

УДК 821.161.1

*Т.В. Зверева***«ОСЕНЬ В ДУБОВЫХ ЛЕСАХ» Ю. КАЗАКОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ВЗГЛЯДА**

Исследование обращено к проблеме взаимодействия языка литературы и языка кино. На примере экранизации рассказа Юрия Казакова «Осень в дубовых лесах» (фильм М. Калика «Любить») выявлены механизмы синтеза разных видов искусства. Автор статьи сосредотачивает внимание не столько на генетической связи, сколько на типологической общности двух произведений, ставших предзнаменованием кризиса оттепельной идеологии. Экранизация Михаила Калика обнажила скрытые сюжеты казаковской прозы, показала ее несводимость к магистральной линии советской литературы. В отличие от многих современников, поверивших в возможность идеального обустройства мира, Ю. Казаков и М. Калик говорили об онтологической неустроенности бытия. Оба художника решали схожие задачи, с разных сторон обнажая иллюзорность человеческих притязаний на власть над реальностью. В статье также решается вопрос о влиянии чеховской традиции на творчество Ю. Казакова и М. Калика. Для прозы Казакова характерен мотив ухода героя из обыкновенной жизни, за которым скрывается катастрофическая неспособность человека пребывать в настоящем, о которой говорил Чехов. Фильм «Любить» выстраивается на чеховских паузах – несказанное становится значимее произнесенных слов.

Ключевые слова: взаимодействие литературы и кино, автор, жанр, повествование, мотив.

Рассказ «Осень в дубовых лесах» занимает особое место в творчестве Юрия Казакова, не случайно сам писатель придавал ему большое значение. Вынашивая замысел о романе, Казаков хотел закончить его именно этим рассказом (в письме Константину Паустовскому говорится о желании создать роман из «Северного дневника»: «...прошпиговать все это еще своими рассказами – «Манькой», «Никишкиными тайнами», «Поморкой» – и кончить весь этот, с позволения сказать роман, «Осенью в дубовых лесах» [5. С. 108]). Название именно этого рассказа стало названием авторского сборника – единственной книги, вышедшей при жизни писателя дважды (в 1961 и 1969 гг.) и неоднократно переизданной уже после смерти. Фильм Михаила Калика «Любить», один из эпизодов которого снят по данному рассказу, также имеет исключительное значение не только для творчества режиссера, но и для отечественного кинематографа в целом. Что привлекло опального режиссера к рассказу советского писателя, пытающегося жить в советской системе, но в конечном итоге «сорвавшего голос»? Напомним, что одно из лучших стихотворений Е. Евтушенко «Долгие крики» было посвящено именно Юрию Казакову:

Что ж ты, оратор, что ж ты, пророк?
Ты растерялся, промок и продрог.
Кончились пули. Сорван твой голос.
Дождь заливаешь твой костерок. [3. С. 48]

В настоящей статье речь пойдет не столько об очевидной генетической связи (как бы далеко не ушел М. Калик в осмыслении казаковского рассказа, третья новелла фильма «Любить» неотделима от него), сколько о типологической общности двух произведений, ставших предзнаменованием кризиса оттепельной идеологии.

Оптимизм первой половины 1960-х был связан с верой в возможность идеального переустройства мира: ««шестидесятники», в сущности, восстанавливали первоначальный, идеальный смысл отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался исторической мечтой» [3. С. 122]. Проза Юрия Казакова изначально не вписывалась в эти эпохальные настроения, несмотря на то, что сам писатель осмыслял себя исключительно в рамках советской идеологии. Происходящие в обществе перемены не разрушали представлений об устойчивости и незыблемости бытия. Напротив, рассказы Ю. Казакова в целом и «Осень в дубовых лесах», в частности, пронизывает ощущение зыбкости мира и призрачности человеческой жизни: «Но я знал, что такое счастье, знал его переменчивость» [4. С. 280], «...понял, как это непрочно все – какие-то мои планы счастливой жизни здесь вдвоём» [4. С. 282], «Я был счастлив, но мне и странно как-то было и боязно...» [4. С. 295]. Тема хрупкости счастья становится ведущей темой данного рассказа. Показательно, что именно в творчестве Ю. Казакова формируется «ночной текст», герои писателя буквально

