воссозданная усилиями оператора, режиссёра, художников и всего – включая животных! – актерского состава. И вся эта скрупулезно выстроенная и убедительная атмосфера грозит разрушиться на глазах при первой же фальши, которая и приходит в лице зоозащитников, – глупых, наглых и недобрых людей, – заведомо уничтожая саму возможность диалога об обращении с животными, ведь вторая его сторона, номинальные оппоненты – придурки с сонмом химер за плечами, и на диалог они не способны. Позже они выпустят, веря, кажется, что творят благое дело, из вольеров на волю всех лис, которые воли этой, вероятно, не переживут. Правда, позиции “зелёных” по этому вопросу мы так и не услышим. Мы, собственно, вообще почти ничего от них не услышим и ничего про них не узнаем, кроме нескольких жалких попыток “наловить” компромата.

А о чём же тогда кино? Удивительно, но всё о том же – о людях, несчастных и озлобленных, добра не видящих и любви не приемлющих. И с пониманием этого буквально на глазах расцветает значительная этого фильма, не столько даже на фоне массового российского кинопрома, но просто как самостоятельного произведения искусства. Невзирая даже на карикатурных “зелёных”. Кино ведь не про них. . .

Егор убежал от пьющей матери и вроде как от своего прошлого. Он, конечно, сторонится людей, но, кажется, больше всего на свете хочет обрести новую семью, хоть, может, и не признается в этом никогда даже самому себе. Оставшись один в хозяйском доме, сиротливый Егор, ещё не осознающий себя сиротой, но семьи своей давно уже не имеющий, воровато лазает по сервантам, трогает то, что обычно спрятано за стеклом и на что, повинувшись любым правилам приличия, можно только смотреть, ест из холодильника прямо из банок и вообще ведёт себя, как ребёнок, впервые оставшийся дома без родителей. Про мать свою он знать ничего не хочет и даже известие о её смерти принимает враждебно, и на похороны ехать отказывается. Потом он пошлёт тётке денег, словно откупившись от этой постыдной и скорбной обязанности – хоронить мать. А потом и сим-карту выбросит, сжигая последний мост. Но оставшись один, заплачет-таки по матери, завоет навзрыд. И на станции, в семье Николай Ивановича ничего никому не скажет.

Егор страдает от отсутствия живого человеческого тепла, но не может сказать об этом ближнему. Даша, например, собственно сказать, по крайней

мере, прямым текстом тоже не может. Но может позвать к ужину, и Егор вежливо откажется, но она настаивает. И так каждый раз. Пока она не снимет, наконец, робко трусики, когда они останутся совсем одни. Но и после этого он не станет разговорчивей. Потому, может, он и тянется так к животным, ведь они и принимают, и отдают безвозмездно. Эта невысказанность и выливается в финальном акте в агрессию.

Он хоть и тянется инстинктивно к людям, но сознательно ненавидит их и ближе к концу фильма проявляет ненависть насильем — сильно избивает пьяного Николай Ивановича, пришедшего к нему *догнаться* медицинским спиртом, когда весь алкоголь закончился (“Это всё моё, — кричит он, — здесь всё моё!”), и словно ставшего вдруг со своим внезапным запоем последней каплей. Егор уходит в лес, думая, что насовсем, забрав с собой больную Белку. Там он натывается на палатки зоозащитников, запирает их в палатках, и, устроив им тёмную в лучших традициях пионерских лагерей и тюрем, охаживает огромным железным дрыном, и — возвращается на станцию (идти ведь больше некуда), где буквально прячется от людей в вольере для собак, запирается изнутри и отказывается открывать, даже чтобы покормить питомцев: “Ничего, потерпят”. Так, может, он и животных не любит, а только прячет свой эгоизм в их тёплых подшёрстках? Но даже его сердце тает, когда в ответ на агрессию он встречает любовь и прощение, когда сильно получивший от него по лицу, и не то, чтобы очень за дело, Николай Иванович сам просит у него прощения:

— Ну, прости ты меня, Егорушка! Ну?..

