

Д.И.Синицына

Кубинская революция и кино

**«Я — Куба» Михаила Калатозова
и «Ремесло XX века» Гильермо Кабреры Инфанте**

В данной работе рассматриваются два примера взаимодействия кубинской и советской культур в начале 1960-х годов: статьи кубинского писателя Г.Кабреры Инфанте о советском кино и фильм М.Калатозова «Я — Куба». Один из ведущих кинокритиков времен первого этапа революции, Кабрера в рецензиях на советские фильмы пишет о необходимости создания нового революционного кино Кубы. Таким новаторским кино становится неоднозначная картина «Я — Куба». Особенности ее поэтики и восприятия посвящена вторая часть статьи.

Ключевые слова: кубинская литература, кинематограф, кубинская революция, Михаил Калатозов, революционное искусство, кинокритика.

Коллективная память той или иной нации, как правило, тяготеет к афористичности и точности формулировок, самые интересные и меткие из которых обычно связаны с эпохами радикальных перемен. Вдвойне любопытно устанавливать параллели между бытованием этих номинаций в разных культурах на одном и том же историческом этапе. Яркий пример — совпадение в начале 1960-х годов «медового месяца» кубинской революции и хрущевской «оттепели» в СССР.

В этой статье мы хотели бы описать один весьма узкий культурный аспект такой необъятной темы, как советско-кубинские отношения, сосредоточившись на двух творческих свершениях начала 60-х годов, отразивших, как нам кажется, настроения того волнительного исторического периода: фильме М.Калатозова «Я — Куба» (1964) и статьях кубинского писателя Гильермо Кабреры Инфанте о советском кино из сборника кинокритики «Ремесло XX века» (1963). Фильм и очерки не пересекаются тематически, но являют собой интереснейшие примеры восприятия и художественного преобразования «чужого» — то есть одного из ключевых понятий компаративистики и культурологии в целом, крайне значимого как для латиноамериканской, так и для русской (особенно советского периода) культуры.

Дарья Игоревна Синицына — аспирантка кафедры романской филологии факультета филологии и искусств Государственного университета Санкт-Петербурга (daria sinitsyna@mail.ru).



Гильермо Кабрера Инфанте

Г.Кабрера Инфанте (1929—2005), автор, известный прежде всего как романист («Три грустных тигра», 1967), ко времени триумфа революции был одним из наиболее влиятельных в стране кинокритиков, обозревателем журнала «Картелес» и — с 1959 г. — газеты «Революсьон». В 1963 г. он опубликовал свои лучшие рецензии в книге «Ремесло XX века», изложив взгляды как на искусство кино в целом, так и на феномен революционного кинематографа в частности.

К интересующей нас теме относятся две статьи под общим названием «Советское кино снова на коне» (в связи с Фестивалем советских фильмов в Гаване в марте 1960 г.) и очерк «Летят журавли» — об одно-

именной картине М.Калатозова. Происходящее в новом советском кино Кабрера воспринимает как возрождение романтизма и связывает этот феномен непосредственно с «кинодеятелем по имени Никита (Хрущев), который не только вернул любовь в кино, но и позволил ей роскошь победить идеологию»¹. Признаки неоромантизма он находит в фильмах «Отелло» С.Ют-кевича, «Сорок первый» Г.Чухрая и «Летят журавли» и тем самым ставит советский кинематограф в один ряд с французской «новой волной» и новым британским кино в духе Хичкока — противопоставляя все это неореализму и соцреализму как отмирающим эстетическим концепциям. Именно поэтому, пишет кубинец, «любопытно отметить, что самым интересным в последующие пять лет будет советское кино»². Он еще не предполагает, что всего через год часть его прогноза начнет осуществляться не столько в СССР, сколько на Кубе силами интернациональной команды, собравшей значительные творческие силы двух стран, — от Михаила Калатозова, Сергея Урусевского, Евгения Евтушенко и Павла Грушко до Энрике Пинеды Барнета, Рене Портокарреро и Карлоса Фариньяса.