выброшены за пределы обыденной дневной жизни. Слова «ночь», «темнота» образуют устойчивый мотивный комплекс, часто смыкаясь с образом «мировой пустоты», как, например, в рассказе «Легкая жизнь»: «Наверху, в глубоком пепельном небе, светятся бесконечные звезды, сияет, дымится Млечный Путь, а к северу – будто бездонный провал: нет звезд, и ничего нет, одна глухая черная пустота» [4. С. 335]. В «Осени в дубовых лесах» рассказчик восхищен ночной красотой мира, отсюда стремление запечатлеть все встречающиеся на пути подробности. Одновременно Казаков смещает антропологическую перспективу, характерную для советской литературы, – человек, привыкший побеждать природу, ощущает собственную малость перед ней: «Один ты шуршишь сапогами, один ты освещен и на виду, все остальное, притаившись, молча созерцает тебя» [4. С. 280]. Взгляд героя неизменно упирается во тьму – неведомый мир, недоступный пониманию: «Аспидно-черной была эта ночь поздней осени...» [4. С. 280]. Рассказчику кажется, что в этой первозданной тьме он видит «ужасную пасть» зубатки, похожую на пасть тритона. Это сравнение переводит повествование в символический план: как известно, в системе человеческой культуры образы «зева» и «пасти» соотносятся с образами Хаоса. Не случайно, к слову «зев» автор обратится еще раз при описании печи («огненный зев печи»). Именно эта окружающая героя тьма-Хаос ставит вопрос об особом статусе казаковской прозы в истории русской литературы 1960–1970-х гг. Казакова интересовал феномен природного человека, освобожденного от каких бы то ни было социальных ролей и масок. Само смещение художественного пространства к периферии – русскому Северу – означало знаковый уход от Центра, символизирующего идею упорядоченного и устойчивого мира. Социальная реальность почти полностью редуцирована автором; проблема человека решалась в природном, бытийственном аспекте. Оттепельная эпоха как бы открывала для себя новое измерение человеческой жизни и возвращалась к прерванной классической традиции. Характерно, что казаковский герой постепенно обретал статус странника [2. С. 212-217].

Вместе с тем, «Осень в дубовых лесах» – это, прежде всего, рассказ о любви, о неоднозначных отношениях безымянных героев, пытающихся обрести счастье на окраине мира. На их принципиальную несводимость друг к другу уже давно обратила внимание критика. «Северянка», «поморка», рожденная в «золотую ночь», и маститый столичный писатель встречаются в «аспидно-черной» ночи, с самого начала осознавая обреченность отношений. Финал рассказа намекает на призрачность происходящего: «Мы шли тихо, молча, как в белом сне, в котором мы наконец были вместе» [4. С. 295]. Но даже эти мгновения счастья буквальным образом преображают окружающий мир. Смысловый вектор «Осени в дубовых лесах» – от ночных образов к дневным («...мы вышли из дому. Даже больно на секунду стало – такой белый зимний свет ударил нам в глаза и так чист и резок был воздух» [4. С. 293-294]), от «странных угрожающих снов» – к «белому сну».

Именно этот рассказ Ю. Казакова привлек внимание делающего первые шаги в кинематографе Михаила Калика. На первый взгляд, имя вполне устроенного советского писателя и имя опального режиссера с очень непростой биографией несовместимы друг с другом. Однако в своем творчестве и Ю. Казаков и М. Калик решают схожие задачи, с разных сторон обнажают иллюзорность человеческих притязаний на власть над реальностью. Чувство неустроенности мира и одиночества человека пронизывает фильм «Любить». Режиссер рассказывает четыре истории, сюжетно не связанные друг с другом. Действие киноновелл происходит в различных местах (Москва – Петербург – Молдавия), в разное время года (зима – лето). Калик выбирает истории с непохожими друг на друга героями, обращаясь к очень разноплановому литературному материалу (Ион Друцэ, Авенир Зак и Исая Кузнецов, Юрий Казаков, В. Сапожников). Несводимость человеческой судьбы к канону, так или иначе пропагандируемому советской идеологией, – одна из важнейших установок фильма «Любить». Вставленные в картину цитаты из Псалтыри и документальные монологи отца Александра Меня выступают контрапунктом по отношению к собственно художественному ряду. Необычное построение фильма, в котором отсутствует единый событийный сюжет, разрушало негласную установку советского кинематографа на непрерывность дискурса. Четыре истории в какой-то мере восходят к структуре Евангелия, где человеческая история изображена с четырех разных точек зрения. Михаил Калик выявляет принципиальную невозможность единого взгляда на проблему любви. В его фильме жизнь как бы вырывается из рамок, демонстрируя свою несводимость к какому бы то ни было высказыванию. Разноголосица, множественность неслиянных голосов и сознаний (М. Бахтин), смешение документального и художественного дискурсов призваны не только разрушить идею жанровых границ, но и осмыслить любовь как великое таинство.

