

ВИКТОР ФИЛИМОНОВ.

ЗАВЕТЫ ДОМОВОГО, или КРЫСЫ ВСЕГДА ГДЕ-ТО ЕСТЬ.

Источники фильма А. Кончаловского о Щелкунчике массовому зрителю знакомы. В большей степени — балет-феерия П.И. Чайковского. В меньшей — рождественская сказочная повесть Э.Т.А. Гофмана. Популярность празднично яркого балета отодвигает и заслоняет прозу Гофмана. Собственно, большая часть зрителей еще год назад обиделась на режиссера за то, что он не оправдал ее ожидания — не перенес на экран по-рождественскому благостный и красочный балет-сказку, а поэтому сильно напугал публику, ведь в большей степени опирался на книгу, чем на балет.

Действительно, в глубине сюжета картины живет серьезная, я бы сказал, недетская тревога, сродни тем интонациям, которые слышатся и у Гофмана, в иных своих фантазиях отнюдь не веселого сказочника, а скорее, мрачного мистика. Однако фильм гораздо трезвее и определеннее в трактовке той агрессивной силы, которая стоит за образом крысиного воинства. Уже поэтому затруднительно целиком отнести картину к жанру детской сказки. В том смысле, в каком сказкой является и повесть немецкого романтика, и классическая версия балета.

Истинный романтик Гофман никогда не симпатизировал ограниченности буржуа, вроде тех, которых в его сказке представляет взрослая часть семейства Штальбаумов. Напротив, он отрицал это мировидение как искони враждебное творческому воображению Художника. Однако «Щелкунчик» — все же одна из самых светлых, из самых, я бы сказал, **детских** сказок немецкого романтика. Мир ее фантазии, вместе со всеми его страхами и радостями, — **это именно детский и только детский мир**. Он весь — **кукольный**. Он состоит из детского ада с мышами как воплощением детских страхов и детского

понимания зла. А зло здесь заключается в том, что мышиные предводители требуют от Мари жертв в виде вкусных жителей ее кукольного мира.

У Кончаловского же кукольные жертвы превращаются в далеко не безобидных жертв крысиной акции по сожжению игрушек, которая выходит за пределы детских фанатазий, поскольку неизбежно ассоциируется и с нацистскими крематориями эпохи Второй мировой войны.

Детский рай у Гофмана тем более замыкается именно детским мироощущением. Это Кукольное царство, которое слагается из самых привлекательных для ребенка вещей: Леденцовый луг, Миндально-Изюмные ворота, Рождественский лес, село Пряничное, Конфетенхаузен...

Ничего похожего нет у Кончаловского. Но у него, как и у Гофмана, есть свой Повествователь. Это симпатичнейший дядюшка Альберт, сильно смахивающий на портреты Эйнштейна и обладающий милым еврейским акцентом. Однако и дядюшка Альберт далек от гофмановского часовщика-кудесника Дроссельмейера. Он напоминает, пожалуй, рассказчиков из картин Феллини, которые устанавливают фамильярный контакт зрителей со странным, условным киномиром классика итальянского кино, служат там своеобразными гидами.

Альберт, при всей милой домашности его фигуры, подобно Дроссельмейеру, становится интригующим «провокатором» разгулявшегося в рождественскую ночь воображения Мэри. Он навевает ей сны, где девочка становится участницей нешуточного сражения НС (Эн-Си — аббревиатура англ. Nutcracker) с Крысиным Королем и его отвратительной мамашей. Фактически, он посылает свою любимицу в опаснейшее испытательное странствие для утверждения Добра и Человечности, носителем и пропагандистом которых сам же и является. Он заставляет девочку вступить далеко не в игрушечную схватку с силами Зла, пытающимися подчинить себе людей. И если сравнить то, что переживает Мари у Гофмана, идя на жертвы ради Щелкунчика, с переживаниями Мэри, то последние, совершенно

очевидно, утрачивают в фильме свою детскую кукольность.

Дядюшка - воплощение **философии и практики человеческих взаимоотношений с миром ребенка**, который и сам здесь мерило человечности. В поступках и словах персонажа Натана Лейна легко увидеть внимательное и терпеливое выныривание (а он и нянька, и домовый-охранитель в этом доме!) «детскости» мироощущений в нас как основы гуманности. Вот этика, приобретающая особый вес во времена бесстыдного разгула насилия, неизменный объект посягательств которого - прежде всего детство.