Неоромантическую концепцию, по мнению кинокритика, как нельзя лучше иллюстрирует фильм «Сорок первый». При этом Кабрера Инфанте подчеркивает, что далек от мысли, что «коммунисты, как Изольда (в рецензии называются имена актеров, а не персонажей. — Д.С.) своим последним выстрелом, убили в России все тонкое и изящное»³. Думать так — значит думать, что, лишь предав революцию, в СССР можно снять хорошее кино. Между тем, «на Кубе есть необходимость делать такое кино, которое, будучи революционным по содержанию, было бы новым по форме настолько, чтобы присвоить глубоко, на первый взгляд, реакционные тезисы»⁴. Характерно, что, постулируя необходимость новаторства формы, автор выбирает две картины, оператором-постановщиком которых являлся Урусевский, — «Сорок первый» и «Летят журавли» (последняя названа «мелкобуржуазной драмой, решенной формалистским методом»⁵). И

именно Урусевский будет снимать фильм «Я — Куба», то самое необходимое кубинской революции «революционное по содержанию» и «новое по форме» кино, оставшееся в истории мирового кинематографа как непревзойденный шедевр виртуозной операторской работы.

К 1961 г. между киностудией «Мосфильм» и недавно созданным Кубинским институтом киноискусства и кинопромышленности (ИСАИС) достигается договоренность о съемках художественного фильма о кубинской революции. В Гавану из Москвы прибывает коллектив кинематографистов во главе с Калатозовым, Урусевским и Евтушенко (первоначально предполагалось, что над сценарием будет работать также К.Симонов), который сначала долгое время изучает предмет будущего эстетического осмысления, т.е. саму действительность острова, а затем в течение 14 месяцев снимает 140-минутное эпическое повествование с четырьмя сюжетными линиями, действие которых происходит до победы повстанцев и показывает (в хронологическом порядке) жизнь Гаваны в условиях засилья американцев, жизнь крестьянства, студенческую борьбу и осознание народом необходимости вооруженного сопротивления. Кубинская часть съемочной группы получила только одно указание: содействовать. В документальном фильме бразильского режиссера В.Ферраса «Я — Куба» первый руководитель ИСАИС Альфредо Гевара поясняет: «Мы нуждались в помощи и искали ее везде. Пусть приезжают все. Пусть все будут разными»⁶. В самом деле, в распоряжении новорожденной кубинской киноиндустрии оказались лучшие средства, лучшие люди и лучшие намерения советской киношколы. Урусевский специально доставал для съемок «Я — Куба» инфракрасную пленку, используемую в те годы в СССР исключительно вооруженными силами. Калатозов после Карибского кризиса, случившегося в разгар съемок картины, стал воспринимать ее как «протест мой и всего советского народа против «железного занавеса», жестокой агрессии американских империалистов»⁷. Наконец, сама традиция революционного кино СССР позволяла надеяться на блестящий результат (и, действительно, эта традиция ясно прослеживается в фильме вплоть до прямых цитат: например, эпизод на лестнице университета, безусловно, перекликается с соответствующими кадрами «Броненосца «Потемкина»).

Ожидания, связанные с фильмом, были самыми радужными. Энтузиазм советской части команды подпитывался возможностью причаститься «метафоре революции»⁸. С.Урусевский, к примеру, в 1961 г. писал жене Белле Фридман (позже работавшей вторым режиссером на съемках «Я — Куба») о Фиделе Кастро: «Это второй человек, из виденных мной лично, при встрече с которым невольно восхищаешься гениальностью природы, которая может создать подобное»; «Он *застенчиво улыбался*, Белка, я даю тебе слово, что этот гений *застенчив*»; «Все, что связано с этим человеком, — непонятно простому смертному»⁹. Оператор Александр Кальцатый, работавший на съемках «Я — Куба», вспоминал в фильме В.Ферраса: «Кубинская революция казалась нам более гуманной, мы не знали, как она происходила, и нам говорили, что это была революция с гуманным лицом, что было пролито гораздо меньше крови, чем предполагается во всех революциях ее проливать... В тот момент мы все были очарованы тем, что мы видели на улицах...»¹⁰. П.Вайль и А.Генис указывают на исключительное значение кубинских событий для советского современника: «Кубинская



революция становилась метафорой не только Октябрьской, но уже и ее современной реинкарнации — либеральной, оттепельной революции 60-х. Битва у Плайя-Хирон произошла в тот же памятный 61-год, который был отмечен победами: XXII съездом, Программой КПСС, полетами Гагарина и Титова, «Бабьим Яром» Евтушенко, «Звездным билетом» Аксенова»¹¹. По обе стороны океана условные названия исторического периода, на который пришлись съемки фильма, — «оттепель» и «медовый месяц» — указывали на эйфорию как определяющую эмоцию.