Симптоматично, что в центре всех четырех историй оказывается тема незаконной любви. В первой (самой бессобытийной новелле) героини невольно становятся свидетелями интимного разговора – записанного на пленку признания в любви. Женский голос упрекает невидимого собеседника в вынужденных расставаниях. Однако героиня не в силах противиться своему чувству и обвинение превращается в любовное заклинание. Так задается одна из важнейших тем фильма – неподвластность любви разуму, ее иррациональность. Во второй новелле рассказана история кондукторши Ани, вынужденной прервать беременность от любимого ею человека. Ее тоска по маленькому счастью настолько велика, что она готова оставить на ночлег только что встретившегося ей человека. Третья история – короткая встреча безымянных героев перед долгим расставанием. На протяжении всего этого эпизода мужчина и женщина безуспешно ищут место для уединения. Завершается тетралогия молдавскими кадрами, рисующими полную победу естественной природной жизни.

Обратимся к третьей новелле фильма, непосредственно связанной с «Осенью в дубовых лесах». В рассказе Ю. Казакова «московский эпизод» занимает второстепенное место, это лишь воспоминание героя о прошлом – неудачной встрече с «северянкой» в столице. Михаил Калик превращает небольшой фрагмент в самостоятельный текст. Его герои безуспешно бродят по столице в поисках пристанища и в конце концов расстаются, так и не обретя друг друга. Симптоматично, что фильм Калика подхватывает тему бездомности, постепенно завладевающей оттепельным кинематографом. В конце 1950 – начале 1960-х гг. идея Дома была ключевой, сюжеты многих советских фильмов стягивались к обретению семейного пристанища («Судьба человека», «Когда деревья были большими», «Дом, в котором я живу» и пр.). Дом являлся олицетворением советской общности, символизировал идею страны как единой семьи. Однако в лучших фильмах шестидесятников («Я шагаю по Москве» Г. Данелия, «Застава Ильича» и «Июльский дождь» М. Хуциева) ведущим мотивом становится мотив блуждания по городу. Культура улавливала неблагополучие мира, одним из знаков этого неблагополучия оказывается утрата Дома. Калик разворачивает данный мотив в иную смысловую проекцию – у его героев, действительно, нет места, где они могли бы быть вместе. Если в «Осени в дубовых лесах» пристанище все же обретается на окраине мира (в маленьком домике на Оке), то в фильме столица пугает своей враждебностью и бесформенностью: бесконечные темные мокрые московские улицы, недобрые избобличающие взгляды, натертые ноги, невозможность остановиться и обрести покой хотя бы на время. Внешний мир врывается в мир героев, разрушая их чувства. Внутренняя опустошенность и неудовлетворенность друг другом венчают рассвет. Однако в отличие от финала казаковского рассказа в фильме Калика мир не просветляется с приходом дня.

Осознавая дисгармоничность действительной жизни, М. Калик попытался выйти за ее пределы и обозначить еще одно – вертикальное – измерение. Введенная в фильм точка зрения Александра Меня демонстрирует позицию вневременности, именно в монологе священника преодолевается мирская разноголосица. «В момент влюбленности человек пребывает в состоянии вечности и переживает Бога», – эти слова Меня разворачивают тему любви в новый смысловой план. Не случайно эти документальные кадры стоят особняком – шуму улицы, репликам, выхваченным из толпы, нарочито случайному движению камеры противопоставлен крупный статичный план и монологическое высказывание. Интересно, что Юрий Казаков был также знаком с Александром Менем, и это знакомство не было случайным. Само по себе тяготение успешного и реализованного советского писателя к несанкционированным идеологиям смыслам поразительно. В творчестве Казаков избегает говорить о религии, но в письмах это влечение обнаруживает себя открыто. Вот, например, фрагмент их письма К. Паустовскому: «В лесах за нами будут следить старички-лесовички, на полянах попадутся нам заколоченные, сизые от старости деревянные церкви, брякнемся мы на колени лицом на восток и забормочем: «Стану я, раб божий, благославясь, пойду, перекрестясь, из дверей в двери, из ворот в ворота, выйду в чисто поле...» [5. С. 106].