Нехитрая мудрость Альберта подпитывается юмором - необходимой составляющей образа. Невысокий, кругленький, как колобок, с копной волос явно искусственного происхождения, а главное - с непременной чуть печальной улыбкой он, конечно, клоун, но в самом высоком смысле этого слова. Поэтому и те игрушки, которые он дарит детям, и кучер, вносящий на своих могучих плечах сооруженный дядюшкой дом, — все это живет каким-то глубинным состоянием теплого домашнего праздника.

В «Щелкунчике» и сюжет, и образы персонажей поддержаны эксцентрикой. На роли главных исполнителей избраны актеры пограничного таланта, не исчерпывающиеся амплуа. По преимуществу, это маски, но не застывшие, а готовые к превращениям. Даже отвратительные Крысиный Король и его мамаша, в исполнении Джона Туртурро и Фрэнсис де ла Тур, становятся в какие-то моменты привлекательными (не могу подобрать другого слова) как раз благодаря своей эксцентричности. В русском переводе картины это подчеркнуто удачным дубляжом соответственно Филиппа Киркорова и Аллы Пугачевой. В то же время эксцентрическая неоднозначность персонажей делает их уход в подземные обиталища, к сожалению, неокончательным и небесповоротным. Сражение с «окрысиванием» человеческого мира не заканчивается с завершением фильма.

Итак, фильм Кончаловского, в моем восприятии, **не вполне сказка**. Но

его не хочется именовать и **музыкальной сказкой**. Эти жанровые рамки слишком узки для фильма. Притом, что в нем есть и музыкальность, и сказочность. Я не склонен считать картину Кончаловского и расчетливым, чисто развлекательным коммерческим продуктом, несмотря на 3D и дорогую компьютерную графику. Напротив, режиссер, по-моему, вполне «нерасчетливо» предался своим мировоззренческим озабоченностям, связанным прежде всего с переживанием кризиса традиционных культурных ценностей в новом веке. Хотел искренне поделиться всем этим со своими современниками, в том числе и с детьми. И это вызывает уважение, поскольку не у всякого взрослого хватает смелости говорить с детьми на равных. Такие «взрослые» чаще всего и отвергают фильм.

Ведь и Гофман в своей самой светлой сказке критичен по отношению к «взрослому» миру. А именно — к миру филистеров. Он не принимает равнодушия ограниченных взрослых к трепетному миру детской мечты. Не так невинен у него и образ маленького «милитариста» Фрица. Не зря же в традиционном либретто именно он вместе со своими друзьями-мальчишками надевают мышинные маски, пугая Мари, что, фактически, возбуждает ее ночные страхи.

Неоднозначна фигура Макса, брата Мэри, и у Кончаловского. В нем проглядывает естественная склонность будущего мужчины (а может быть, и человека как такового) к бездумному разрушению всего «до основания». Он с любопытством и даже наслаждением поджигает наряд сестриной куклы, которая потом превращается в Снежную фею, очень похожую на их маму. С таким же несдерживаемым сладострастием он увечит Щелкунчика. Но как только начинаются серьезные испытания, как только он видит живые детские слезы, вызванные «акциями» крысиного Предводителя, в нем пробуждается потаенная человечность.

Однако для того, чтобы это случилось, мальчику необходимо взаправду столкнуться не с игрушечным, а настоящим Злом. Необходимо

выйти за рамки детской игры, чтобы и в самой игре, в самой игрушке почувствовать пульсацию живого, что с самого начала присуще Мэри и незнакомо Максу. В какой-то момент в фильме Кончаловского все «сказочное», «детское», «игрушечное» отодвигается. Маленькие герои вступают в нешуточную борьбу со злом **фашизации сознания людей. И это — реальное зло, дающее волю самым диким инстинктам в человеке.**

Внешне крысиная армия, и вправду, хорошо знакома по сравнительно недавней истории XX века. Своей серовато-зеленоватой массой, деталями обмундирования она напоминает не только о нашествии нацистов, но воплощает некий собирательный образ немецкой военщины, включая и кайзеровские походы. А если вспомнить, что Кончаловский перенес действие гофмановской сказки в Вену 1920-годов, еще замороженную штраусовской музыкой и не подозревающую о грядущем «аншлюсе» 1938 года; что героями картины становятся, в определенном смысле, Зигмунд Фрейд и Альберт Эйнштейн, два еврея, бежавшие из Германии от смертоубийственных преследований нацистов, - если вспомнить это, то фильм приобретет черты **фантазии на темы грозного начала XX века**, когда легкомысленное человечество «прозевало» рождение и становление фашизма, грядущей за утверждением его идеологии мировой катастрофы.