Получившееся повествование можно назвать образцом соцреализма лишь в отношении проблематики и обоснований сюжетных конфликтов. Что же касается собственно поэтики фильма, то она представляется куда более многомерной и тяготеющей, скорее, к неоромантической модели.

А если учесть, что образный ряд в «Я — Куба» бесконечно более значим, чем сюжетная основа, то следует признать, что картина соответствует чаяниям Кабреры относительно истинно революционного кино. Не исключено, что причиной этого является двойная интенция авторов, которые должны были рассчитывать и на советского, и на кубинского зрителя. Примером подобной удачно решенной множественности смыслов может служить образ королевской пальмы, создающей рамку повествования: в начале это первое, что видит зритель как бы с высоты птичьего полета, в финале — фон для победно марширующих под гимн повстанцев. Восприятие пальмы как эмблемы триумфа может совпадать у обоих потенциальных адресатов картины, поскольку оно составляет часть общего европейского культурного кода, наследуемого и Россией, и Америкой. Но если для советского человека пальма, в первую очередь, — фактор экзотики (как практически все в фильме), то для кубинца — исконный национальный символ с огромной идеологической нагрузкой, прежде всего связанной с поэзией Хосе Марти.

С рамкой соотносится и один из факторов, занимающих особое место в эстетике картины, — христианская символика: когда камера приближается к берегу острова, из-за пальм вырастает крест, и «голос Кубы» сообщает: «Я — Куба. Когда-то здесь высадился Христофор Колумб. Он записал в своем дневнике: «Это самая прекрасная земля, которую видели глаза человеческие». Спасибо, сеньор Колумб». Таким образом вводится традиционный для кубинской культуры мотив рая, который затем будет поддержан в первой из сюжетных линий образом уличного продавца фруктов — прореволюционно настроенного, положительного персонажа Рене. Он везет тележку мимо церкви Ангела в центре Гаваны (в одном из кадров камера вы-



Кадр из фильма «Я — Куба»

хватывает надпись «Angel» на самой тележке) и обещает своей любимой по имени Мария, что в этой церкви они будут венчаться, не переставая при этом петь-выкликать: «Вот я продаю апельсины, белые ананасы, калифорнийские сливы, дешевые сочные груши». Мотив «рога изобилия» увязан с райской образностью еще в первом тексте кубинской литературы — «Зерцале терпения» Сильвестре де Бальбоа (1608). В фильме же, в рамках данного контекста, мандарин, который Рене дарит Марии, оказывается равен распятью. Мария (она же Бетти — проститутка поневоле) приводит к себе клиента-американца, и тот покупает у нее распятые, с которым она раньше не расставалась, и без спросу съедает тот самый мандарин, превращающийся тем самым в символ благого и истинного.

Это сплетение традиционной аркадической метафоры и христианских символов логично укладывается в рамки ранней кубинской революционной идеологии. Как известно, Фидель Кастро в год своей победы приближался к возрасту Христа, а во время одной из речей к нему на плечо сел голубь, как бы указывая на его высшее предназначение (последнее событие трактовалось как благоприятное не только с точки зрения собственно католицизма, но синкретических афрокубинских культов). В фильме «Я — Куба» студент, ведя за собой демонстрацию, несет убитого полицейской пулей белого голубя. Умами в период «медового месяца» владели мессианские настроения. Прореволюционная работа Ф.Ортиса носит название «История кубинской войны с демонами (1959)», а В.Пиньера в предисловии к собранию своей драматургии сопоставляет Фиделя с Христом, а триумфальный вход в Гавану — с входом Господним в Иерусалим¹² (этот мотив позже будет преобразован в романе С.Сардуа «Откуда родом певцы» (1967).



Кадр из фильма «Я — Куба»

Влиятельный журнал первых лет революции, выходивший под руководством Кабреры, назывался «Lunes de Revolución», т.е. «Понедельник Революции», и это указывало не просто на день недели, а на сотворение нового мира, которое следовало начать с самого начала. Идея революционности как новой духовности была ясно воспринята советской командой: достаточно обратиться к творчеству Евушенко, выступившего сценаристом «Я — Куба», чтобы увидеть это. В позднем (1970) стихотворении «Гваякильский художник», отражающем уже «экспорт революционного мифа» по всей Латинской Америке, соседствуют строфы (словно бы навеянные блоковскими образами из «Двенадцати» — «в белом венчике из роз/вперед Иисус Христос»):

«Встал райский тряпочный чертог,
река из зеркалец, а невод
из грешных сетчатых чулок,
и под фальшивой брошкой в небе
Иисус Христос — метис чуток. [...]