Молчание в ответ.

— Ну, конечно, выпросишь у вас прощения! Выпил один раз за год — всё, трагедия масштабов ядерной войны!

Оказывается, его искали, волновались за него, Володя уже МЧСников поднимать собирался... Тут только Егору становится стыдно, и он выходит, наконец, из вольера и кормит-таки оголодавших животных под символический первый снег. Других Егор не любит, потому что себя любить не умеет. Приняв теперь нежданное прощение, он, возможно, и сам сможет научиться прощать.

Фильм, конечно, далеко не идеален, но вроде всё там хорошо: и сыгран он убедительно, и снят прекрасно, и по мысли правильный... Но не отпускает ощущение, что что-то с ним всё-таки не в порядке... Что же? Вот что говорит режиссёр: “Для меня ИТС¹⁰ — это фон. И данность”. Мещанинова подчёркивает, что кино не об ИТС, не о зоозащитниках и не о животных. Главное здесь — “...поиск дома, отношения с родителями, сиротливость — то, что вы... видите в фильме”. Так значит, животные — ни при чём? А как же любовь и сострадание? Ведь самих животных-то, собственно, как правило никто и не спрашивает.

Создаётся впечатление, что показанная в фильме станция существует нелегально. Чтобы сделать такой вывод, достаточно одной только сцены, где хозяин сворачивает притравку, увидев над своим участком квадрокоптер “зелёных”. Мещанинова же в интервью portalу “КиноПоиск” утверждает, что “...всё законно, вольеры по ГОСТам... лисы по правилам содержатся”. Чего же тогда хозяин испугался, если у него всё законно? “Показывали фильм в Триесте, иностранцы не поняли, что кино... <не> про браконьеров”. В России это, должно быть, поняли только сами заводчики, узнавшие, возможно, “вольеры по ГОСТам”.

Белка, единственная сюжетно значимая собака в кадре, — алабай. Кроме неё, там ещё есть три или четыре алабая. Алабаи — собаки не стайные, в одном вольере жить не могут, да и на человека могут напасть. Мещанинова сама говорила это, когда рассказывала, почему сложно было снимать последнюю сцену, где Егор спит в вольере чуть ли не в обнимку с несколькими алабаями. “Почему бы... не сменить породу?” — спрашивает корреспондент “КиноПоиска” Александр Захарьев. “Мне нужны были в кадре именно эти собаки, — отвечает Мещанинова, — будто большие белые медведи. С другими породами... было бы не так эффектно”. Выходит, при выборе материала правда жизни уступает фактуре. Казалось бы, мелочь, если учитывать конечный результат. Правда жизни не тождественна правде искусства, и кинематографисты часто уходят от реальности в сторону драматизации, ничего в этом нет дурного, когда драматизация убедительно исполнена и оправдана авторским

замыслом. Однако такое отношение напоминает мне, как ни странно, Александра Цекало, так ответившего на вопрос журналиста Юрия Дудя о том, почему в его проекте на роль Н. В. Гоголя взяли «секс-символ» российского кино Александра Петрова: «Если бы мы... занимались взрослым кино для дядечек и тётечек, наверное, мы бы искали актёра с носом... похожим на Гоголя, следили бы очень внимательно за... его причёской, которую мы знаем, к слову, только по портретам – не было... тогда ни кино, ни фотографий... <...> Мы <с Егором Барановым, которому> я уже предложил снимать «Гоголя», <снямали сериал «Спарта»>. Там главную роль играл Саша Петров. Мы стали думать: а кто Гоголя-то будет играть? А тут по улице из своего вагончика шёл Петров. И... главный продюсер компании «Среда» Саша Ремизова <говорит>: «Да вот, Саша Петров может сыграть». «Нет, ну, как, – <говорю я>, – у него же там нос...». «Ну, неважно, если... понадобится нос – сделаем нос». <...> Гримом можно сделать. И мы прямо на съёмках «Спарты» взяли в аренду парик, какую-то крылатку, костюм и сняли проход Гоголя по улице, <...> и нам стало понятно: да, это – тот самый Гоголь. <...> Саша Петров – красивый, смешной и героический одновременно. Поэтому он подходит на роль Гоголя»¹¹. Комментарии, кажется, излишни.