Это **фильм-предостережение**, вышедший во времена опасно бездумного самоистребления человечества, еще более ужасающего, чем дебют ОМП в годы Первой мировой войны и массового истребления целых народов в 1930-1940-е годы тоталитарными режимами. Как будто «детские» инстинкты Макса из фильма Кончаловского выплеснулись наружу уже во взрослом мире и обернулись гипертрофией крушения всего и вся.

Современная фильму детская аудитория давно не та, к которой обращается Повествователь Гофмана, вряд ли готовый увидеть (в своем времени) результат двух первых мировых войн. Нынешние дети вступают в человеческий мир привычного физического и нравственного самоуничтожения, где вряд ли

именно проза Гофмана есть предмет массового увлечения в семейном кругу.

«Щелкунчик» Кончаловского показал, насколько современники режиссера не готовы увидеть себя самое в аллегории на темы хрестоматийных событий XX века. И уж тем более не готовы воспринять трагизм гофмановского мировидения.

Кончаловский **не пугает, а напоминает** о катастрофах недавней истории. И главными героями, естественно, становятся дети, поскольку только они со своим мечтательно-наивным восприятием мира могут предчувствовать его глубинные колебания, готовые обернуться бездной, которую хорошо чувствовали зрители еще второй половины XX века.

В чуткую душу Мэри, героини фильма, в трепетном исполнении Эль Фаннинг, поселяется безотчетная тревога. Она еще не видит крыс, уже проникших в их дом, но предчувствует их. Предчувствие рождается и оттого, что родители в очередной раз покидают детей, занятые своими «взрослыми» играми; и оттого, что так неумен Макс в своей агрессии. Вся эта тревога обретает форму во сне, который, собственно, и составляет главную часть картины. Режиссер делает едва уловимым переход от яви ко сну, как бы овеществляя выражение дядюшки о том, что и реальность — это иллюзия, но уж очень убедительная. Альберт, в каком-то смысле, второе Я автора на экране.

Сновидение превращается в сражение со всеобщей крысинизацией (читай: фашизацией) людей, в котором дети (на то это и сон!) должны обязательно победить и Крысиного Короля, и его отвратительную мамочку.

Выстраивая сюжет своей фантазии, авторы фильма в качестве образа подавления населения сновидческой страны (той же усыпленной вальсами Вены), где правит принц Эн-Си, превращенный в Щелкунчика мамой Крысиного короля, избирают кремацию Крысом детских игрушек. И дым, который валит из труб новоявленного крематория, закрывает ненавистное Крысу солнце, лишая мир тепла и света.

Игрушки в фильме - воплощенная человечность, а не только наивный

светлый мир детской фантазии и игры. Игрушки еще и метафора живого искусства, уничтожаемого Крысом, очень напоминающим в своем парике «короля поп-арта» Энди Уорхолла. Кончаловский убежден в бесплодности и даже разрушительности так называемого современного искусства.

В фигуре «комплексатика» Крыса угадываются и черты биографии Энди Уорхолла (Андрея Ворхолы), пережившего в детстве жестокие болезни и весь травмирующий ужас детского одиночества, учитывая, что его отец скончался, когда будущей знаменитости было только 13 лет.

Еще один факт из биографии модного художника вольно или невольно проинтерпретирован в картине. В свое время Уорхолл купил здание в Манхеттене и создал там «Фабрику» по конвейерному производству «произведений» современного «искусства». Иными словами, натуральное искусство превращалось здесь в «дым» коммерции. Вот вам и фабрика дыма, уничтожающая живую игру искусства и подменяющая ее тлением, мертвячиной — Дымом, поглощающим Солнце.