Ю. Казаков и М. Калик пересекаются в осознании онтологической неуютности мира. Отсюда потребность найти точку опоры и вернуть веру в гармонию. Поиск этой гармонии осуществлялся Казаковым в природном бытии. Не случайно пейзажным описаниям присущ особый внутренний ритм, сближающий повествование с поэзией. Писавшие о феномене прозы Юрия Казакова неоднократно указывали на ее музыкальную природу. Ощущение гармоничности мира рождается благодаря авторскому угадыванию его внутреннего – музыкального – строя. Замечательный эксперимент по выявлению прозаического ритма в «Осени в дубовых лесах» проведен в исследовании Н. Лейдермана: «Мы свернули направо/ в овраг, // по которому вверх/ шла // неизвестно кем/ и когда // мощенная/ короткая

дорога// – и узкая,/ заросшая орешником,/ соснами/ и рябиной.// Мы стали подниматься во тьме,// светя себе фонарем,// а над нами/ текла/ узкая/ звездная/ река,// по ней/ плыли/ сосновые черные ветви// и по очереди// закрывали,/ открывали/ звезды.//» [7. С. 342]. Скрытое противопоставление ритмических фрагментов текста с неритмическими – важнейшая составляющая прозы писателя (показательно, что «московский эпизод» в «Осени...» выстроен в соответствии с другими принципами – «разорванности» синтаксиса и обилием диссонансов).

В творчестве Калика также присутствует напряженное внимание к музыке. Практически все фильмы режиссера («Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики» и др.) содержат самостоятельную звуковую тему. Как показала А. Мальгина, в «Любить» музыка занимает ведущее место: она не только соединяет разноплановые эпизоды, но в финале вырывается на первый план и всецело подчиняет себе монтажный ряд заключительных кадров [7. С. 318-326]. Завершающая фильм песня («Мне любить тебя поздно») размыкает излюбленное режиссером композиционное кольцо, организуя новый ритмический рисунок – рваный в своей основе. Повышенная тревожность финала, удвоенная напряжением видеоряда, знаменует окончательный уход от тех гармоничных отношений в Боге, о которых говорит Александр Мень. Таким образом, музыкальность имеет совершенно разную функциональность у Казакова и Калика, но объединяет этих авторов сам уход от прямого высказывания.

Наконец, следует обратить внимание на приверженность обоих авторов к чеховской традиции. Исследователи уже дано обратили внимание на «чеховский пласт» творчества Ю. Казакова [9. С. 70-91]. Действительно, обращение к тому, что располагается за пределами слов, – отличительная особенность прозы писателя. Сама невозможность написания романа восходит к творческой проблематике Чехова. Для романа требовалась сложившаяся целостная концепция современности, которой не было у писателя. Уходы его героев из обыкновенной жизни и авторская тяга к запредельным пространствам – не столько знак романтического отношения к миру характерный для шестидесятников, сколько катастрофическая неспособность человека пребывать в настоящем, о которой так полно высказался Чехов еще в начале столетия. Тема неразличимого будущего, венчающая многие рассказы Казакова, также идет от чеховской традиции. В этом аспекте «Осень в дубовых лесах» смыкается с лучшими поздними творениями Чехова: «Как славно, что снег, и что приехала она, и мы одни, и с нами музыка, наше прошлое и будущее, которое, может быть, будет лучше прошлого...» [4. С. 293].