Справедливости ради надо сказать, что Мещанинова, в отличие от Цекало, всё-таки старается создать кинематографическую реальность если не тождественной действительности, то хотя бы приближенной к ней. «Сердце мира» получилось спорным и неровным фильмом, но живым, чутким и внимательным к человеку. Он не даёт ответов, но поднимает острые и болезненные для современной России вопросы, инициируя вечный диалог со зрителем. Вопросы эти ни много ни мало – поколенческие. Целое поколение россиян – сиротливые и бессловесные егоры, неспособные даже на простейший контакт с себе подобными, а единственная доступная экспрессия воплощается в резкой вспышке ярости, ставшей результатом много лет подавляемой агрессии. «Ни плавать, ни ходить не умеем, – говорит Егор Белке, заставляя её плавать, разрабатывая больную лапу. – Ну, ничего, мы научимся». Вот и сам Егор (а с ним и пол-России) – как та Белка: ни плавать, ни ходить... Он если и не выражение в некотором смысле целой нации как таковой, то, по меньшей мере, довольно многочисленной её части. И жалко его ужасно, несмотря на все порой, казалось бы, роковые ошибки, которые он позволяет себе совершать, несмотря на множество раз, когда очень хочется наказать его жестоко. Да ведь он уже и так наказан. Бедный малый... Такого только простить да к ужину позвать... И эта эмпатия делает зрителя причастным к горькой судьбе Егора.

Ветеринар Егор, – конечно, герой (нашего времени, если хотите). Он, как очень многие представители своего поколения, неспособен на диалог. Он не может говорить о главном, его *новая семья* так и не узнает ничего о его горе, о котором он может только выть, как те собаки, наедине с собой... Он нервный, озлобленный и неадекватный. Но гнев его как будто оправдан. Во всяком случае, есть чувство, что авторы на его стороне, несмотря ни на что. Его жалко, и это – главное. И Николай Иваныча-алкоголика жалко. И дочку его – дуру. И мальчика Ваню жалко, парня хорошего, но легко выпитывающего своим растущим умишком как добро, так и скверну. И Нину жалко, молчаливую и словно обособленную жену Николай Иваныча, которой до обидного мало в фильме и которая (точнее, сыгравшая её актриса Екатерина Васильева) – едва ли не главное его сокровище. Не жалко только «зелёных», которые вроде как за дело получили (неужели?). Их дальнейшей судьбы, кстати, мы так и не узнаем... Не жалко, по большому счёту, и животных. Они здесь фон и метафора. «Способ выражения недоласканности героя»¹². И данность. «Ничего, потерпят».

II

Другой значительный российский фильм прошлого года – картина «Человек, который удивил всех», уехавшая из Венеции, где на МКФ участвовала во второй по значимости конкурсной программе «Горизонты», с призом за лучшую женскую роль. Написали и поставили фильм Наташа Екерулова и Алексей Чупов. Этот дуэт до сих пор был известен несколько хулиганским фильмом «Интимные места», а также ТНТшным сериалом для девочек «Кризис

нежного возраста” и работой над сценариями к “Салюту-7” Клима Шипенко и “Гоголю” Е. Баранова и А. Цекало¹³.

Человеком, удивившим всех, оказывается егеря¹⁴, по любопытному совпадению – тёзка героя “Сердца мира”. Но новый Егор – совсем не такой. Он мужик суровый и крепкий, сибиряк, словно рождённый самим ландшафтом сибирских лесов. Он и работу свою исправно выполняет – браконьера ловит, себя защищает да брата меньшего. Он и убить может, если будет нужно, и ни один нерв на лице его при этом не дрогнет, да и совесть никакой осадок не возмутит – он долг выполняет. И закон его оправдывает, ведь даже браконьеров Егор старается не убивать, пока конфронтация не доходит до реальной угрозы его жизни.

Хотя не во всём Егор суров и строг. Например, открывающая фильм сцена являет зрителю акт любви. Но это не романтический, скажем, ужин при свечах и не бурный и отвязный секс. Всё куда проще и понятней – муж греет ладонями жене уши. Он бывает нежен и весел, а сила его проявляется не только, когда нужно использовать винтовку.

И всё бы хорошо: дом – полная чаша, руки – из нужного места, работа мужественная и благородная... Да только узнаёт егеря Егор, что умирает. Нам не говорят прямым текстом, что за болезнь вот-вот прикончит егеря, но можно догадаться, что это – раковая опухоль мозга.

– *Вы насчёт хосписа что решили? Ну, помните, я вам рассказывал? Чтоб облегчить родным. Там всё: завтрак, обед, ужин, постельное бельё, обезболивающее – всё за государственный счёт.*

– *Подумаю. Время же есть. Вы сказали, два месяца?*

– *Я не сказал: “Два месяца”. Я сказал: “Месяца два”.*

Вернувшись домой, Егор прячет в бане под прилокой пузырьки с таблетками и ничего не говорит семье, а ведь у него сын-подросток, жена Наталья¹⁵ в ожидании второго ребёнка да стареющий тесть – тяжёлый и грубый человек, которого ничего не радует¹⁶. Однако сама болезнь не позволяет ему долго её скрывать: ремонтируя крышу, он теряет сознание и едва не падает вниз, подхваченный помогающим ему соседом. Семейство напугано, и Егору приходится рассказать, что ждёт их всех в ближайшее время.

Из разговора с женой становится понятно, что Егор, как и всё в своей жизни, принял весть о скорой смерти по-мужски, стоически. И подошёл к вопросу с практической стороны дела.

– *Я тут денег в банк положил, надо будет на тебя доверенность оформить. По завещанию долго получать, а тут с процентами, и ещё на похороны хватит. Сенокос продашь – там два гектара, так что хорошие деньги должны быть. И пособие надо будет оформить за потерю кормильца на каждого ребёнка. <...> Говорить никому ничего не надо: ну, захворал и захворал. Картошку уберём, и я – в хоспис.*

Вот он какой, егеря Егор – даже спланировал собственные похороны. У него всё под контролем. И самое тяжёлое для него в умирании, по словам одного из авторов фильма Н. Меркуловой, – “отпустить контроль”, в чём она солидарна со своим героем.

Но беременная жена молодого и красивого мужа, ясное дело, не может так же просто смириться с горькой судьбой и, несмотря на строгий запрет мужа “побираться”, идёт собирать деньги на лечение безнадежно больному Егору. Но не только местные врачи, – “идиоты, <которые> ничего не понимают”, как отзывается о них Наталья, – но и медицинские светила не могут ничем помочь. Поставивший Егору диагноз врач даже советует им обратиться к нетрадиционной медицине. И тогда Наталья отвозит Егора к шаманке.

История медленно подходит к середине, и кажется, что мы уже поняли, что это за кино и о чём: человек в самом своём расцвете сталкивается с неизбежностью скорой смерти, проблема здесь поднимается нетривиальная, очень человеческая и понятная, должно быть, каждому. Этого, казалось бы, вполне достаточно для кино, для диалога с думающей аудиторией. Но авторам этого оказывается мало, и история совершает внезапный поворот, открывая одну за другой всё новые грани человеческого бытия, которые уже выходят за рамки разговора о смерти. Хотя, конечно, фильм и об этом тоже. “Вся наша жизнь – это и есть битва со смертью, – говорит муж и постоянный соавтор Н. Меркуловой А. Чупов. – Поскольку, пока мы живы, – мы не мертвы. Мы сопротивляемся смерти самим фактом своей жизни. Поскольку мы все

разные, поскольку нас много, у каждого из нас эта битва – своя. И, возможно, даже если ты не понимаешь мозгом способ борьбы со смертью другого человека, надо хотя бы уважать его”. И вот тут мы подходим к другой, не менее важной теме.

Шаманка за большие деньги проводит над Егором ритуал, во время которого Егор с силой хватается её за руку.

– Крепко держишь? Любишь всё крепко держать? Нельзя всё крепко держать, всё не удержишь. А ты давай, попробуй отпустить.

Ритуал предсказуемо не приносит никаких результатов.

– Говорят, в прошлом году ей слепого привели, она до него дотронулась, и он начал видеть.

– Ну, я же не слепой.

Скоро Егор снова встретит её, в лесу, случайно (или нет?), нетрезвую да с бутылкой водки в руках. Тут только, без ритуального костюма и грима, становится хорошо видно, что она – пропитая алкоголичка.

– Ну, что, не помогло?

– А что, должно было?

– Деньги-то я тебе вернуть не могу. Я на них водку купила. Я тебе сейчас байку одну расскажу, про Жамбу-селезня и Смерть.

И она по-народному напевно рассказывает:

– Жил на озере селезень, Жамбой звать его,

И пришло ему время помирать...

Прям как тебе, помирать-то не хочется, ага,

– добавляет она скороговоркой и потом снова поёт:

– И чо выдумал хитрожопый ведь:

Вышел он на дорогу, валяться стал в пыли.

И стал серым, как утка...

Совсем как утка стал.

И когда Смерть пришла забирать его,

Среди уток его не увидела.

Так и ушла восвояси. Обманул Жамба Смерть-то.

Зацепила Егора байка эта, и потянулся он под жизнерадостный и звонкий смех шаманки за бутылкой в её руках. Домой вернулся ночью, “на рогах”, и завалился спать прямо в загон к гусям. А на следующий день принял роковое и, на первый взгляд, отчаянное решение: переоделся, как Жамба-селезень, женщиной, чтобы обмануть Смерть. Что ему теперь-то терять?

Когда впервые видишь Егора в женской одежде и макияже, может возникнуть ощущение, что кино сняли на модную в Европе тему ЛГБТ. Ощущение это не может сохраниться надолго, ведь действие происходит в глухой сибирской деревне, и мало кому в современной России надо рассказывать, что там могут сделать с “пидором”. Но Егор вовсе не гомосексуалист, не транссексуал или, тем более, трансгендер. В определённом смысле он меняет пол, но совсем не в том самом.

Если конкретней, то он буквально полностью меняет себя, то есть становится другим человеком – трансформация, подобная тем, что происходят при использовании Метода. Только вот герой Е. Цыганова – не актёр, и метаморфоза эта для него происходит взаправду. “Он не изображает из себя, – говорит о Егоре Е. Цыганов. – <...> <Он переключился>, когда реальность поменялась. Он просто перестал быть тем, кем <...> был”. Он стал другим человеком, а это значит, что совершенно всё поменял, включая пол. И попав новым человеком в бывшую некогда для него родной деревню, перестал узнавать её и её жильцов. “Он не придуривается, – продолжает Е. Цыганов, – он действительно <жену> не знает. Он может её жалеть, может её чувствовать, но он её не знает. И она не знает его, <того, кем он стал>. И он не понимает искренне, чего от него хотят. Они с ним общаются, как с каким-то человеком, которого он не знает. Он уже точно – не он. Тот человек должен умереть, тот Егор. А вот почему с ним так общаются, он <(она?)> не знает”.

Выходит, что человек бросает вызов смерти, но социум видит в его действиях лишь вызов обществу. Распространённая ситуация для социальной среды вообще, во всяком случае, в России, когда вызов чему бы то ни было (себе, смерти, традициям, родителям...) воспринимается обществом как вызов обществу. Ведь били у нас (и кое-где до сих пор бьют) за длинные волосы, за обритую наголо голову, за серьги, татуировки, крашенные волосы

и яркую одежду, даже за крестик на груди¹⁷ — за всё, что выделяет человека из общей массы, что делает его другим. Если он другой, он непонятен. А самый страшный человеческий страх — страх неизведанного.

Вот и герой фильма, становясь другим, непонятен, тем более всем тем, кто знал другого Егора. И они сначала намекают испуганным шёпотом, потом ругаются в голос, а потом и бьют. Байка, рассказанная Егору шаманкой, рисует простой и удобный путь к “спасению”. Однако воплощение мифа в социальной среде человеческих отношений представляет собой путь очищения посредством страдания. Егор сталкивается с непониманием и страхом и вынужден противостоять “устоям, которые формировались несколькими поколениями”¹⁸. Но негласные условия таковы, что он не может защищаться, и с момента переодевания не произносит ни слова, даже когда напуганная жена отчаянно просит его поговорить с ней; он принимает своеобразный обет молчания, продиктованный тем, что никто не должен знать, кто он, тайна всегда должна оставаться тайной, ведь тогда и Смерть не найдёт его. И даже побои он сносит молча, не сопротивляясь. И от жены, и от мужиков-соседей, и даже от вконец осатаневших без женщин браконьеров.

Интересно, что именно в Европе — в Венеции — авторов спрашивали, почему герой не борется за права секс-меньшинств, увидев в сюжете “гей-муви”. Но кино же не об этом! “Понятно, — отвечает Н. Меркулова, — когда ты надеваешь на мужчину платье, каблуки и красишь ему губы — это безусловный визуальный код, который сбивает. Ничего с этим не поделать. <Но это> лишь внешние атрибуты, <с помощью> которых он <вступает на путь> изменения себя”.

На передний план всё-таки опять выходит любовь и “путь к принятию этой любви”, который становится для Натальи настоящим испытанием. Сначала она, а потом и вся деревня вопрошает “съехавшего с катушек” Егора: “Чего ты и помереть-то нормально не можешь? Опозорить нас хочешь, ублюдок?” Потом Наталья перестаёт пускать его в дом. А когда конфликт достигает апогея и перерастает из семейного в общественный, Егор и вовсе уходит в лес, в зимовье, и никто не пытается остановить его. И только когда он, и без того, казалось бы, уже пребывающий на пороге небытия, оказывается в ситуации, в которой вместо того, чтобы гибели избежать, есть все шансы её ускорить, лишь тогда жена находит его в лесу и со всей заботой любящей супруги омывает раны, переодевает его, крашивает и, обняв, принимает его всецело и полностью. “Любовь как высшая форма терпимости, то есть принятия человека, даже не понимая его”¹⁹. И как знать? Может, именно этот ритуал принятия и стал тем самым магическим актом, отведшим Смерть от егеря...

Фильм в основе своей мифологичен. “Это не медицинское кино, — настаивают авторы, — и не рецепт от рака”. Это — притча. Проявляется это не только в фабуле, в основу которой положена мистическая сибирская легенда, но и в его жанровом своеобразии. Все, даже самые мистические события происходят здесь естественным образом и априори воспринимаются как должное. Наиболее близок этот фильм, пожалуй, магическому реализму — жанру в русском культурном коде редкому, но, кажется, особенно сегодня актуальному как компромиссной форме аллегорического высказывания. Когда в литературе Вера Галактионова “копает” славянский миф, когда Мариам Петросян создаёт летопись беспризорной жизни, со своей мифологией и её овеществлением посредством детской веры в неё, в кинематографе Н. Меркулова и А. Чупов пускают корни мифа народного в почву современного человеческого бытия²⁰.

Эта история практически осязаема при всей своей сказочности. Она вместе с тем очень ментальна, можно сказать — национальный продукт. И дело здесь не только в фактурности сибирского леса и глухой русской деревни, но в самом мировосприятии, столь тонко переданном кинематографическими приёмами. Неудивительно, что основана она, по словам Н. Меркуловой, на истории, рассказанной ей в родной Сибири как реально случившаяся. “Эта драматическая притча, — рассказывает Н. Меркулова, — наполнена моими детскими воспоминаниями. Про деревню, в которой я жила, воспитывалась, заканчивала школу. Про сибирское моё детство”.

Конечно, авторы, берущиеся за такой сюжет в XXI веке, не могут не понимать, что тема эта — полемическая и что без эпатажа здесь не обойтись. И они, конечно же, осознанно эпатируют, но, очевидно, эпатаж этот выходит

далеко за рамки пустого желания во что бы то ни стало шокировать публику. Читаются за этой броской формой вопросы о человеке в обществе, уважении к индивиду, личной свободе. . . Они делают выпендрёж художественным приёмом, который, как и все остальные, лишь помогает рассказать историю. О любви, вестимо. Любви, поправшей Смерть²¹.

Сегодня мы говорим о ярких и уникальных явлениях, созданных российскими кинематографистами, о картинах, которые в массе своей (надо заметить, немалой) рисуют образ сильного, независимого, глубоко национального культурного явления. Однако, как и в любом массовом общественном явлении, и в российском кино существуют свои тенденции. О них мы ещё поговорим.

(Продолжение следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чего стоит рекордный бюджет “Викинга” А. Кравчука и К. Эрнста, оцененный создателями в 1,25 млрд рублей!

² Век **современного** российского кино я считаю от 2003 года, именно тогда появилось новое русское кино, говорящее с молодым поколением на его языке и глубже “копающее в человека”: “Возвращение” А. Звягинцева, “Коктебель” В. Хлебникова и А. Попогребского, “Шик” Б. Худойназарова. В том же году вышла “Прогулка” А. Учителя, тоже успешное *молодое* кино про молодых и для молодых, основанное, правда, на советской классике в гораздо большей степени, чем, скажем, “Возвращение” — на фильмах А. Тарковского. Это было признание в любви ранним фильмам М. Хуциева и Г. Данелии (конкретно — “Июльский дождь” и “Я шагаю по Москве”, которыми явно вдохновлялся А. Учитель), попытка воссоздать эти фильмы для нового поколения. Задача, мягко говоря, не творческая, да и кино — хоть и для молодых создавалось, слишком далеко оглядывалось в прошлое, так что к *новому* кино “Прогулку”, как, впрочем, и все последующие фильмы А. Учителя отнести нельзя. Позднее *новое российское кино* воспитало немало уникальных и серьёзных авторов, от А. Попогребского и Б. Хлебникова, чьи пути вскоре разошлись, что привело к интересным и неожиданным результатам, до Б. Бакурадзе и Ю. Быкова, каждый по-своему поднимающих на новый уровень жанр кинематографического социального высказывания. Это кино не было похоже на всё, что снимали в России раньше. Оно отходило от традиционной драматургии и вытаскивало на поверхность подчас весьма неожиданные вопросы, со временем становившиеся всё актуальней. Поэтому именно с 2003 года я веду летоисчисление **современного** российского кино. Именно о нём, в частности, я буду много говорить здесь.

³ Михалкова.

⁴ Сарик Андреасян — режиссёр объективно самых плохих российских фильмов последних лет: “Беременный”, “Тот ещё Карлосон”, “Защитники”, дилогия “Что творят мужчины?”, ремейк Рязановского “Служебного романа” (в котором он в главной роли снял нового украинского президента) и прочий мусор.

⁵ В частности, недавние хиты кинопроката “Движение вверх” и трилогия “Гоголь”.

⁶ С прокатом “Войны Анны”, к слову, тоже вышла интересная вещь: его приурочили к 9 Мая, когда он вроде бы и вышел в широкий прокат, однако прокат этот оказался “широким” весьма условно, ведь таковым он оставался только четыре праздничных дня, начиная с понедельника 13 мая фильм ушёл в прокат ограниченный, зависнув в одном московском кинотеатре, и окончательно покинул широкий экран уже к 16 мая, словно по окончании праздников хорошее кино становится никому не нужно. . . К слову, вышедший одновременно с ним тематически, казалось бы, близкий — оба фильма о Великой Отечественной войне, только смотрят на неё их авторы с совершенно разных ракурсов — фильм Сергея Саркисова “На Париж” продолжал своё шествие по экранам почти до конца месяца, отчаянно пытаясь вытеснить из поля зрения российского зрителя голливудские блокбастеры. Как же так? А вот как: “На Париж” — глупая и, к слову, пошлая картина — государственный заказ, профинансированный Минкультом, в отличие от “Войны Анны”, которая сделана при участии знаменитой американской кинокомпании *Columbia pictures*. И получается парадокс: американцы делают для русских кино лучше, чем сами русские, которые своё плохое кино квотируют, вытесняя из кинопроката хорошее русско-американское кино, которое не угодило

им только тем, что не является госзаказом (ну, и ещё, быть может, тем, что история довольно мрачная; весёлый и безмозглый “На Париж” вроде как имеет больше шансов собрать приличную кассу и отбить государственные вложения), а значит – неликвидно. Хотя это уже несколько другая история; о работе с прокатными удостоверениями и кинопрокатной сетке, в формировании которой с недавнего времени принимает активное участие Министерство культуры, а также об их “золотых” проектах и пропаганде “патриотизма” мы ещё поговорим.

⁷ Ещё немного печальной статистики: фильм шёл, несмотря на свой фестивальный успех, ограниченным прокатом и собрал жалкие \$50 000.

⁸ Исполнитель его роли С. Девонин, по признанию Мещаниновой, – “сам недоучившийся ветеринар”.

⁹ Среднеазиатская овчарка.

¹⁰ Испытательно-тренировочная станция.

¹¹ К А. Цекало, его продюсерскому центру “Среда” и собственно “Гоголю” мы ещё вернёмся.

¹² По выражению Н. Мещаниновой.

¹³ По словам Н. Меркуловой и А. Чупова, их позвали “спасать” проект, у которого уже были названы даты съёмки, но ещё не было готового сценария.

¹⁴ В исполнении Евгения Цыганова.

¹⁵ Её сыграла Наталья Кудряшова, получившая за эту роль приз в Венеции.

¹⁶ Немногословная, но блистательная роль Юрия Кузнецова, забравшего за неё в этом году “Нику” за лучшую мужскую роль второго плана – свою единственную пока за почти 45 лет работы профессиональную премию.

¹⁷ Пример с крестиком неслучаен, он взят из интервью Е. Цыганова, который рассказывал, что, когда он учился в школе, его одноклассник Даня был единственным в классе, кто носил крестик (Цыганов пошёл в школу в 1985 году), и одноклассники его “прессовали” за это: “Чего это он крестик напялил? Когда это он так уверовать-то успел?”

¹⁸ По словам Н. Меркуловой.

¹⁹ А. Чупов.

²⁰ Кроме того, среди источников вдохновения авторы называют народные мифы “Стих об Анике-воине и Смерти” и “Миф о Сизифе” и даже “Седьмую печать” И. Бергмана.

²¹ В одном из интервью А. Чупов ссылался на экзистенциалиста Габриэля Марселя, сказавшего слова, которые, возможно, стоило вынести в эпиграф к фильму: “Сказать человеку: “Я тебя люблю”, значит сказать: “Ты никогда не умрёшь”.