В фильме появляется не только «Энди Уорхолл», но и акула Дэмьена Хёрста, не раз упоминавшаяся в публицистике режиссера как пример такого «искусства». Хёрст, купив мертвую акулу за гроши, опустил труп в стеклянный куб и залил формальдегидом. Так родилось «произведение» под названием «Физическая невозможность смерти в сознании живущего», которое в 2004 году было продано за 12 миллионов долларов американским коллекционером, а затем подарено Нью-Йоркскому музею. Ясно, что эта жульническая операция ничего не имеет общего с искусством, хотя Хёрст и снискал славу «супермодного» продукта современной британской культуры. Замечу попутно, что одно из последних его эпатажных созданий — **детский череп**, инкрустированный белыми и розовыми бриллиантами.

В фильме как символ омертвления всего, что попадает в мир крысиной «идеологии» мрака, происходит ритуальное уничтожение все той же

акулы, которая перед тем беспечно плавает в огромном аквариуме. Но Крыс учиняет пародийный то ли хэппенинг, то ли перформанс. В кульминационный момент исполняемого им программного «хита» с криком «Тушите свет!» он разбивает фонарь и опускает его в аквариум. Акула в страшных судорогах погибает от удара током, исполняя свою «образную» роль, запланированную некрофилом Хёрстом.

Поэт же самовлюбленный Крысецкий о том, что у людей БЫЛ ИСТОРИЧЕСКИЙ ШАНС, но они жили уж больно весело и беспечно. Люди упустили свою Свободу, и после ее падения кончилось ВРЕМЯ ЛЮДЕЙ и настало ВРЕМЯ КРЫС. Хит приглашает всех в ЭРУ МРАКА. Крысы, поет их лидер, во тьме видят лучше, чем при свете, а потому ДНЕВНОЙ СВЕТ ОТМЕНЕН и вводится КРЫСЕРВАТИВНАЯ ПОЛИТИКА, не только сохраняющая, но и охраняющая все крысиное.

По Кончаловскому, эти крысиные желания не лишне людям «намотать на ус». Не лишне принять их к сведению всем, кто действительно хочет жить в Свободной Стране. Потому что Свобода нуждается в повседневной о ней заботе — как дети, животные и растения. А без этого она может зачахнуть, и любой тиран легко ее погубит.

Отвечая на вопрос, отчего он, то есть режиссер, заменил мышиное воинство у Гофмана на крысиное у себя в фильме, А. Кончаловский резонно разъяснял: из-за появления смешного и любимившегося детям Микки-Мауса, который устанавливает фамильярную связь с мышами, и они перестают быть гостями из пугающего подземного мира. Исчезает представление о том ужасе, который мог охватить героиню Гофмана при встрече с этими отвратительными существами.

У Кончаловского крысы - подземные существа, посланцы мрака. Их надо бояться, но с ними и надо бороться. Во всяком случае, быть настороже. А главное - помнить, как сказал Щелкунчик, поразив этим свою спутницу: «КРЫСЫ ВСЕГДА ГДЕ-ТО ЕСТЬ».

Существует понятие «**трагической тревоги**». Ее утрата губительна для человека. Из-за естественного человеческого легкомыслия мы забываем, что от носителей зла, даже привлекательных и обаятельных внешне, всего и всегда можно и нужно ожидать. **Крысы всегда где-то есть!** Причем появляются они в кадре как раз тогда, когда Макс ломает игрушку или родители оставляют детей, занятые своими взрослыми увлечениями.

Ясно, что и отец Мэри лишен чувства трагической тревоги, поскольку он уверен: крыс в его доме быть не может. А те на глазах зрителя пересекают улицу и проникают в отгороженный, казалось, от всех бед дом. Такая беда с отцом произошла потому, что он утратил память детства, способность одушевлять окружающий мир, поэтизировать его, а значит, чувствовать его хрупкость, незащищенность. И мать девочки парит в сферах «высокого искусства». Она появляется в фильме, как бы спускаясь с заоблачных высот в мир бытовой повседневности. «Должна же быть у нас своя жизнь!», - говорит она дочери. И девочка пытается вернуть маму себе, воображая ее путеводительной Снежной феей. Мэри в своих фантазиях любовно возвышает беспечную и несколько глуповатую мамашу.

Есть в фильме важный трагикомичный образ катастрофической беспечности, неготовности взрослых встретиться со злом в его крысином облики. Когда крысиное войско оккупирует страну принца Эн-Си и уже марширует по ее улицам, сея страх и панику, на строй солдат отчаянно бросается один из граждан и, скорее, из страха, чем от излишней смелости колотит по серо-зеленым каскам... букетом цветов. Образ печальный, поскольку ясно говорит в эпоху появления фильма о том, что людей мало чему научает исторический опыт.

Крысарь в исполнении Д. Туртурро фигура непростая. Даже Шекспира, как заметила Мэри, цитирует. Ему знакомы слабости человеческой природы. Оттого он поначалу и завлекает в свои сети Макса. Есть что-то завораживающее в его жестах, пластике. Зло тем и опасно, что в нем есть своя притягательная

сила. Но Крысиный король внятен Максу еще и потому, что Крысарь сам — подросток-комплексатик (вспомним о его прототипе). Он у Кончаловского — вечный подросток, который ненавидит мир и, в особенности, - счастливых детей. А потому коллекционирует изображения их лиц, искаженных плачем. Он находится под пятой подавляющей его матери. И совсем не случайно вспоминает ушедшего от них отца — как раз из-за злобных выходок мамыши. Тяга его к «крысобайкам» и ко всему подобному — не что иное, как образ увлеченности современного подростка миром виртуальных игр, часто подменяющим живой контакт с действительностью. Все события в крысином подземном лабиринте, гонки на «крысобайках» видятся мне пародийной метафорой подростковых компьютерных игр.

Можно сказать, что Кончаловский взвалил на детские плечи своего юного зрителя не по возрасту тяжелый смысловой и переживательный груз. Оправдание художника заключается в том, что он поставил в центр сюжета своего семейного фильма **созревающее детское сознание**. Мэри, впрочем, как и Макс, взрослеет в течение фильма. Есть надежда, что и юный зритель станет чуточку взрослее, если, с помощью старших, вживется в картину.

Я думаю, режиссера все более захватывает тревожная мысль о всеобщей катастрофе, грозящей миру изнутри самой человеческой природы. Есть в нас некий «ген», пробуждение и рост которого ведет к самоуничтожению рода человеческого. Это тот самый «ген», который понуждает маленького Макса с любопытством (что получится?) и наслаждением увечить Щелкунчика. Стоит мальчику чуть сильнее увлечься мощью «крысобайка» - и он окажется в лапах «крысификации». Спасает его естественное сочувствие страдающим, начатки которого посеяны не без помощи мудрого дядюшки Альберта.

Замечу, что слово **дядюшка** вовсе не существительное, указывающее на степень родства. Это эпитет, определяющий роль и место персонажа в семье. А место мудрого дядюшки — **место и роль домового**, без оберегающего

культурного влияния которого крысам было бы слишком вольготно здесь. Условность этой фигуры и в том, что он домовый, то есть пращур, предок, стоящий в первоначалах семьи.

В связи с этим не лишне помянуть о том месте, которое занимает образ дома в картине. Дом здесь имеет не только внешнюю, светлую сторону, но и оборотную, зазеркальную, так сказать, откуда прямой ход в крысиные подземелья. Об этом зазеркалье не мешает знать и помнить не только детям, но и взрослым. Тогда не возникнет вопросов, отчего падает рождественская елка, — в фильме она сродни дереву жизни, вокруг которого, собственно говоря, и организован дом. А падает дерево жизни оттого, что ствол его подгрызли крысы, не замеченные взрослыми, потому что **травмированные своим недомыслием взрослые в существование крыс не верят**. Вот чем обеспокоен режиссер и о чем говорит он в своей **притче-предостережении об утрате взрослым миром чувства трагической тревоги**.

И последнее. Я слышу в фильме призыв излить неистраченную родительскую заботу на растущее детство, чтобы спастись от наступления Зла. «Щелкунчик», в полном смысле, фильм семейный, поскольку он требует присутствия рядом с ребенком родителя-путеводителя (домового!), который поможет своему дитяти разобраться, против кого, на самом деле, сражаются дети и принц Эн-Си. Так возникнет плодотворный диалог взрослого с детством, открывающий и для того и для другого пути освоения культуры и истории — в самых, заметьте, непосредственных целях образования и воспитания подрастающего поколения. И во главу угла Кончаловский ставит **воспитание поколения родителей, чтобы они не мешали воспитанию детей**. Он глубоко убежден в том, что если семья не является для человека неукоснительной обязанностью, то нация обречена.