Вот в ореоле бороды
идет с отрядом бородатым
сам Че Гевара впереди,
картонный с крошкой-автоматом,
смастаченным из бигуди»¹³.



Рабочий момент съемки фильма

Этот параллелизм очень четко прослеживается в рамочной структуре «Я — Куба»: в начале из-за пальм виден крест, в финале — винтовки, которым потрясают марширующие «барбудос».

Однако, если на первом этапе кубинской революции подобная символика естественно входила в круг зрительских ожиданий, то для советского зрителя поколения 60-х годов, ощущавшего религиозный и тем более католический символизм как культурно инородный и несовместимый с революционной темой, дело обстояло совсем иначе. Кроме того, экзотичность материала, вероятно, смещала для советского зрителя этические ориентиры. Следует предположить, что необходимость правильно осмыслить и отобразить «революцию в тропиках» представляла одну из важнейших проблем для советских кинематографистов. Неслучайно в 1961 г. они три месяца потратили только на предварительное изучение природы. Э.Пинедо, работавший с советской командой сначала как консультант от ИСАИС, а потом как автор сценария (наряду с Евтушенко), рассказывал Феррасу: «Меня очень удивляло поведение Калатозова: он сидел в машине и на все смотрел через окошко. Я ему интересные вещи показываю, а он даже дверь не приоткроет»¹⁴. В «Кубинских письмах» Урусевского сквозит недоумение, которое, возможно, объясняет такой тип наблюдения. О визите в кабаре «Тропикана» оператор-постановщик «Я — Куба» пишет бук-

важно следующее: «Полуголые девки с веерами на ж... пели: «Мы социалисты...»¹⁵. Революционная модель, укоренившаяся в советском сознании, не вязалась с кубинской реальностью, и, хотя съемочной группой было принято решение отказаться от цветного изображения («Боялись мы тогда цвета... страшились впасть в экзотику: синее небо, истошно зеленые пальмы...»¹⁶), пресловутый антильский колорит все же не мог не проникнуть в ткань киноповествования. Карлос Фариньяс, автор музыки к фильму, вспоминал в связи со знаменитым эпизодом конкурса красоты, снятым на крыше отеля «Капри»: «С их стороны это было немного наивно, потому что они избегали этого эротизма в своем фильме, но обнаруживали повсюду в самом карибском мире. Это был кадр греха, карибского эротического греха»¹⁷.

Глубоко положительные пальмы и ананасы по своей инаковости для советского зрителя, в общем, не слишком отличались от глубоко отрицательных кабаре, конкурсов красоты, бассейнов на крышах отелей, автомобильных кинотеатров и прочих атрибутов империалистической экспансии: ни тот, ни другой ряд не был обыденностью, и это играло основную роль в окраске как подачи, так и восприятия этих чужих реалий. Так, в одном из эпизодов дочка крестьянина сначала с наслаждением пьет сок, надламывая стебель сахарного тростника, а потом, когда отец отправляет ее с братом в поселок развлечься, с не меньшим наслаждением пьет кока-колу: и то, и другое — метафора незамутненного счастья.

Так или иначе очень скоро после премьеры показ фильма «Я — Куба» в СССР был прекращен. Впрочем, и на острове он продержался в кинотеатрах недолго. Кубинская пресса метко окрестила картину «Я — не Куба»; фильм упрекали в излишнем мелодраматизме, выпренности, несоответствии показанного на экране настоящему национальному характеру. Калатозов с самого начала своего творческого пути придавал огромное значение ритму киноповествования. Еще в связи с его ранним фильмом «Соль Сваветии» (1930) отмечается тщательность передачи ритма изображаемого на экране крестьянского труда для придания драматизма эпизоду¹⁸, и те же приемы будут использованы в «Я — Куба» (удары мачете по стеблям тростника, движения шеста, которым гребец толкает лодку в начале фильма, стук сердца студента Энрике вперемежку с несущимся снизу, с улицы, болеро, когда он с крыши небоскреба на Рампе целится в полицейского). Однако именно темп картины, по словам Сальвадора Вуда, одного из актеров «Я — Куба», не соответствует «кубинскому темпераменту», например, в эпизоде, где Энрике бесконечно идет по площади перед университетом, собираясь бросить камень во все того же полицейского¹⁹. Почти о том же пишет Кабрера Инфанте, критикуя фильм «Дон Кихот» Г.Козинцева: «Все знают, что «Дон Кихот» — одна из самых смешных книг, когда-либо написанных. Так вот русский «Дон Кихот» — один из самых медленных, занудных и скучных фильмов, когда-либо снятых»²⁰. Это несовпадение ритмов чувствовал и Урусевский: «Процессия трогается по улице. Первыми за гробом идут Фидель Кастро и Освальдо Дортикос. Оркестр сразу берет какой-то наступательный марш. Совсем не как у нас. Мы видели несколько похорон, и все они проходят в маршеобразном темпе. Основной инструмент — барабан»²¹. В картине, тем не менее, эпизод похорон Энрике, в котором камера в тишине плавно поднимается над толпой, wpłyвает в окно та-

бачной фабрики, вместе с рабочими «вывешивает» флаг в другое окно и следует за процессией, нисколько не напоминает этого описания, сделанного Урусевским как очевидцем, а не как художником, преобразующим действительность в рамках той или иной идеологии.

Нам же представляется, что за время, прошедшее с начала съемок до премьеры фильма, сама кубинская революция перестала быть чем-то безусловным, «медовый месяц» закончился, и требовалось иное, соответствующее новому этапу художественное наполнение. «Я — Куба», как и тексты Кабреры Инфанте начала 60-х годов, были заново открыты впоследствии. Фильм в начале 90-х годов вышел в США при содействии Фрэнсиса Форда Коппола и Мартина Скорсезе, получил широкий отклик среди молодых кинематографистов и был признан шедевром²². Кинокритика сборника «Ремесло XX века» стала известна на волне успеха других произведений Кабреры Инфанте. Но и фильм, и книга также существуют как свидетельства уникальной эпохи, ознаменовавшейся, в частности, сближением двух почти противоположных друг другу, но парадоксально соприкасающихся культур.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ G. C a b r e r a I n f a n t e. Un oficio del siglo XX. La Habana, 1963, p. 434 (Здесь и далее перевод всех цитат мой. — Д.С.).

² Ibid., p. 440.

³ Ibid., p. 446.

⁴ Ibid., p. 446.

⁵ Ibid., 474.

⁶ «Soy Cuba», o mamut siberiano», director Vicente Ferraz. Brasil, 2001.

⁷ Ibidem.

⁸ П. В а й л ь, А. Г е н и с. 60-е, мир советского человека. М., 1998.

⁹ С. У р у с е в с к и й. С кинокамерой и за мольбертом (О времени и о себе). М., 2002, с. 91, 96, 101.

¹⁰ «Soy Cuba», o mamut siberiano».

¹¹ П. В а й л ь, А. Г е н и с. Указ соч., с. 59.

¹² V. P i ñ e r a. Piñera teatral. — V. Piñera. Teatro completo. La Habana, 1960, p. 17—18.

¹³ Е. Е в т у ш е н к о. Избранные произведения, т. 2. М., 1975, с. 202—203. Что касается известной апокрифической «троицы» («здесь, на стене у рыбака/Хрущев, Христос и Кастро»), С. Урусевский пишет в соответствующем «кубинском письме»: «Также я нисколько не упрекал Евтушенко за «вранье», будто у старика на стенке висят Христос, Кастро и Хрущев. Наоборот, я еще больше, именно за это «вранье», его зауважал».

¹⁴ «Soy Cuba», o mamute siberiano».

¹⁵ С. У р у с е в с к и й. Указ. соч., с. 96.

¹⁶ М. М е р к е л ь. Угол зрения (диалог с Урусевским). М., 1980, с. 76.

¹⁷ «Soy Cuba», o mamute siberiano».

¹⁸ Г. К р е м л е в. Михаил Калатозов. М., 1964, с. 34.

¹⁹ «Soy Cuba», o mamute siberiano».

²⁰ G. C a b r e r a I n f a n t e. Un oficio del siglo XX. La Habana, 1963, p. 441.

²¹ С. У р у с е в с к и й. Указ. соч., с. 113.

²² А. Кальцатый, эмигрировавший в 70-х годах в США и работавший с Копполой и Скорсезе, говорит в одном интервью: «В 90-е годы мне довелось представлять фильм «Я — Куба» на десятке кинофестивалей... В Лос-Анджелесе где-то в 1995 году пришлось вызвать полицию, потому что чествование фильма переросло в антиамериканскую демонстрацию. Студенты-радикалы по-серьезному поверили во всю эту революционную бредятину, снятую очень красиво». (<http://www.urusevskiy.narod.ru/page23.htm>)