Михаил Калик тяготеет к творчеству Чехова в ином ключе. В фильме «Любить» остро ощущены чеховские паузы. Н. Баландина заметила, что уже в первом эпизоде фильма слова «проносятся словно нехотя, чтобы хоть как-то заполнить тишину» [1]. Язык выполняет здесь фатическую функцию, заполняя смысловый вакуум. Принцип несказанного лежит и в основе третьей новеллы. Если в «Осени в дубовых лесах» рассказчик прямо говорит о возникшем отчуждении, то в фильме авторский голос отсутствует. Речь главных героев ограничена необязательными репликами, за которыми скрываются горечь и неудовлетворенность друг другом. Паузы оказываются значимее произнесенных фраз. Заметим, что подобное внимание к несказанному – важнейшая черта кинематографа 1960-х гг., стремящемуся вырваться за пределы прямого высказывания (особенно это ощутимо в «Июльском дожде» М. Хуциева, сплошь состоящем из необязательных реплик). Калик с удивительной точностью воссоздает ситуацию “fin de siècle”, когда все слова уже сказаны (С.С. Аверницев). Не случайно в высказываниях прохожих постоянно варьируются фразы: «Я не то говорю...», «Не знаю», «Я о ней не думаю», «В последнее время слишком много говорят о любви, по моему, даже слишком много, затерли это слово»... Важнейшая установка Калика – прикосновение к интимной сфере, располагающейся за пределами «обветшалых» слов. Новаторство фильма «Любить» во многом и состояло в открытии сферы невыразимого и неизреченного, вся плотность аудиально-визуального ряда была необходима для того, чтобы выявить присутствие невидимого плана.

«Бывают странные сближения»: экранизация Михаила Калика обнажила скрытые сюжеты казакской прозы, выявила ее несводимость к магистральной линии советской литературы. Шестидесятники искренне верили в возможность построения идеального социума, преодоления исторических заблуждений и наступления светлого будущего. Немногие из пишущих и снимающих в то время могли выйти за пределы идеологической парадигмы. Осенний воздух оттепели Ю. Казаков и М. Калик ощутили задолго до того, как стало очевидно, что эпохальные ожидания в очередной раз оказались напрасными. Как это часто бывает, пророчества художников были не сразу услышаны веком, шествующим своим «железным путем»...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баландина Н. Поэтическое пространство Михаила Калика // Киноведческие записки. № 57. 2002. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/482/>
2. Бондаренко Е.Н. Путь в бесконечность натурфилософского героя-странника в произведениях Ю.П.Казакова // Изв. Рос. гос. пед. ун-та. Обществ. и гуманитар. науки. СПб., 2009. № 119.
3. Евтушенко Е. Мое самое-самое. М.: Изд-во АО "ХГС", 1995.
4. Казаков Ю. Рассказы. М.: Известия, 1983.
5. Казаков Ю.П. «Как я люблю людей...»: из писем Юрия Казакова // Литературное обозрение. 1986. № 8.
6. Лейдерман Н.Л., Липовцкий М.Н. Русская литература XX века (1950 – 1990-е годы). М.: Изд. центр «Академия», 2008. Т. 1.
7. Мальгина А. Музыкальные и монтажные конструкции в творчестве Михаила Калика: музыка, жест и монтаж // Русская филология. 25. Гарту, 2014.
8. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
9. Химич В.В. Чеховские традиции в рассказах Ю.Казакова // Ученые записки Уральского университета. Свердловск, 1970. Вып. 17.

Поступила в редакцию 27.10.17

T.V. Zvereva

“AUTUMN IN OAK WOODS” BY YU. KAZAKOV THROUGH THE PRISM OF THE CINEMATOGRAPHIC VIEW

The research is devoted to the problem of interaction between the literature language and the cinema language. On the example of the cinematized story of Yuri Kazakov's "Autumn in Oak Woods" (M. Kalik's film "To love"), mechanisms for the synthesis of different types of art are revealed. The author of the article focuses attention not so much on the genetic connection as on the typological commonality of the two works, which became a foretaste of the thawing ideology crisis. The adaptation of Mikhail Kalik revealed the hidden themes of Kazakov's prose, showed its irreducibility to the main line of Soviet literature. Unlike many contemporaries who believed in the possibility of an ideal arrangement of the world, Yu. Kazakov and M. Kalik talked about the ontological disorder of being. Both artists solved similar problems, exposing on different sides the illusory nature of human claims to power over reality. The article also deals with the question of the influence of the Chekhov tradition on the work of Yu. Kazakov and M. Kalik. Kazakov's prose is characterized by the motive of the hero's departure from ordinary life, behind which there is a disastrous inability of man to abide in the present, about which Chekhov spoke. The film "To love" is built on Chekhov's pauses – the unspeakable becomes more meaningful than the spoken words.

Keywords: interaction of literature and cinema, author, genre, narration, motive.

Зверева Татьяна Вячеславовна,
доктор филологических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Zvereva T.V.,
Doctor of Philology, Professor
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru