

Н.М. Зоркая

ИСТОРИЯ

отечественного

КИНО

XX ВЕК

Нея Марковна Зоркая

История отечественного кино. XX век

Аннотация

Нея Зоркая (1924–2006) – крупнейший специалист по истории культуры, киновед с мировым именем, лауреат нескольких премий, автор двух десятков книг и более тысячи публикаций в области кино. Ее работы, и в первую очередь фундаментальный труд «Иллюстрированная история советского кино», переведены и изданы в США, Японии, других странах массовыми тиражами, стали классикой искусствоведения.

Данная книга посвящена отечественному кинематографу и охватывает важнейшие вехи его становления и расцвета, начиная от истоков в XX веке и заканчивая главой «Блеск и нищета демократии» с многозначным вопросом-постскриптумом: наступит ли в XXI веке расцвет российского кино?

В авторской «Истории отечественного кино. XX век» богатство фактического материала и информативность сочетаются с увлекательностью изложения. Издание адресовано широкому кругу читателей, учащимся, студентам-искусствоведам в качестве дополнительного материала по курсу истории кино.

Содержание

От автора	8
Глава 1	15
На Саввинском подворье	23
Соперник с берегов Невы	28
Первый российский кинорежиссер	38
Король русского экрана	46
Штурм Малахова кургана	51
Еще один первооткрыватель	55
Замоскворецкие кинопавильоны	61
Евгений Бауэр: «Сначала – красота, потом – правда»	78
Королева русского экрана	92
Закат	116
Глава 2	130
Эффект Кулешова	148
«Только – хроника жизни!»	172
Гений	188
Красота революционного эпоса	228
Глава 3	261
ФЭКС: Фабрика эксцентрического актера	270
КЭМ: Киноэкспериментальная мастерская Эрмлера	298
«Царь-режиссер Борис Барнет»	320

Скандальная Третья Мещанская Абрама Роома	355
Глава 4	369
Генеалогия и секреты большевика Максима	373
«Захлебнулась винтовка Чапаева...»	407
«Все мы вышли из чапаевской бурки»	427
Лениниана в действии	437
«Великая утопия» в жанре музыкальной комедии	442
«А ну-ка, девушки, а ну, красавицы...»	481
Глава 5	514
Сила кинодокумента	530
Восточная страница истории кино	543
Ослепляющая правда войны	556
«Когда грохочут пушки...»	570
За кем была победа?	615
Во второй половине века	630
Глава 6	632
Мы – таковы!	640
Его война. Его кино	658
«Но в крови горячечной поднимались мы...»	681
«Но глаза незрячие открывали мы...»	700
«Комиссары в пыльных шлемах»	717
Застава Ильича – Мне двадцать лет	745

Незабываемый Михаил Ильич Ромм	757
Полет сквозь время: Летят журавли,	776
Баллада о солдате, Судьба человека	
Комедия – пространство смеха	805
Глава 7	825
Размежевание	830
Классика как отражение современности	843
Пафос личного выбора	874
Завещание Василия Шукшина	881
Автобиографическая режиссура Андрея	898
Тарковского	
Фильмы-фавориты	937
Командировка в Грузию	953
Глава 8	977
Конец Госкино СССР	977
Гласность! Первые радости	987
Перестройка! Первые разочарования	1004
Востребованные	1010
Глава 9	1047
«Кавказские пленники» на новом рубеже	1049
столетий	
«Идет война народная, священная	1089
война»	
В заключение	1111

Н. М. Зоркая

История отечественного

кино. XX век

Издано при финансовой поддержке Федерально-го агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»

Подготовка издания: Зоркая М. В.

© ООО «Белый город», 2014

© Зоркая Н. М., наследники

От автора

Мы живем в век телесериалов. Ежедневно по многим каналам бегут длинные-длинные, яркие, цветные, шумные, увлекательные, затейливые бесконечные саги – чье-то полнокровное существование, параллельное нашей собственной каждодневности. К счастью, сюжеты родные, российские, какие уж они есть, вытеснили совсем было заполонившие наш экран далекие латиноамериканские драмы богатых, которые плачут, и происшествия в далеком городе Санта-Барбара.

Мы живем в век, когда нам доступны копии любых фильмов. Началось с того, что на каждом углу стенды с полками кассет в ярких рубашках призывали нас купить для домашнего просмотра в любой день и час любую кинопродукцию любой страны. Но личные собрания становятся все более и более портативными, занимают все меньше физического объема: кассеты сменились дисками, далее – файлами, виртуальной видеотекой.

Мы живем в век, когда после долгих лет запустения наши кинотеатры вновь заполняются зрителями. Из уютных ангаров они превратились в комфортабельные современные многозальные «мульти-

плексы», оснащенные самоновейшей аппаратурой, предлагающие нам выбор горячих мировых премьер. Правда, пока здесь безусловно лидирует Голливуд, его блокбастеры, его боевики. Но, как свидетельствует кинематографический процесс многих стран, его засилье не вечно, и национальные фильмы займут на обновленном экране свое место.

Нужно ли в условиях такого сверхсовременного экранного изобилия обращаться к столетней истории классического старого кино, к его лентам – черно-белым, даже – немым, запечатлевшим безвозвратно ушедшую жизнь?

Необходимо!

Во-первых, потому, что это наш кладезь шедевров, наша гордость, золотой фонд отечественной культуры. За столетие кинематограф, начинавший свою жизнь как недорогое развлечение простого люда, «световой балаган», стал вровень с древними, вековыми, высокочтимыми художествами, создал непреходящие ценности, породил мастеров-титанов. Специальные курсы истории кино ныне читаются во всех гуманитарных вузах, вводятся в программу средних школ, лицеев, училищ.

Во-вторых, наряду с кинотеатрами, демонстрирующими новые фильмы, во всем мире ныне существует «фильмотечное кино»: киномузеи, синематеки, спе-

циализированные залы типа «иллюзионов», где регулярно демонстрируется классика экрана, творения прошлых кинематографических эпох. Посмотрите на аудиторию: это и молодежь, студенчество, гимназисты, школьники, для которых киноэкран – зеркало жизни и летописец истории.

И, наконец, вернемся к телевизору. Ведь как ни праздник – опять, из года в год, и *Ирония судьбы*, и *Москва слезам не верит*, и *Белое солнце пустыни*, и *Подвиг разведчика*, и *Кавказская пленница*. Это бессменные фавориты. И смотрят их вовсе не одни пенсионеры, вспоминая свою молодость и роняя слезы ностальгии, – все смотрят, и стар и млад, смотрят, потому что любят.

Перед читателем – никак не академическая история российского кино. На таковую здесь не хватило бы объема: нужно многотомное издание. Может быть, и время ее еще не пришло: необходима дистанция.

Кинематограф – огромная и сложная отрасль культуры, допускающая самые разные ракурсы рассмотрения, несходные аспекты изучения. Особыми научными дисциплинами стали экономика кино, социология, история кинопроизводства, техника кино и многие другие.

В этой книге фильм рассматривается как суверенное произведение искусства (а не развлечения, не

шоу-бизнеса, не способа получения прибыли и т. д.), а его создатель – как художник, творец.

Из многообразия проявлений кинематографа автор избрал лишь одно, но главенствующее русло – художественный игровой фильм. К документальному, к детскому кино, к научно-популярному и учебному, к столь любимой зрителями всех возрастов анимации, то есть сфере рисованного и кукольного фильма, приходилось обращаться лишь в отдельных случаях, когда речь шла о новаторах, чьи открытия влияли на весь кинематографический процесс (ограничение из-за необходимости специализированного подхода к профессиональным проблемам каждого творческого вида).

Здесь взяты линии, которые кажутся автору наиболее важными сегодня. Главная тема книги – взаимодействие кинематографиста, художника нового искусства, рожденного на пороге XX века, со своим временем, с бурной историей России. В силу трагических зигзагов этой истории трудные проблемы – искусство и власть, творчество и цензура, кино и советский режим – должны были найти в тексте свое отражение. Никак не сглаживая противоречий, компромиссов, слабостей людей творческого труда, существовавших в условиях постоянного давления и контроля, автор принципиально и настойчиво доказывает, что

история русского кино в советский период есть история сопротивления и победы искусства над враждебным ему идеологическим пленом.

Главы книги – не скрупулезное следование за хронологией, а скорее беглый контур, пробег, где выбор остановок и замедлений иной раз нарочито традиционен, а иной – обусловлен индивидуальным авторским выбором.

Читатель может заметить разную степень подробности в рассказе о тех или иных событиях жизни кино, о тех или иных именах и названиях. Это – сознательно. В истории художественных свершений, поисков, открытий, истории самой драматичной из всех биографий мирового кино, автор считает целесообразным более пристально взглядеться в те периоды или проблемы, которые остались малоизвестными, недостаточно освещенными в кинолитературе и «устной истории», а то, что на слуху, что транслируется с телеэкранов, эксплуатируется в публицистике и популярной литературе, пробежать или скрепя сердце опустить.

Принята в расчет и актуальность: скажем, достаточно много страниц отдано раннему периоду русского кино, когда оно еще не было в подчинении у большевистского правительства и работало, выражаясь современным языком, в системе рыночных отноше-

ний.

Опыт благородных первопроходцев, основоположников национального киноискусства полезен и поучителен для нас сегодня: заложив основы мощного кинопроизводства и рентабельного кинопроката, естественно озабоченные вопросами выгоды и прибыли, российские предприниматели, начиная с Александра Ханжонкова, во главу угла ставили интересы искусства, творчества – такова наша национальная традиция, о которой стоит напомнить.

В советское время историю российского кино начинали прямо с ленинского декрета о передаче кино в ведение государства и со знаменитого *Броненосца «Потемкин»*, истинного шедевра на все времена. Но получалось, что до того, до революционного киноавангарда, существовала только «оглуплявшая народ буржуазная киношка». Этот стереотип следует окончательно похоронить.

Или – по контрасту – постсоветское кино конца XX и начала XXI века, материал последней части настоящей книги. Не забывая ни о трудностях с субсидированием фильмов, часто непреодолимых, ни о засилье низкопробного Голливуда, ни о «чернухе» наших картин, но не поддаваясь соблазну старческого брюзжания и тотально негативной информации, возобладавшей во всех сферах нашего бытия, попробую остано-

виться на обнадеживающих и радостных успехах. Не для мажорного финального аккорда и хеппи-энда, а во имя истины.

Моя задача – еще раз привлечь внимание, а может быть, привить новым зрителям любовь к прекрасному, уникальному материку российского экрана. Надеюсь, эта книга поможет всем тем, кто изучает историю отечественного кинематографа.

Глава 1

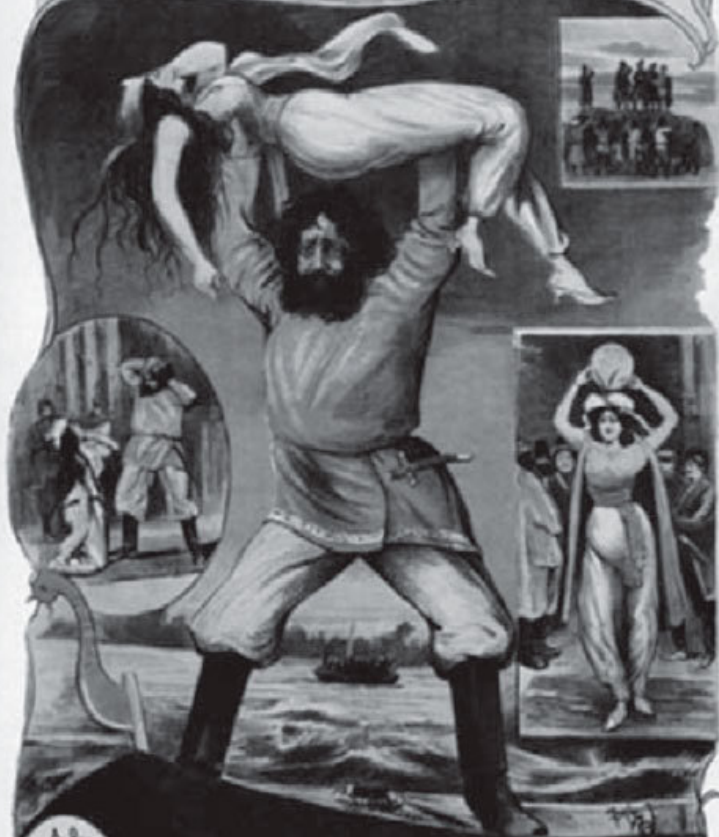
Русская частновладельческая кинематография: расцвет и падение

*...И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске,
В мурлыкающем нежно треске
Мигающего сiнeма!*

Александр Блок

Датой рождения русского национального кинематографа принято считать 15 октября 1908 года – день премьеры первого игрового фильма *Понизовая вольница (Стенька Разин)*, снятого в Санкт-Петербурге. Датой конца частновладельческой кинематографии в России считается 27 августа 1919 года, когда Ленин подписал декрет о национализации кинодела – начало государственного кинематографа СССР.

“СТЕНЫКА-РАЗИНЪ”



А. О.
ДРАНКОВЪ

Спектакль въ Москвѣ
въ театръ Александринскій
съ 1875 г. до нынѣшняго
времени непрекънута
10000 зрителей въ
каждый вечеръ

Как известно, даты – вещь условная, они назначаются постфактум, затем костенеют, попадают в учебники. Самое парадоксальное: 27 августа и сегодня продолжает официально отмечаться как День кино! Однако можно найти немало более ранних знаменательных дат.

Из самых-самых первых: исторические премьеры «чуда XIX века», европейской новинки, сенсационного Cinématographe Lumière 4 мая 1896 года в летнем саду *Аквариум* в Санкт-Петербурге и 24 мая того же года в саду *Эрмитаж* в Москве, то есть через несколько месяцев после показа изобретения братьев Люмьер в Grand-Café на Больших бульварах в Париже – общепринятой даты рождения кино.

Впечатление от сеансов было ошеломляющим. Поражала натуральность движущегося изображения: «Прямо на вас несется паровоз железной дороги, и, кажется, нет спасения!» – взволнованно писал рецензент о сюжете *Прибытие поезда на вокзал в Сиота*.

Это была так называемая Программа Люмьера – ныне, как оказалось, краеугольный камень мирового искусства кино на столетие вперед. Пройдут годы, и Зигфрид Кракауэр, умнейший теоретик, сформулирует первоэффект кинематографа, так верно почувствованный уже первыми зрителями, – способность запе-

чатлеть «трепет листьев под дуновением ветра», движение в самой природе.



Магазин *Братьев Пате*

Все лето 1896-го Cinématographe Lumière демонстрировался на Всероссийской Нижегородской выставке – там его посетили уже тысячи любознательных, местных и приезжих со всей страны. Первый московский стационар *Электрический театр* был открыт на Красной площади в Верхних торговых рядах (ныне – ГУМ) в декабре 1897 года, а далее спорадичность, характерная для первых лет cinéма, уступает место планомерному захвату российской терри-

тории – шестой части света и потенциальной аудитории в 126 миллионов зрителей (согласно переписи 1896 года) – иностранными кинофирмами. Лидировала фирма *Братья Пате*, которой принадлежит важное место в предыстории русской национальной кинематографии.

В России *Братья Пате* избрали резиденцией Москву, которая выдвигалась на роль кинематографической столицы России.



БР. ПАТЕ.



Адресъ для телегр.: Москва, Тверская, 36. Телефоны: ПАТЕОКЛЬЕ. 62-57 и 175-36.

Русскія Films d'Art:

12-го октября выйдет картина

Гвоздь сезона.

последнее слово
кинематографического
искусства.

МАРА

ЭТО КАРТИНА, ВЪ КОТО-
РОЙ АРТИСТЫ, РЕЖИССЕ-
РЫ И ФОТОГРАФЫ
СОДИНИЛИСЬ ВЪ ОБЩЕЙ
ПЕЧЬМАЛЫ ДО СИХЪ
ПОРЪ АКСАМБЛЬ.

Сцены изъ древнерусской жизни.

Цветная кинематография.

Продолжит. длина 275 метр.

26-го октября выйдет историческая картина

МАРВА-ПОСАДНИЦА

или падение Новгорода-Великаго.

Продл. длина 545 м.

Картина „Марва-Посадница“ создана на историческомъ материале.
При постановкѣ ее обращено особое вниманіе на точность историческаго
изображенія жизни во время татаръ. Есть возможность
картинъ эту картину принять въ программу.

Выражъ 20 руб.

Пате успешно торговали киноаппаратами, игровы-

ми картинами, выпускали хроникальный *Пате-журнал*, а в 1913 году открыли фешенебельную кинофабрику у Тверской Заставы, чтобы снимать фильмы про Россию на местах событий.

Вслед за *Братьями Пате* устремились в Россию их конкуренты-французы – фирмы *Гомон* и *Эклер*, итальянцы – *Чинес*, *Глория* и другие.

Вот в какой ситуации начинали свой путь те, кого мы сегодня называем основоположниками, первопроходцами, пионерами.

Они были людьми недюжинной энергии и риска, приходили в новое дело отовсюду, меньше всего (хотя и попадались) из искусства: ювелиры, провинциалы, инородцы без образования и определенных занятий, неудачники, да и попросту авантюристы кинулись в новое дело. Но оно потребовало такой самоотдачи и сочетания талантов, что быстро выбраковывало и отсеивало случайных или неспособных. Жестким оказался промысел, многих погубил!

Практика быстро показала, что прокат, кинозал, зрители суть не менее важные составные элементы кинематографического дела, чем само производство. А в России своего производства пока и вовсе не было. Экран надо было заполнять, публика требовала новых и новых названий. За фильмами владельцы кинотеатров вынуждены были ездить за границу, по-

купать ленты у фирм-производителей, что было дорого и обременительно. Значит, потребовалось основать некие учреждения, где владельцы залов беспрепятственно получали бы материал – нечто наподобие действующих фильмотек, складов и одновременно магазинов. Заведения назывались прокатными конторами.

На Саввинском подворье

Иностранные фирмы *Гомон*, *Чинес* и другие по-мельче оккупировали новоотстроенный в 1907 году на Тверской дом в псевдорусском стиле, разубранный, подобно терему, яркими глазурными изразцами и за-тейливой лепниной. Он сейчас стоит позади мощных зданий сталинского стиля: в 1937 году при новой застройке улицы Горького было совершено его уникальное передвижение вглубь двора.

Дом был построен на церковной земле, его называли Саввинским подворьем, хотя преподобный Савва Звенигородский и был отсюда вытеснен нагрянувшими «кинематографщиками».

Здесь-то и появилась дощечка-надпись: *А. Ханжонков и Ко.*

Личность, путь, биография, деятельность Александра Алексеевича Ханжонкова (1877–1945) словно бы концентрируют в себе тему ранней русской кинематографии. И шире – русской культуры на исходе эры царизма или русского капитализма в период его блистательного подъема накануне гибели.

Это фигура русского Серебряного века. Ханжонков принадлежит к той плеяде просвещенных российских дельцов, истинных патриотов, которых называли рус-

скими европейцами, – к плеяде Морозовых, Третьяковых, Сабашниковых, пусть и действующих на столь «боковом» (по тем понятиям) краю культуры и хозяйства, как кинематография. В то же время Ханжонков – воплощение силы и слабости, удачливости и злого рока, некоей фатальной предопределенности судеб русского таланта и российской инициативы на перепутье 1910-х. Но это потом. Пока все лучезарно.

Подъесаул 1-го Донского казачьего полка, дворянин, потомок старинного, правда обедневшего, рода, молодой красавец и женатый на красавице, Александр Ханжонков и не помышлял о кино, пока совершенно случайно в Ростове-на-Дону не попал вечером в электротheater. «После сеанса я вышел на улицу опьяненный. То, что я видел, поразило меня, пленило, лишило равновесия», – вспоминал он.

После восьми лет военной службы Ханжонков выходит в отставку и весь свой скромный капитал и ссуженные взаймы 5000 рублей решает вложить в дело.

Так и появится на Саввинском подворье Торговый дом (далее – Акционерное общество) *А. Ханжонков и Ко*. Компаньоном владельца стала его молодая жена Антонина Николаевна, в девичестве Тоня Баторовская, женщина умная, образованная, настоящая «хозяйка», сыгравшая важную роль в дальнейшей судьбе предприятия, которое набирало силу с завидной

быстротой.



Пегас – эмблема фирмы А. А. Ханжонкова

«...Мы будем систематически выпускать картины, рисующие как внутреннюю жизнь русского человека, так и географию и этнографию России», – писал Александр Ханжонков.

Фирменный знак новой кинокомпании – крылатый

Пегас. Чудо-конь, который, согласно античному мифу, дарует вдохновение. Выскажу предположение, что интуитивно Ханжонков тяготел скорее к творчеству, нежели к бизнесу. По складу натуры был не «капиталистом», а «деятелем культуры», скорее художественным руководителем, чем генеральным директором – в этом и сила его, и слабость. А в глубине души, тайно, мыслил себя режиссером игрового кино.

Обустройство двинулось быстро и успешно. Нарядная контора на первом этаже была отделана, как и все здание, в русском стиле – она послужит декорацией для сцен из быта богачей-дельцов в фильме *Дети века* и других. Тут же находились просмотровый зал, магазин для продажи картин и киноаппаратов и даже небольшой павильон для съемок, а в подвале лаборатория – там наладили выделку надписей на русском языке для картин заграничных и, главное, печать позитивных копий собственных лент.

Но тут-то ему и не повезло: анонсированная и выпущенная в прокат 20 сентября 1908 года картина *Драма в таборе подмосковных цыган* не имела отклика ни у зрителей, ни у прессы, что глубоко ранило Ханжонкова. Лента (140 метров, то есть около четырех минут показа) снята была в настоящем цыганском таборе в Кунцеве – уже в этом можно усмотреть интересное и опережающее намерение соединить доку-

ментальные съемки с игровым сюжетом. Но неумелая и натужная игра статистов, которые «с ужасом косились на аппарат», привела к краху замысла. Прибавим, что в неудаче этой кинодрамы немало было и случайного, как это часто станет происходить в истории мирового кино. В результате Ханжонкова обогнал человек редкой предприимчивости, завидной деловой хватки и авантюрного склада по имени Александр Осипович Дранков (1886–1949). Это его росчерк и эмблема – два горделивых павлина с хвостами веером – маркировали каждый кадр картины-первенца *Понизовая вольница (Стенька Разин)*.

Соперник с берегов Невы

Дранков попал в число основоположников благодаря своей настойчивости и изобретательности. Пожалуй, не корысть, не алчность, а именно авантюризм и карьеризм были главными двигателями его карьеры.

Хозяин небольшой фотографии, он сумел заручиться в далеком Лондоне мандатами российского фотокорреспондента при Первой Государственной думе от солидных газет *Times*, *Illustration*, вернуться в Петербург, стать *persona grata* и уже тогда ринуться в омут многообещающего дела.

ГОРОМНЫЙ УСПѢХЪ



выпалъ на долю исторической отплатѣ
== синематографической ленты == **Бр. ПАТЕ:**

Л. Н. ТОЛСТОЙ,

состоящей изъ слѣдующихъ картинъ:

Графъ Левъ Николаевичъ Толстой.

Отъѣздъ Графа.

Событія въ Астаховѣ, историческая графа Лева Николаевича Толстого и его семья.

Станція и похороны Астахова, гдѣ началось великое русское движеніе гр. Л. Н. Толстой.

— На станціи.

Докторъ Беренгольдъ, послѣ сообщенія съ барыни графа, ожидаетъ вагона, въ которомъ проживаетъ графъ Левъ Николаевичъ.

Татьяна Львовна, Илья, Михаилъ и Андрей Львовичи едутъ на станцію вечеромъ...

въ дну, гдѣ находится квартира начальника станціи, въ которой, на большомъ оконѣ, страдаетъ мать великой княгини...

и куда направляется въ сопровожденіи Г-на Философа Софья Андреевна, которая, остроголово ожидаетъ больного...

исполненъ рать въ день подходить въ око, увидѣвъ въ окно обитавшей своему близкому сердцу... послѣ чего она обращается къ дочери Татьянѣ и Александрѣ Прованскій за подробностями о ездѣ больного...

Начальникъ ст. Астахова И. И. Сивачевъ.

Докторъ Максимилианъ черезъ форточку сообщаетъ сыновьямъ Лева Николаевича о самочувствіи больного.

- Профессора В. И. Шуровскій и П. С. Успенъ, докторъ Максимилианъ и другіе, присутствовавшие при кончинѣ Лева Николаевича.
- Переездъ тѣла Л. Н. Толстого изъ Астахова въ Москву Поезду 8 го ноября 1910 г.
- Л. Н. Толстой на смертномъ одрѣ.
- Крестникъ Пастернакъ, который устроилъ постель въ уездномъ.
- Переездъ тѣла Лева Николаевича изъ квартиры начальника станціи въ вагонъ для перевозки на станціи Засѣкъ.
- Остановка поезда на пути, гдѣ собралась толпа крестьянъ для возложенія вѣнка.
- Поездомъ Л. Н. Толстого въ Ясную Поляну 9 го ноября 1910 г.
- Вѣнокъ собственноручной работы ямскихъ крестьянъ.
- Депутаты, народъ и вѣнчики крестьянъ доставлены въ железнодорожный домъ для прощанія съ покойнымъ.
- Вѣнокъ тѣла изъ волоколамского дома.
- Удлиненная носилка въ глубинѣ тѣла, на вѣнчѣ, марше въразныхъ позахъ.
- Место вѣнчанаго упокоенія вѣнчанаго выслетана земли русской.
- Паломничество на могилу Лева Николаевича. Удрученная толпа крестьянъ, изъ одной чашечки, опускается на колѣна для заупокойной молитвы.
- Скандинав, на которой любовь отдавать Л. Н. Толстой.

Единственная въ мірѣ лента,

которую каждый театровладелецъ долженъ имѣть какъ историческія документъ.

Длина 570 метровъ. Ленты всѣ великолюбно виррированы. Цѣна 250 руб.

къ нашимъ клиентамъ, которые уже имѣютъ картины: „Событія въ Астаховѣ и похороны“ (длинной въ 145 м.), могутъ получить недостающіе имъ вѣнчанаго ленты, картины.

В июне 1908 года Дранков едет в Елагин дворец к всесильному Столыпину, где демонстрирует придворному обществу свои снимки и имеет успех. Он приглашен в Гатчинский дворец, и там происходит первый в России киносеанс перед царской семьей во главе со вдовствующей императрицей Марией Федоровной. Во дворце «выражают сочувствие...».

Первопроходцам кинопроизводства для запуска новой картины на более или менее общественно значимую тему требовалось покровительство, или, как тогда говорили, протекция. Кроме прямой цензуры и пожарной безопасности, вокруг клубились всякие влияния, шли дебаты различных обществ и прессы, обвинявших кинематограф и в «обирании честных людей» (хотя плата за билеты была в иллюзиях минимальной), и в растлении нравов, и в пошлости, и в низведении уровня «игры первоклассных актеров к бесцветной симуляции».



В Ясной Поляне. Хроника, 1907 год

Везучий Дранков в делах «протекции» был поистине виртуозом. Ему, безродному еврею с туманным прошлым, путь будет открыт повсюду: не только в именитые Санкт-Петербургские дворцы, но (вслед за Чеховым) на дальнюю границу империи – Сахалин. И в Ясную Поляну, где лихой «кинематографщик» совершит истинный подвиг, засняв драгоценнейшие метры из жизни гения: появление его, «живого», на экранах в дранковском документальном боевике *День 80-летия графа Л. Н. Толстого* ста-

ло всероссийской сенсацией. Сохранился правдивый анекдот о том, как журналисты не поверили, что «Лев Великий» может фигурировать на экране, и стали доказывать, что это загримированный актер, – подлинность съемок пришлось подтвердить самой С. А. Толстой одновременно с требованием показывать ее мужа «исключительно в программах из научных и видовых лент». Впоследствии, в 1912 году, вдова добьется запрещения интересного фильма Якова Протазанова *Уход великого старца*, где Толстого играл актер В. Шатерников. При этом Татьяна Толстая-Сухотина, дочь Льва Николаевича, именно у Дранкова соглашается прокатывать заснятый в Ясной Поляне еще при жизни отца крестьянский свадебный обряд – под грифом «обозрение» и под названием *Крестьянская свадьба* этот фильм вышел в 1911 году в ателье Дранкова. Культурный вклад Дранкова в данном пункте его пестрого наследия неопровержим.

Перед премьерой *Понизовой вольницы* Дранков разослал некий циркуляр: «Мною выпущена в свет новая картина, подобно которой еще не было в кинематографическом репертуаре...» Далее следовали две страницы самовосхваления. В кинотеатрах расклеен был цветной рекламный плакат, надо признать, по композиции более эффектный, чем сами кадры киноленты.

Картина длиной 224 метра и 7,5 минут демонстрации состояла из шести сцен, разделенных длинными и не совсем грамотными надписями-интертитрами. Надписи и действие иллюстрировали популярную русскую песню *Из-за острова на стрежень...* и пересказывали легенду о любви Стеньки Разина к пленной персидской княжне.

Сотоварищи недовольны атаманом и подсовывают Стеньке письмо, будто бы написанное персиянкой ее жениху принцу Гассану. Пьяный атаман в приступе ревности бросает пленницу в волжские воды.

Грубо загримированные, с картонными кинжалами и кубками в руках, актеры Нардома отчаянно жестикулировали и вращали глазами, часто заглядывая в глазок киноаппарата. Неумелость режиссуры сказывалась сразу. В ряженной толпе разбойников на атаманской ладье терялись никак не высвеченные центральные фигуры: бородатый и толстый Степан Разин и дебелая княжна в шальварах. Артист Евгений Петров-Краевский утвердился в кино на ампула атаманов, сыграет еще не раз Стеньку, Ермака, Васку Уса и других знаменитых разбойников.





Понизовая вольница (Стенька Разин)

И все же *Понизовая вольница* осталась в истории кино не напрасно. В ней были простодушное обаяние и трогательная старательность. И к тому же она заявляла о национальной принадлежности экрана. В музыкальном сопровождении звучала старинная песня *Вниз по матушке по Волге* – известный композитор М. М. Ипполитов-Иванов написал для премьеры специальную увертюру. После своего звездного начала Дранков добивается всплеска славы только однажды: в многосерийной ленте *Сонька Золотая Ручка*. Жанр входил в моду, несмотря на неудобства проката мно-

госерийных фильмов в кинотеатрах-стационарах. У Дранкова, первого, в целых восьми сериях развертывались на экране приключения знаменитой одесской воровки и аферистки Софьи Блувштейн, реальной исторической фигуры, разумеется сильно приукрашенной. Со своим нюхом на зрительский спрос Дранков понял, как важно для публики знать, «что будет дальше», и как радуется на экране опробованное, знакомое лицо.



Сонька Золотая Ручка

И все же его московский тезка Александр Ханжонков явно обгонял Дранкова. У Ханжонкова обосновывается и член команды *Понизовой вольницы*, автор «сценариуса», как тогда писали это слово, Василий Михайлович Гончаров (1861–1915).

Первый российский кинорежиссер

Это была еще одна очарованная душа. Солидный (ему было уже сорок четыре года – по тогдашним понятиям едва ли не старик) железнодорожный служащий на Кавказе вдруг бросает должность и мчится в Париж, чтобы там, на родине кино, постичь тайны мастерства. И действительно проникает на съемочные площадки *Пате* и *Гомона*.

Но он одержим идеей русского фильма и возвращается на родину полным проектов.



Василий Гончаров

Функции сценариста и режиссера тогда, на заре, еще четко не разграничивались, и Гончаров начинает со «сценариусов». Драматургию его *Понизовой вольницы* можно признать четкой и логичной. Но он, Гончаров, мечтал отдаваться съемкам без остатка – быть истинным режиссером!

Гончаров Василий Михайлович

(1861–1915)

1909 – «Песнь про купца Калашникова»

1909 – «Преступление и наказание»

1909 – «Ванька-ключник»

1909 – «Драма в Москве»

1909 – «Мазепа»

1909 – «Петр Великий»

1909 – «Смерть Иоанна Грозного»

1909 – «Ухарь-купец»

1909 – «Чародейка»

1910 – «Жизнь и смерть Пушкина»

1910 – «Коробейники»

1910 – «Русалка»

1911 – «Евгений Онегин»

1911 – «Оборона Севастополя» (вместе с

А. Ханжонковым)

1912 – «1812 год» («Отечественная война»)

1912 – «Братья-разбойники»

1912 – «Крестьянская доля»

1913 – «Воцарение дома Романовых»

1913 – «Жизнь как она есть»

В Москве он пробует себя на нескольких фирмах и приходит на Саввинское подворье к Ханжонкову. Современники рассказывают, что Гончаров близ киноаппарата «переживал», буквально рвался на помощь страдающим героям. Долго жить с таким накалом чувств вряд ли было возможно. Летом 1915 года Василий Михайлович Гончаров скончался в постели, держа в руках повесть *Бедная Лиза* Карамзина, которую намеревался экранизировать.

Сюжет *Бедной Лизы*, судьба «соблазненной и покинутой», станет эталонным для русской психологической драмы – ведущего жанра отечественного кино 1910-х.

Гончаров становится у Ханжонкова вдохновенным помощником, реализатором его мечтаний.

Идет атака на классическую литературу. Русская старина и выдающиеся события прошлого тоже влекут своей красочностью, поэтичностью легенд и обычаев. За 1909–1911 годы Гончаров выпускает около 20 картин.

Первый заметный труд – *Песнь про купца Калашникова* по Лермонтову, выпуск 2 марта 1909 года. Именно ее (а не раннюю *Драму в таборе*) у Ханжонкова будут числить своим первым игровым фильмом. Четыре сцены были, как сообщалось в рекламе, «сцени-

рованы по рисункам профессоров исторической живописи Васнецова и Маковского», а царь – «по Антокольскому».

Затем лента *Выбор царской невесты* по пьесе Л. Мея *Псковитянка*. Следующая «историческая картина в пяти сценах» называется *Русская свадьба XVI столетия*. Далее – *Ванька-ключник*, он именовался в рекламе «русской былью XVII столетия» и был весьма удачным переложением народной песни и лубочных картинок на этот сюжет. Лента *Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири* насчитывала уже 14 сцен и 460 метров – длина картин увеличивалась вместе с накоплением опыта. На афишах фирмы А. Ханжонков и Ко, кроме вышеназванных, *Женитьба* и *Мертвые души* по Гоголю, *Мазепа* и *Евгений Онегин* по Пушкину, *Коробейники* по Некрасову, *Обрыв* по Гончарову, *Идиот* по Достоевскому...

Разумеется, все они являли собой лишь удачные «динамичные иллюстрации» или скоростной пробег по сюжету. Скажем, в *Евгении Онегине* Гончарова (270 метров) сцена дуэли начиналась сразу с выстрела и смерти Ленского.



В. Полонский, В. Максимов, В. Холодная, О. Рунич, П. Чардынин, И. Хохлов, И. Мозжухин. 1918

Ленты напоминали докинематографические зрелища типа «живых картин», издавна любимых народом. Или – копеечные лубочные книжки в пестрых обложках, своего рода «дайджесты», в которых классические литературные тексты перелагались «своими словами» на 10–20 страницах.

Но при всей наивности классических кинолент, невозможно не видеть облагораживающего просветительского воздействия классики на юный российский экран в целом. Около 30 % дореволюционной продукции (почти треть всего фонда!) составляли экраниза-

ции шедевров отечественной словесности. Не фарс, не «комическая» (гордость американцев), не приключенческая лента, не фантастика... Строго говоря, вообще не жанровое кино с его четкими параметрами каждого вида, а экранизация, некая драма с чуть размытыми границами смешного и печального изначально формирует киносознание и мастеров, и зрителей, пока не вырисовывается уже во второй половине 1910-х абрис русской психологической драмы, которая сохранит боль об униженных и оскорбленных, сочувствие к людскому страданию и серьезный тон ранних экранизаций в их опоре на гуманизм классической литературы.

Ханжонков, чьей изначальной целью был не личный барыш, а слава русского кино, мощно развернув свое высококультурное дело именно на территории художественного и просветительского фильма, вынужден был продолжать заграничные вояжи за лентами, предугадывать их успех или провал, торговать, сдавать в аренду, прокатывать чужое. Но отлично понимая, что таковы условия игры, Ханжонков стоял насмерть в защите своих принципов. В его Торговом доме вскоре появится литературный отдел, а далее он учредит отдел научно-учебных картин, субсидируя заведомо убыточную продукцию.

Быстро обнаружилась нехватка исполнителей: ар-

тисты московских драматических театров пока с опаской относились к кино. Тогда Ханжонков и Гончаров связались с драматической труппой украинного Введенского народного дома. Молодые неопытные актеры сначала боялись аппарата, а потом быстро обжились, образовали что-то вроде постоянной труппы *А. Ханжонкова и Ко*, выросли в киноактеров-профессионалов, а двоих из введенских новобранцев ждало в кино большое будущее.

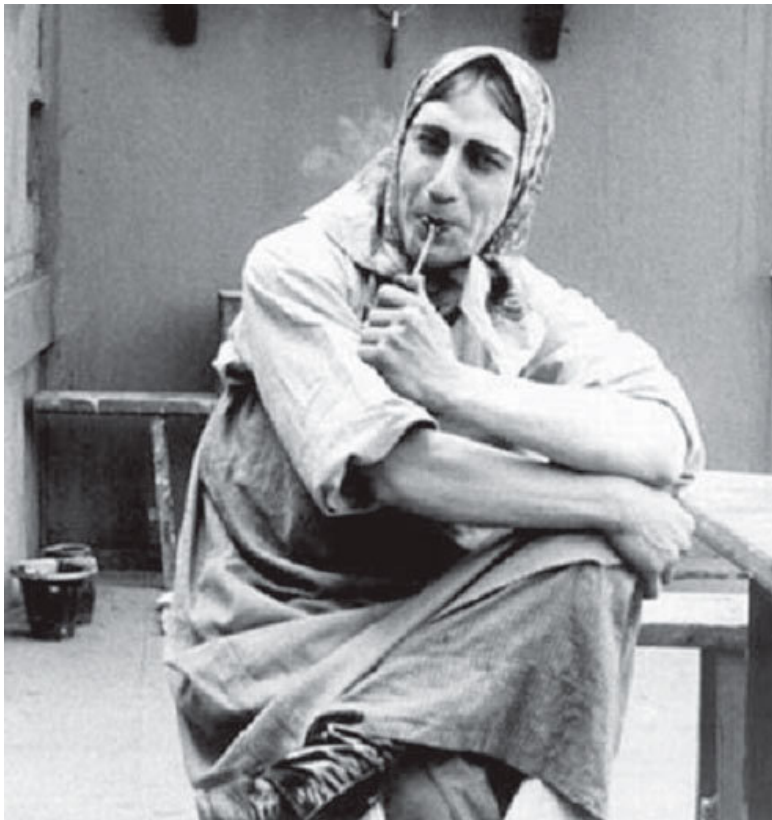
Первый, Петр Иванович Чардынин (1878–1934), мужественный и красивый артист, стал вслед за Гончаровым пионером кинорежиссуры. Две эти профессии Чардынин гармонично соединяет и далее становится постановщиком знаменитых мелодрам *У камина*, *Позабудь про камин* и *Сказка любви дорогой*. При советской власти Чардынин – плодовитый режиссер украинских государственных кинофабрик – живет в Одессе, выпускает двухсерийную приключенческую ленту *Укразия*, делает биографический фильм *Тарас Шевченко* и другие исторические картины.

Король русского экрана

Из Введенского нардома к Ханжонкову попал Иван Ильич Мозжухин (1889–1939). Он родился в селе Кондоль под Пензой в семье богатого крестьянина, однако, видимо, с артистической наследственностью: старший брат Ивана – знаменитый оперный певец Александр Мозжухин.

Мозжухин был словно создан для новорожденного искусства. Свойством немого экрана оказывалась тончайшая мимика персонажа, «работала» и выразительная внешность: орлиный нос, жесткие губы, свободная и изящная пластика. Но эксплуатировать свое мужское обаяние Мозжухин не стал. Он упорно разведывал и изучал секреты поведения актера перед беспощадной кинокамерой, взял девиз «играть, не играя», передоверяя чувство глазам. Глаза же у него были необыкновенные – большие, почти прозрачные, «магнетической силы», как писали рецензенты.

Он любил уходить от себя к острой характерности, искал уникальный грим, чтобы перевоплотиться аж в волосатого, извивающегося, перемазанного сажей черта в *Ночи перед Рождеством* по Гоголю или в скелет колдуна из *Страшной мести*.



Домик в Коломне. Иван Мозжухин в роли кухарки Мавруши

Поиски собственных выразительных средств ясно видятся в *Братьях-разбойниках* (1911) по поэме Пуш-

кина, где Гончаров был режиссером и сценаристом, а старшего брата-разбойника играл Мозжухин. Но особый успех ожидал его в пушкинском же *Домике в Коломне* – одноименной картине Чардынина.

Филигранна до мельчайших деталей игра Мозжухина – красавца гусара, он же кухарка Мавруша, нанявшегося к бедной вдове из-за прелестной дочки Параша. Тончайше отделано остроумное экранное «трагедии» (когда гусар, забывшись, лихо поднимает ситцевую юбку и достает из кармана портсигар, когда прячет смиренно сложенные большие мужские руки под фартук и т. п.). Здесь нет режиссерских откровений, все отдано актеру. Юмор, веселье, темп, жизнерадостность и молодость – вот чем отвечала литературному оригиналу лента *Домик в Коломне*.

Далее – исторический фильм *Оборона Севастополя*, воскрешающий события Крымской войны 1854–1856 годов, – общепризнанная веха в истории кино.





Оборона Севастополя, фильм Василия Гончарова
и Александра Ханжонкова

Штурм Малахова кургана

«С высочайшего соизволения Его Императорского Величества Государя Императора фабрикант кинематографических картин, состоящий в запасе по войску Донскому есаул Ханжонков приступает к постановке грандиозной батальной картины *Осада Севастополя*... В скором времени г. Ханжонков и режиссер В. М. Гончаров выезжают в Севастополь для подготовительных работ» – такое официальное сообщение появилось в газетах в начале 1911 года. 14 ноября того же года состоялась торжественная премьера картины в Ливадийском дворце, летней резиденции императора; в конце ноября фильм демонстрировался в Большом зале Московской консерватории; играли два симфонических оркестра, пел хор певчих, по ходу действия раздавались военные сигналы и выстрелы – это была полная «официализация» кинематографа как зрелища, принятого в высших кругах общества.

Сотни статистов, сотни мундиров и солдатской амуниции и русских, и неприятельских войск из лучших костюмерных; из пиротехнических мастерских – бомбы и снаряды для зрелищных эффектов, из музеев – любые экспонаты и материалы для декораций и бутафории.

Операторы А. Рылло и Луи Форестье разъезжали по местам боев, осматривали остатки бастионов, выбирали натуру. Все это (сохранившееся как в документации, описаниях, так и в готовом результате на экране) похоже на сегодняшнюю киноэкспедицию и напоминает съемки какого-нибудь современного исторического боевика.

Метод постановки лучше всего назвать реконструкцией события. Сюжетом стала сама оборона города. Длина фильма уже была необычной – 2000 метров, то есть 1 час 40 минут.

Съемки производились на подлинных местах боев. Тщательно добивались портретного сходства исторических персонажей в исполнении профессиональных актеров: адмиралов Нахимова и Корнилова, знаменитого хирурга Пирогова, матроса Кошки, героической сестры милосердия Даши Севастопольской и многих-многих других.

Батальные сцены ставил сам Ханжонков – как кадровый военный, как режиссер по душевной склонности. И вся пресса (обширная!) отмечала, что особенно удались именно баталии и массовые картины: эвакуация города, проводы новобранцев, прием раненых в госпитале и особенно штурм Малахова кургана, снятый с панорамами двумя камерами – со стороны тех, кто обороняет редут, и со стороны нападающих.

Газета *Русское слово* от 15 ноября 1911 года дала следующую информацию: «Ялта. 14–XI. В Ливадии Его Величество Государь Император с особами императорской фамилии изволил присутствовать при демонстрировании кинемокартин *Оборона Севастополя*, фабрики Ханжонкова. Его Императорское Величество изволил осчастливить Ханжонкова милостивыми расспросами. На спектакле также присутствовали лица свиты и офицеры частей войск, находящихся в Ливадии, и императорской яхты „Штандарт”».

«Царская милость» укрепляла положение ханжонковского дома.

Правда, хозяин после *Обороны Севастополя* не изменил курса. В том же 1911 году, который можно было бы назвать успешным годом киноэпоса, Ханжонков по-прежнему уделяет внимание своим убыточным, но культурным промыслам – хронике (выпускается 10 новых сюжетов) и научно-учебным лентам. Правда, научно-просветительный сюжет в четырех частях *Пьянство и его последствия* принесет фирме одобрение не только врачей, психиатров, деятелей Общества трезвости, но и публики.

Клинику заболевания белой горячкой артистически передавал на экране «король экрана» Иван Мозжухин. Особенно впечатляющими были моменты, когда алкоголику мерещился на дне бутылки живой черт.

Извивающийся черный враг рода человеческого был с поразительным мастерством выполнен и вписан в бутылку новым сотрудником ханжонковской фирмы Владиславом Старевичем.

Еще один первооткрыватель

Творчество Владислава Александровича Старевича (1882–1965) – уникальное явление раннего русского кинематографа. Ханжонков в 1911 году пригласил к себе с предложением о работе молодого служащего казначейства в Вильно, он же – бойкий карикатурист, фотограф-любитель и автор диковинных маскарадных костюмов (Вильно в ту пору – заштатная окраина империи). Старевич тут же согласился и переехал в Москву. Ловец и вербовщик талантов, Ханжонков и здесь не прогадал.

Ныне всемирно признанный классик седьмого искусства, режиссер, оператор, художник, сценарист, он занимает особое место среди основоположников как изобретатель объемной (кукольной) мультипликации.



Владислав Старевич

Необыкновенные действующие лица – обитатели лесов и полей, крылатые и членистоногие, жуки, стрекозы, комары, муравьи, мухи – жили в фильмах человеческой жизнью, враждовали, интриговали, наказывали неверных жен и даже снимали киносюжеты. Поведение «артистов» было столь убеждающе естественным, что пораженная публика видела в них идеально дрессированных насекомых, – существуют же тараканы бега и ученые блохи! Даже такой серьез-

ный знаток кино, как французский историк Жорж Садуль, был убежден, что мастер «оживлял» мертвых жуков при помощи покадровой съемки.

На самом же деле насекомых мастерил сам Старевич, придавая им человеческие характеры. Чудодей владел сложнейшей техникой – его приемы, секреты коих он никому не доверял, во многом остались неразгаданными.

Старевич предложил зрителям и своеобразный новый жанр – кинопародию на уже накопившиеся экранные штампы, а также и на «предэкранные» и «заэкранные» нравы современного общества и кинематографической среды.

В первой его мультипликационной ленте *Прекрасная Люканида* (1912) пародировался стиль историко-романтической мелодрамы. Пародией на модный киножанр фарса явилась лента *Месть кинематографического оператора*, где у аппарата подвизался и становился соглядатаем адюльтера некто Усачини (жук-усач), а нарушителем супружеской верности был провинциальный обыватель Жуков (из породы жуков-рогачей). В комедии *Авиационная неделя насекомых* высмеяно было модное увлечение полетами авиаторов.

Мультипликация и сама по себе была для зрителей свежа, а тут еще и актуальное содержание! Человек

остроумный и наблюдательный, Старевич метко замечал смешное вокруг себя, в обществе, в быту, кино и переносил его в причудливый мир своей фауны.

Из «энтомологических» увражей Старевича наибольшую славу завоевала короткая, на семь минут, лента *Стрекоза и муравей* (1913), вольная обработка басни И. А. Крылова.

«Стрекоза появлялась на экране, то весело играя на скрипке, то с бутылочкой спиртного, к которой часто прикладывалась, – описывает Ханжонков. – По мере опустошения бутылки стрекоза приходила в неистовый раж и плясала до изнеможения. Эти сцены разгульной жизни стрекозы чередовались со сценами трудовой жизни муравья, усердно строящего себе на зиму бревенчатую избенку. Строгий муравей отказывал в приюте легкомысленной стрекозе, и та, удрученная, бродит по лесу среди осыпающихся осенних листьев и потом падает от изнеможения. Эта финальная сцена была полна драматизма».

Миниатюра пользовалась огромным успехом у публики, заслужила поощрение самого Николая II, доставила Ханжонкову серьезную прибыль и была продана (что в ту пору редкость) в Англию, Францию и даже в Америку.

Работал Старевич и в обычном игровом фильме, неустанно экспериментируя с комбинированны-

ми съемками, разнообразными спецэффектами, которые далее войдут в практику мирового кино.

В изобретении трюков, в размахе экранных фантазий Старевичу не было равных. А работоспособность его казалась неисчерпаемой. Сколько успел он сделать всего лишь за семь лет – до 1919 года, эпохальной даты ленинской национализации кинодела. Из всех сил Старевич пытается найти себя в новых условиях, скитается по России, уже охваченной Гражданской войной, и все-таки вынужден покинуть родину в расцвете сил.

Старевич Владислав Александрович

(1882–1965)

в России:

1910 – «Развитие головастика»

1912 – «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами»

1912 – «Рождество у обитателей леса»

1912 – «Мечь кинематографического оператора»

1912 – «Авиационная неделя насекомых»

1913 – «Стрекоза и муравей»

1913 – «Четыре черта»

1913 – «Веселые сценки из жизни животных»

1913 – «Петух и Пегас»

1915 – «Лилия Бельгии»

Он десятилетиями работает во Франции, продол-

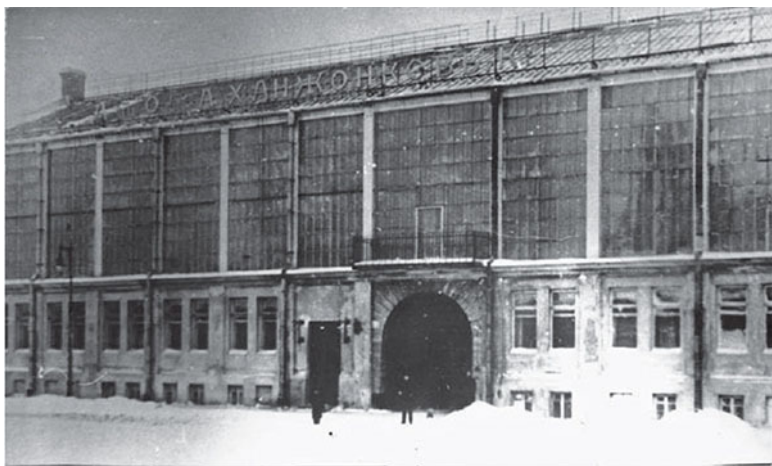
жая опыты в разных жанрах анимации, фабрикует рекламные ролики. Французы адаптируют его трудное славянское имя в Ladislas, считают своим национальным классиком.

В 1928 году Старевич начинает работу над самым масштабным своим полотном – полнометражным анимационным фильмом *Рейнеке-лис*.

Но шли уже другие времена. И в искусстве анимации тоже.

Замоскворецкие кинопавильоны

Весной 1912 года была полностью готова сверкающая стеклом и бетоном кинофабрика *А. Ханжонков и Ко* в Замоскворечье, на тогдашней окраинной и тихой Житной улице. Кадры кинохроники запечатлели торжественную закладку фундамента: молебен, нарядную толпу, красивую и гордую чету хозяев Ханжонковых.



Кинофабрика *А. Ханжонков и Ко* в Замоскворечье

Фабрике предстояла славная жизнь. Национализи-

рованная после революции и названная 1-й фабрикой Госкино, она верой и правдой служила советскому кинематографу вплоть до середины 1930-х, пока не выстроен был на Воробьевых горах у слободы Потылиха современный комплекс *Мосфильма*.

Это отсюда, из Замоскворецкой монтажной, 25 декабря 1925 года на автомобилях мчались наспех склеенные ролики ленты *Броненосец «Потемкин»* и экстренно доставлялись в Большой театр, где уже крутилось начало фильма, – исторический показ революционного шедевра в присутствии большевистского правительства и нового бомонда. На ханжонковской Житной сняты были первые великие фильмы советского авангарда. К сожалению, здание снесли при постройке туннеля у Садового кольца.

А совсем поблизости, на Пятницкой улице, в доме купца Попова уютилась небольшая фирма *Глория*. Там осваивал все кинематографические умения, включая режиссерское, красивый молодой человек из купеческой семьи Яков Александрович Протазанов (1881–1945). В скором будущем это один из корифеев предреволюционного русского кино, а в дальней перспективе – патриарх кино советского.



Яков Протазанов

После дебюта в *Бахчисарайском фонтане* по Пушкину (1909) он без отдыха снимает фильм за фильмом. Тем временем немощную *Глорию* покупают хорошо известные на киногоризонте деятели – Павел Тиман и Фридрих Рейнгардт.

Именно этим двоим кино будет обязано сочиненным ими звонким грифом *Русская золотая серия*, каковым станут с 1914 года регулярно сопровождаться картины бывшей *Глории*. В этой престижной рубрике и стал заметным Протазанов.

Популярности фирмы служили скандалы. И первый – упомянутый выше запрет картины *Уход великого старца (Жизнь Л. Н. Толстого)*, по требованию наследников. Протазанов как раз и был постановщиком вместе с Елизаветой Тиман, женой хозяина, женщиной образованной и умной, культурной актрисой (она играла в фильме Александру Толстую). Фильм в России не демонстрировался до 1917 года.

Начало пути Протазанова было связано с русской классикой, продолжение – тоже. Однако в его обширной и разнообразной фильмографии кроме классики есть психологические драмы, комедии, сатиры, приключенческие ленты. Есть и уникальный эксперимент – *Драма у телефона* (1914), русская версия карти-

ны *Уединенная вилла*, одной из ранних лент корифея американского кино Д. У. Гриффита. Сюжет о нападении бандитов на загородный дом, где одинокая женщина пытается вызвать по телефону на помощь мужа, находящегося в отъезде.

Постановщик и его оператор Александр Левицкий делят экран на несколько сегментов: справа и слева – муж и жена с телефонными трубками; в центральной части – действие; внизу – надписи, передающие взволнованный диалог. Это абсолютная новизна для мирового экрана 1910-х! Но опыт не был оценен современниками, а ни Протазанов, ни Левицкий не стали далее применять и продвигать свое открытие.

Но сам факт сосуществования таких явлений, выходящих из ряда ординарного кинорепертуара, как рукотворная фауна Старевича или полиэкранный Протазанова – Левицкого, не говоря уже о поэтической светописии режиссера Евгения Бауэра, свидетельствует, что творческие искания в кино начались не с «ревангарда», как уверяли в советские годы, а значительно раньше.



Сатана ликующий, фильм Якова Протазанова

Параллельно с *Русской золотой серией*, которая стремилась держать планку классики, вскоре появится в Москве еще одна фабрика и засияет еще одно имя, которому суждено будет встать рядом и наравне с Ханжонковым, – Иосиф Николаевич Ермольев (1889–1962).

Дальше события развивались по типичному сценарию: в своей стремительной карьере он прошел все стадии восхождения – от помощника механика, продавца в магазине фирмы до директора филиала *Бра-*

тьев Пате в Баку, директора проката Пате в Москве и, наконец, в 28 лет, в 1914-м – полноправного владельца товарищества *И. Ермольев*.

Честолюбивый, умный, во всеоружии юридического образования, он повел дело хитро, сочетая ориентацию на художественное качество, а следовательно, на поддержку критики, с интересами кассы и прибыли, – последним отлично послужили безотказные многосерийные боевики *Петербургские труппы* и *Сашка-семинарист*.

С фирмой Ермольева связаны и лучшие дореволюционные фильмы Протазанова: *Николай Ставрогин* (1915), *Пиковая дама* (1916), *Отец Сергей* (1917–1918). Во всех трех главные роли играл Иван Мозжухин, единодушно признанный первым русским киноартистом.

Пушкин, Достоевский, Лев Толстой, три первых имени золотого национального фонда, – кинематограф замахнулся высоко!

Копии *Николая Ставрогина* утрачены, сохранилась лишь серия литографий, выполненных с кадров, да весьма скупые отзывы рецензентов. Ясно, однако, что из сложнейшего, многолинейного философского и социального романа *Бесы* Протазанов извлекал историю героя, чье имя вынесено в название. Но Мозжухин дал собственную трактовку образа: «Николай

Ставрогин, наиболее сложный тип в нашей литературе... у Мозжухина носит в себе печать той „вековечной священной тоски”, которую она избранныя душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение», – писал рецензент.







Разные роли Ивана Мозжухина

Вселенская тоска Ставрогина сменилась в творчестве Мозжухина одержимостью пушкинского Германа.

История трех карт весьма упростилась на экране, но зато приобрела актуальный для своего времени смысл: инженер Германн, мечтая посредством карточного секрета графини выйти в люди, превратился в одержимого, полубезумного искателя денег. Были подчеркнуты его корыстолюбие, напористость, прямолинейность. Демоничный, с резким профилем

и огромными, словно бы остекленевшими светлыми глазами под черными дугами бровей, Германн – Мозжухин фатально двигался к краху. Последние кадры фильма запечатлевали его на железной койке сумасшедшего дома: он маниакально тасовал колоду карт и всякий раз вместо заветного туза вытягивал даму пик – символ мести и расплаты за убийство старухи.

Хрестоматийными стали планы, где профиль героя повторен черной «наполеоновской» тенью, отброшенной на плоскость белой стены.

Фильм *Отец Сергей* Протазанов начал после Февральской революции 1917 года: изображение на экране в игровом фильме царствующей особы (у Толстого это Николай I), церкви, монастыря ранее было запрещено цензурой. История жизни и нравственных исканий героя – аристократа, блестящего придворного князя Степана Касатского.

Протазанов Яков Александрович

(1881–1945)

1909 – «Бахчисарайский фонтан»

1912 – «Уход великого старца»

1914 – «Драма у телефона»

1915 – «Тайна Нижегородской ярмарки»

1916 – «Пиковая дама»

1916 – «Пляска смерти»

1916 – «Нищая»

1917 – «Сатана ликующий»

- 1918 – «Отец Сергей»
- 1924 – «Аэлита»
- 1925 – «Закройщик из Торжка»
- 1925 – «Его призыв»
- 1926 – «Процесс о трех миллионах»
- 1927 – «Сорок первый»
- 1927 – «Человек из ресторана»
- 1928 – «Белый орел»
- 1928 – «Дон Диего и Пелагея»
- 1929 – «Чины и люди» (киноальманах)
- 1930 – «Праздник Йоргена»
- 1937 – «Бесприданница»

Протазанов и Мозжухин проводили своего героя (познавшего фальшь и грязь света и принявшего постриг, став отцом Сергием) от юности до глубокой старости. Угловатый непокорный кадетик, каким представлял Стива Касатский в начале своей истории, далее на глазах зрителей превращался сначала в блестящего офицера, красавца придворного, а потом в согбенного, скорбного и смиренного старца-странника. Исполнение Мозжухина в ряде сцен (особенно в пустыньке с барыней Маковкиной, с купеческой дочкой Марьей – эпизоды соблазнения) достигало трагедийной силы.

Фильм вышел на экраны уже после революции, премьера состоялась 14 мая 1918 года в московском кинотеатре *Арс*. По словам очевидцев, это был под-

линный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала, и потом разразилась буря аплодисментов.

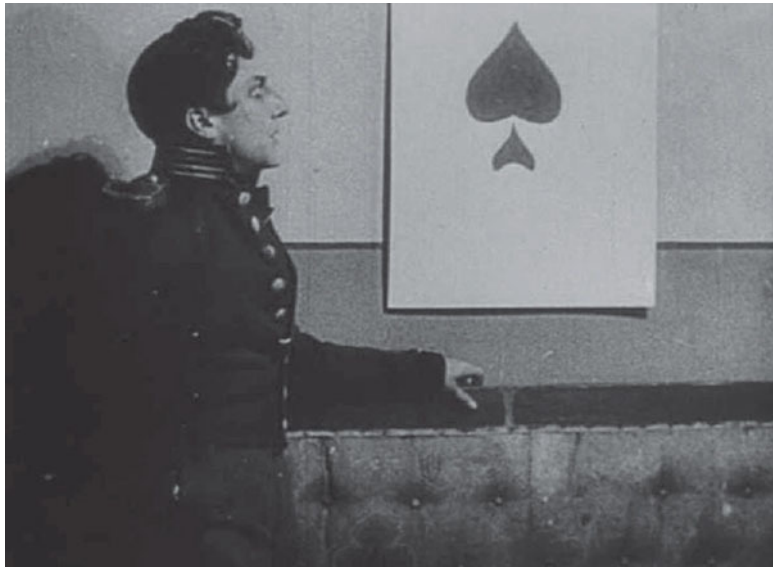
Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией.



Король русского экрана



Иван Мозжухин в роли Казановы



Иван Мозжухин в роли Германна, *Пиковая дама*

В августе 1913 года на Триумфальной площади, угол Брестской улицы, состоялась еще одна торжественная церемония закладки фундамента: строился кинотеатр фирмы *А. Ханжонков и Ко*. Кинотеатр открылся 24 ноября 1913 года – тогда строили быстро. Нам, москвичам, этот кинотеатр должен быть особо интересен тем, что функционирует и сейчас (правда,

с давно перестроенным экстерьером) в качестве *Дома Ханжонкова*.

Евгений Бауэр: «Сначала – красота, потом – правда»

В 1913 году там начинает постоянно работать Евгений Францевич Бауэр (1865–1917) – самый лучший русский дореволюционный кинорежиссер.



Евгений Бауэр

Обаятельная фигура москвича поры Серебряного века (хотя рожден был в Санкт-Петербурге), бонвивана, типичного представителя артистической среды... Сын придворного музыканта, обрусевшего чеха, в кино он пришел, когда ему было под пятьдесят, сменил немало профессий.

Обретя наконец пристанище у Ханжонкова, Бауэр оказался поэтом и чернорабочим одновременно, неутомимым искателем экранной выразительности, «светописи», или «светотворчества», как называл он искусство кино, провозглашая его девизом красоты (а потом уже правду жизни).

В том же 1913 году он успел снять несколько фильмов, среди которых выделялись оригинальностью режиссерского решения *Сумерки женской души*, маркированные копродукцией *Братья Пате* и *А. Ханжонков*. Здесь-то и дан был четкий абрис русской психологической драмы.

Это была история юной красавицы, богатой, доброй, счастливой, страдающей от своего жизненного довольства на фоне бедности и страданий простого люда. Резкий контраст элегантно, убранно цветами (корзины и букеты цветов – хризантем, орхидей, лилий, декоративные растения в кадках, вьюнки ста-

нут излюбленным мотивом Бауэра) интерьера, где обитает героиня, и нищих каморок.

Вера, нагруженная корзинами для бедных, поднимается по лестнице многоэтажного доходного дома. Первое режиссерское открытие – деталь на крупном плане: две пары женских ног на ступеньках, снятые снаружи через квадратное окно между этажами, образ перехода из одного мира в другой.



Сумерки женской души, фильм Евгения Бауэра

Сюжет строится также по принципу жестокого контраста. Слесарь Максим, отвратительный грязный плебей, обманным путем завлекший Веру к себе на чердак, насилует ее. Страшная сцена, поражающая своей психологической откровенностью: содрогаясь от отвращения и стыда, несчастная хватается брошенный негодяем нож и вонзает ему, заснувшему пьяным сном, в грудь.

Вера, еще вчера беспечная невеста лощеного аристократа, теперь осквернена, она – убийца. Явная сюжетная натяжка, видимо, не смущала Бауэра: в том, что с нею произошло, Вера признается лишь после свадьбы, когда муж привозит ее на виллу, где предполагалось провести медовый месяц. Сцена признания и разрыва тоже драматична. Героиня не встретила в муже ни понимания, ни прощения. Финал разворачивается в интерьере, который также часто будет возвращаться в бауэровские композиции: театр, сцена и зал. Вера снова вся в цветах – она стала знаменитой актрисой. Раскаяние мужа, моральная победа женщины.

Этот первый режиссерский опыт Бауэра уже явил собой некую модель его будущих фильмов – он снимет их за четыре года более семидесяти. В лучших из них (а он отдаст дань и модной мистике, и фарсу, и попросту нелепым историям – сценарное дело яв-

ляется самым слабым местом раннего кино) основой служит острый социальный или психологический конфликт, часто трагедия имущественного или классового неравенства.

Горе маленькой горничной, внучки швейцара, соблазненной и брошенной циничным барином в *Немых свидетелях*; соперничество двух сестер, богатой наследницы и бесприданницы-приемыша, влюбленных в светского авантюриста и сутенера в ленте *Жизнь за жизнь*, тайная влюбленность девочки-подростка в возлюбленного матери (*За счастьем*). Еще при жизни мастера возникло мнение (сочиненное его соперником Протазановым) о его невнимании к людям, персонажам, будто бы равным для него деталям обстановки. Это неправда, ибо самым искренним, сердечным и горьким сопереживанием, сочувствием так и веет от бауэровских кадров, рисующих обиду, унижение, разлуку, потерю. Недаром В. Туркин, лучший кинокритик тех лет, писал: «Божественная меланхолия владела душою Бауэра».

Вместе с тем трудно отрицать и бауэровский «повышенный» эстетизм. «Сначала – красота, потом – правда» – таково было кредо художника, донесенное до нас его коллегами и мемуаристами (сам Бауэр, человек исключительной скромности, статей не писал, интервью не давал). Эстет в самом лучшем смысле сло-

ва, Бауэр был поистине влюблен в красоту светового черно-белого письма, которую без усталости извлекал и лелеял в кадре.

Панорама городской жизни 1910-х распахивается на его экране. Житель поэтических московских Патриарших прудов, он упоенно рисует особняки и гостиные, которые строил для московских миллионеров его товарищ Федор Шехтель, учившийся на курс старше Бауэра в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Режиссер ищет и находит адекватное кинематографическое выражение стиля модерн, перенося на экран особо любимившиеся ему витражи, анфилады комнат, деловые конторы с причудливым убранством в «египетском стиле», с огромными золотыми масками фараонов, или в стиле «русской избы», где расписные донца прялок скрывают железные сейфы. Но у Бауэра это не ирония, а увлечение «диковинками», экзотикой, этими составными красоты его «светописи». Поэт интерьера, он культивирует колонны, арки, лестницы, портики – архитектуру в кадре. Режиссер, озадаченный глубиной перспективой экрана, он первым сумел преодолеть его изначальную плоскостность с помощью диагональных композиций, членения пространства вглубь, дополнительных источников света, лампионов, бра, люстр, которые давали кадру свечение, мерцание.

Симптоматично, что сходными исканиями в кинематографе увлекся человек театра до мозга костей, великий режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940). Он снял в *Русской золотой серии* (кинофабрика Тимана и Рейнгардта) два фильма: *Портрет Дориана Грея* по Уайльду (1915) и *Сильный человек* по Пшибышевскому (1917) – оба, к несчастью, утрачены. Как и Бауэр, Мейерхольд понял, что кино – искусство прежде всего изобразительное и должно быть направлено «в сторону сочетания света и тени и основываться на красоте линий».

Фильм *Портрет Дориана Грея* нельзя считать полной удачей режиссера. Мейерхольд недоучел «фактор немоты» экрана, нагрузил действие длинными надписями, но тонкая вязь уайльдовской прозы все равно пропадала. Сила режиссуры была в действительно необыкновенных эффектах светотени, в воссоздании атмосферы пряной роскоши, изыска интерьера, игры фактур – ковров, фарфора, дерева, цветов – хризантем в вазах и гвоздик в петлицах фраков. Мейерхольд добивался синтеза композиции кадра с ритмом актерского движения, мизансцены с освещением и т. д.

Бауэр Евгений Францевич

(1865–1917)

1913 – «Сумерки женской души»

- 1914 – «Вот мчится тройка почтовая»
- 1914 – «Вольная птица»
- 1914 – «Дитя большого города»
- 1914 – «Жизнь в смерти»
- 1914 – «Немые свидетели»
- 1914 – «Слава нам, смерть врагам»
- 1915 – «Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог»
- 1915 – «Дети века»
- 1915 – «Песнь торжествующей любви»
- 1915 – «Покоритель женских сердец»
- 1915 – «После смерти»
- 1915 – «Счастье вечной ночи»
- 1916 – «Человеческие бездны»
- 1916 – «Ямщик, не гони лошадей»
- 1916 – «Жизнь за жизнь»
- 1916 – «Загадочный мир»
- 1916 – «Королева экрана»
- 1917 – «Революционер»
- 1917 – «Умиравший лебедь»
- 1917 – «Набат»
- 1917 – «Король Парижа»
- 1917 – «За счастьем»

Бауэр, «поэт интерьера», увлекался также и натурными съемками, как никто, артистично снимал улицу, витрины магазинов-люкс, цветочные павильоны, потоки транспорта на широких магистралях и таинственные узкие закоулки. Критика, в то время уже активная и влиятельная, восторженно отзывалась о пано-

раме ночной Москвы, залитой электрическими огнями в фильме *Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог* (кадры, к несчастью, не сохранились). Но не менее успешно запечатлевал Бауэр и островки природы в «мегаполисе», каким казалась тогда Москва с ее миллионным населением: парки в узорах деревьев на снегу или осенние падающие листья, Московский ипподром и скачки, излучины Москвы-реки и, разумеется, Кремль, виды которого, взятые преимущественно с двух точек: с Софийской набережной и от дома Перцова, в его фильмах и часты, и великолепны.

Знал Бауэр и московские окраины, и хибары бедняков. Его предпоследняя, снятая уже после Февральской революции 1917 года картина *Набат* построена на эффектном пластическом и чисто экранном контрасте: действие происходит в роскошной гостиной миллионера, хозяина завода; нарядные дамы, лакеи, шампанское в хрустале... А сквозь огромное окно в тревожной черноте ночи видна зловещая заводская панорама: дымящиеся ощерившиеся трубы, огни... Адепт экранной красоты, «посол» русского модерна в кинематографе, Бауэр волей судеб стал хронистом, летописцем последних дней эры царизма, остро чувствуя и запечатлевая приближение агонии.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЭЛЕКТРО-ТЕАТРЪ

На Ярбатной площади
Телефоны: № 2-99 85 и 1-67-95.

Программа съ 11 до 13 мая

„Сказка любви дорогой“.

Две 5-14 частей (МОЛЧИ. ГРУСТЫ МОЛЧИ!) (2-21 8111).

ДЕЙСТВУЮЩАЯ ЛИЦА.

В. В. Холодная, В. Я. Полонский, В. В. Максимов, П. И. Чардыньин, К. П. Ходлов,
О. И. Руничъ, И. Н. Худолесевъ и др.

НАЧАЛО СЕАНСОВЪ:

Въ будни:

1.00 ч. 7 мин. 00 сек.
2.00 ч. 0 мин. 20 сек.
3.00 ч. 0 мин. 40 сек.

Въ праздники:

1.00 ч. 0 мин. 00 сек.
2.00 ч. 0 мин. 20 сек.
3.00 ч. 0 мин. 40 сек.

Съ пятницы 18/31 сего мая

ВЪ ТЕАТРАХЪ:

ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ, УРАНЪ,

циркѣ Никитиныхъ и Никитскомъ театрѣ

БУДЕТЬ ДЕМОНСТРИРОВАТЬСЯ

ВЫДАЮЩАЯСЯ КАРТИНА по нашумѣвшему романсу

ПОСЛѢДНЕЕ ТАНГО

(Подъ знойнымъ небомъ Аргентины)

Съ участіемъ: **В. В. ХОЛОДНОЙ** и **О. И. РУНИЧЪ.**

ПЕТРОГРАДЪ:

Новинъ, 89.

Т./Д. КЕРРЕ

ОТДѢЛЪ ПЕЧАТА

МОСКВА:

Тверская, 29.

Сложен вопрос о связи творчества Бауэра, как и фильмов его круга, сделанных П. Чардыниным, В. Туржанским, Ч. Сабинским, с чеховским началом в искусстве. Общеизвестно, что немалое количество названий кинорепертуара находится вообще вне искусства или под влиянием декаданса в его вульгарном, бульварном воплощении на уровне Вербицкой и Арцыбашева. И все же и при этих условиях ранний русский экран в его лучших свершениях находился в чеховском ареале. Экран 1910-х обратился к постчеховской прозе – к самому Чехову прикасаться кинематограф еще робел, если не считать нескольких комедийных сюжетов из Антоши Чехонте и вполне удачной экранизации *Запоздалого признания* в фильме *Цветы запоздалые* (1916), снятого в Москве силами актерской молодежи Первой студии МХТ.

Но чеховский гуманизм, сочувствие любому человеку в его горе, вглядывание в жизнь, воспроизведение жизни в формах самой жизни и повседневности, высвеченной, поэтизированной, порой преобразованной в фантазию и в фантастику – эти чеховские принципы, пусть неосознанно, были основой для кинематографистов-первопроходцев, попросту это был воздух, которым они дышали. Наследницей Чехова, пусть еще неумелой, топорной, и была русская пси-

хологическая драма, поднятая до уровня художества Евгением Бауэром.

По дороге в Ялту на съемки фильма *Король Парижа* ханжонковская группа остановилась вечером поужинать в ресторане у моря. За столом не оказалось шоферов, и Бауэр пошел их искать, оступился, упал на прибрежные камни, тяжело расшибся и через несколько дней скончался от осложнения – отека легких.

В некрологе московского журнала *Вестник кинематографии* было написано, что в минуты, когда в могилу на старом Ялтинском кладбище опускали гроб, плакали все: и женщины, и мужчины.

Королева русского экрана

С именем Бауэра связано и рождение первой русской кинозвезды, «королевы экрана» Веры Холодной.

Проницательный Бауэр сразу дал Вере Холодной главную роль в снимающемся фильме *Песнь торжествующей любви*, экранизации одноименной фантастической повести Тургенева.



Д. И. ХАРИТОНОВЪ



ФАБРИКА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХЪ КАРТИНЪ.

Ателье и Главная Контора: Москва, Дворян. пер. д. № 27.
Телеф. 5-81-40, 3-91-97; Телегр. адрес Москва — РУССФИЛЬМЪ.

Въ ближайшемъ времени выпускъ исключительной по составу исполнителей и художественности постановки картины:

И. В. ХАРИТОНОВЪ

Драма въ
5-ти частяхъ,
картинная
опера, романъ
революцiи.

У КАМИНА

Въ главныхъ роляхъ:
В. В. Ходолкина,
В. В. Мясничева,
В. А. Попова.



У КАМИНА

Драма въ
5-ти частяхъ,
картинная
опера, романъ
революцiи.

Въ главныхъ роляхъ:
В. В. Ходолкина,
В. В. Мясничева,
В. А. Попова.

Акт. Викторъ Смирновъ



И. В. ХАРИТОНОВЪ

ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫМЪ ПРАВОМЪ



И. В. ХАРИТОНОВЪ



Вера Холодная

Слева – Александр Вертинский

Вера Васильевна Левченко (такова ее девичья фамилия), девушка из скромной интеллигентной семьи, родилась в 1892 году в Полтаве, росла в Москве и, едва окончив гимназию, вышла замуж за Владимира Григорьевича Холодного. Это от него знаменитая фамилия, которую хотя бы понаслышке знает в России каждый.

Героиня Тургенева (в фильме ее зовут Елена) – сомнамбула, замороженная неким восточным магом; роль статична, робость исполнительницы, умело скрытая мастером Бауэром, осталась незамеченной. Публика пришла в восторг от незнакомки.

Красота Веры – женский идеал начала XX века: тонкий профиль под копной черных кудрей, нежная девичья шея, густая тень от длинных ресниц. Миниатюрная, изящная, с точеными плечами и «японской» ножкой в туфельке 33-го размера. Восхищала грациозная пластика актрисы, какая-то милая застенчивость. И почему-то всегда грустно глядели с экрана большие, глубокие, серые глаза Веры Холодной.



























Вера Холодная на открытках, в жизни и в ролях: фильмы *Цыганка Аза* (не сохранился); *У камина*; *Молчи, грусть, молчи* (*Сказка любви дорогой*); *Позабудь про камин – в нем погасли огни*

Ее портреты печатаются на обложках журналов, поэты посвящают ей стихи, ее имя на афише всегда залог полных сборов. В рекордный срок она становится «королевой экрана».

Вера Холодная играла девушек и женщин разных званий и слоев: курсисток и модисток, аристократок и дам полусвета.

Но судьбы ее героинь всегда были несчастными, в финале фильма соблазненную ждали обман и расплата, покинутую – пуля в сердце или в висок, петля или воды реки. Нескончаемо плелись на экране узоры любовных интриг, обольщений, измен, обманов, расставаний, разлук, убийств из ревности, самоубийств – «жизни немые узоры», «шахматы жизни», «сказки любви дорогой». Вера всегда играла мелодраму: это была история молодой женщины, прельстительной, сексуально неотразимой, но скромной в своей тихой бедности или добродетельной семье, пока в ее жизнь не вторгается страсть, падение, а с ним и скачок «вверх» к блеску и роскоши. Как правило, в фильме существовали сцены обольщения, по тем временам

казавшиеся рискованными (сегодня мы решили бы: это для детей!). Вера Холодная в них всегда абсолютно целомудренна: русский эрос, воспетый поэтами и осмысленный философами Серебряного века. На уровне кинорепертуара тех лет Вера Холодная своим обликом и стилем игры воплощала эстетику русского модерна, прославленного в живописи Александром Бенуа, Константином Сомовым, Борисом Григорьевым, а в кино – Евгением Бауэром.

Но в героине Веры Холодной, скорее жертве, заверченной вихрем чужих страстей, проступал контур традиционного русского национального характера, воспетого классической литературой XIX века. Это был образ лирический, страдательный.

Закат

Война не нарушила хода российского кинематографа, а, наоборот, лишь способствовала ему, поскольку резко сократился ввоз иностранных лент. Но тем не менее в российских пенатах на пространстве кино происходили изменения, захваты, переделы земель.



Владимир Максимов

Печально завершилось по причине войны и время *Братьев Пате* в Москве: белый особняк был продан фирме *Тиман и Рейнгардт*, выпускавшей *Русскую золотую серию*, хотя одному из ее владельцев, Тиману, пришлось из-за своего немецкого происхождения покинуть Москву.

Товарищес тво *И. Ермольев* лидировало. Его эмблема Слон оттесняла ханжонковского Пегаса. Делец выдающихся способностей, высококультурный человек, Ермольев умело вел свой корабль.

Ханжонкову же удача начала изменять всерьез. Переход Мозжухина к Ермольеву подкосил его. Вскоре и владелец новой фирмы богач Дмитрий Харитонов уведет, поманив десятикратно увеличенным гонораром, Веру Холодную и Витольда Полонского.

Главный же удар нанесло ему собственное здоровье. Уже после ухода в отставку из войска Донского в 1911 году врачи констатировали у подъесаула Ханжонкова хронический суставной ревматизм. На свое недомогание Ханжонков, поглощенный делом, внимания не обращал. Но однажды, попав в студеную воду и сильно переохладившись, получил такое обострение болезни, которое заставило его, еще молодого, недавнего казака, всадника, навсегда сесть в инва-

лидную коляску. Пришлось искать спасения в южном солнце, в благословенном Крыму, тем более что тучи над Москвой сгустились: шел 1917 год.

К этому времени Ханжонков успел выстроить в Ялте на Аутской улице первое в России стационарное летнее ателье, безупречно оборудованное и комфортабельно убранное. Тамто и снимались последние картины Е. Ф. Бауэра *За счастьем* и *Король Парижа*. Там, в Ялте, придется провести последние десятилетия жизни и быть похороненному и самому Александру Алексеевичу Ханжонкову, до своей кончины пережившему немало горя и тяжких перипетий.



Владимир Максимов

«Ялтинский Голливуд» – эти слова впервые были произнесены Ханжонковым. Он всегда любил собирать вокруг себя таланты и был лишен зависти, решил перетаскивать сюда с севера и других предпринимателей, включая главного своего конкурента и победителя Иосифа Ермольева. Тот купил у моря роскошный участок земли, где быстро возвел ателье, почти не уступающее ханжонковскому.

Около 100 картин было снято совместными трудами фирм «Ялтинского Голливуда» до завершения национализации, которая долго и медленно тянулась в Крыму уже с 1918 года.

А тем временем в Москве делами кинофабрики на Житной заправляла отважная Антонина Ханжонкова. Марка держалась.

Фильмы снимались – и в московском отделении *А. Ханжонков и Ко*, и в московском стационаре *И. Ермольев*, в молодом Торговом доме *Русь*, открытом костромским купцом М. Трофимовым, и в ателье *Нептун*.

Более 250 фильмов сняли частные фирмы в городе, где в ноябре 1917 года после пятидневных боев была установлена советская власть и куда 10–11 марта 1918-го переехало ленинское большевистское пра-

вительство, спасаясь от голода и блокады северного Петрограда, что не спасло Москву от все большего запустения. Этот феномен свидетельствовал прежде всего об огромных резервах, о заделе кинематографа, которого хватит еще надолго. И еще о том, что кино не относится известная истина о том, что, когда «грохочут пушки, музы молчат».

Но на лентах, снятых в осажденной Москве, лежит печать обреченности, отчаяния, финала целой эпохи, хотя выражено общее настроение по-разному, часто – метафорически, эзоповым языком.

Свѣтлой памяти казавбекской Вѣры Холодной.

„Королева Экрана“

Впервые в России издается полный текст этого замечательного произведения.
1918 г. 10 руб.



ВАЛЬСЪ



Для
Формосы

— Ор. 22 —

Цѣна 10 руб.



Сочиненіе Капельмейстера

М. А. КЮССЪ

Авторъ известнаго популярнаго вальса

„Разбитая жизнь“ Анурской вальсы

„Грустные думы“

и многія другія.

Собственность автора.

Продается въ петербургскихъ магазинахъ.

Густавсонъ, Промыслеръ, „Экономія“ и во всѣхъ петербургскихъ магазинахъ Россіи.

Сумрачные *Девьи горы*, поставленные знаменитым театральным режиссером из МХТ А. А. Саниным на фирме *Русь*, переносят на экран волжские легенды об Антихристе. *Позабудь про камин – в нем погасли огни*, вторая серия популярной предреволюционной мелодрамы *У камина*, самим названием говорила зрителям о прощании с прошлым. В фильме были те же исполнители: горячо любимые звезды Вера Холодная, Владимир Максимов, Витольд Полонский, Осип Рунич.



Сохранившееся здание одного из цехов Ялтинской

кинофабрики А. Ханжонкова

Вера Холодная в начале зимы 1918 года перебралась в Одессу, где Харитонов построил у моря на Французском бульваре великолепный стеклянный павильон (там сейчас находится украинская Одесская киностудия). Уезжала с детьми, матерью, сестрами. Говорилось, что на съемки *Княжны Таракановой*, для сюжета которой необходимы морские сцены. На самом деле это было бегство из голодной и опасной Москвы. Владимира Холодного еще раньше призвали в армию.

На юге было сытно, но слабое и подорванное здоровье не справилось со свирепой «испанкой» – испанским гриппом, страшная эпидемия которого разразилась по всей Европе. Все было кончено в три дня.

Вера Васильевна Холодная скончалась 17 февраля 1919 года. Ее хоронила вся Одесса. Набальзамированное тело покойной в стеклянном гробу положили в часовне Маврокордато у моря, люди носили туда цветы. В 1930-е годы часовню срыли и раскинули на ее месте Парк культуры им. Ильича.

Ермольев срочно увозит свой большой коллектив на греческом товарном судне 2 февраля 1920 года. После увлекательного средиземноморского плавания фирма обоснуется в предместье Парижа. Ер-

мольев там поначалу отлично поведет свое товарищество в Монтрейе, возглавит студию *Альбатрос*, но потом все-таки вынужден будет переехать в Америку, где, по-видимому, не сумеет выдержать конкурентной борьбы с продюсерами тамошней хватки.

Вместе с фирмой Ермольева эмигрирует из большевистской России и Иван Мозжухин. С 1920-го он живет и работает на Западе.

Карьера его поначалу счастливо идет вверх. Он много снимается, среди его коронных созданий – легендарный британский актер Кин в одноименном бестселлере (1923), итальянский авантюрист Казанова, героический адъютант царя Мишель Строгов в одноименной экранизации романа Жюль Верна из русской жизни (1926), Хаджи Мурат в *Белом дьяволе* по Л. Толстому (1929). Классик французского кино Марсель Л'Эрбье снимает Мозжухина в сложной, «двойной» роли в фильме *Покойный Матиас Паскаль* (1925). Режиссерский опыт артиста, фильм *Костер пылающий* по собственному сценарию (1923) также увенчается успехом, его признают предтечей французского киноавангарда. Он умрет от скоротечной чахотки в парижском предместье Нейи 29 января 1939 года, не дожив до пятидесяти.

Александр Алексеевич Ханжонков после революции вынужден покинуть Россию. За границей он похо-

ронил Антонину Николаевну. Хватала за сердце тоска по родине – он вернулся и в 1923 году попытался включиться в советское кинопроизводство. Грустная история его «деловой карьеры», где фигурируют доносы, клевета, арест, «выгоны» с работы, обиды и т. п., заканчивается все в той же благословенной Ялте, куда он, тяжело больной ревматик, возвращается после своего краха в центре.



Дом, где жил А. Ханжонков в свои последние годы

В 1930-х он занят писанием мемуаров, которые выходят в сильно сокращенном виде под названием

Первые годы русской кинематографии – ценнейший источник по киноистории и замечательный человеческий документ, выше неоднократно цитированный.

Пережив немецкую оккупацию и оставшись живым (а зачем бы нужен был немцам старик на инвалидной коляске?), Ханжонков попал под подозрение в «коллаборантстве». Опять начались гонения, обиды, голод. Этот человек, чье душевное величие равнялось редкостной скромности, вынужден был едва ли не побираться, нищенствовать. Только самоотверженная забота и уход его второй жены, бывшей монтажницы с фабрики на Житной Веры Дмитриевны Поповой, подерживали угасающий огонек жизни.

А. А. Ханжонков скончался в Ялте 26 августа 1945 года.



Могила на Поликуровском кладбище в Ялте
Фото В. Короткого

Глава 2

Миф об Октябре как апофеозе истории

*...Помню фанерные крылья
И богатырские шлемы.
Помню и фильмы, что были
Немы и вовсе не немые.*

Леонид Мартынов

Реальные социальные и демографические процессы или – попросту – послереволюционный хаос, перебаламутивший и сорвавший с мест бескрайнюю оседлую Россию, Гражданская война, миграция, блокады, голод в деревне, перенаселение столиц – все это получает на раннем советском экране изображение крайне примитивное, контрастно черно-белое. Дело здесь не только в изменившихся условиях производства и трудностях самого существования в пору разрухи и военного коммунизма. Дело и не в одной лишь профессиональной слабости или просто неумении людей, оказавшихся за камерой.

Дело в принципиальной установке. В том, что вскоре будет названо «ленинской политикой в области ки-

но», «политикой партии в кинематографе». В исключительном значении этой принципиальной установки для формирования, развития, расцвета, эволюции, кризиса и краха советского государственного кинематографа, для всех процессов жизни его в течение последующих семи десятилетий 1919–1985-го. Кратко определим эту принципиальную установку как пропаганду большевистской идеологии.

Отъ Военно-Револуціоннаго Комитета при Петроградскомъ Совѣтѣ
Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

Къ Гражданамъ Россіи.

Временное Правительство низложено. Государственная власть перешла въ руки органа Петроградскаго Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ Военно-Револуціоннаго Комитета, стоящаго во главѣ Петроградскаго пролетаріата и гарнизона.

Дѣло, за которое боролся народъ: немедленное предложеніе демократическаго мира, отмена помѣщичьей собственности на землю, рабочій контроль надъ производствомъ, созданіе Совѣтскаго Правительства — это дѣло обезпечено.

**ДА ЗДРАВСТВУЕТЪ РЕВОЛЮЦІЯ РАБОЧИХЪ, СОЛДАТЪ
И КРЕСТЬЯНЪ!**

*Военно-Револуціонный Комитетъ
при Петроградскомъ Совѣтѣ
Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ*

25 октября 1917 г. 10 ч. утра.

«...Когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс» – эта цитата из высказываний Ленина дошла до нас в пересказе его помощника Бонч-Бруевича. В пересказе же Луначарского распространилась основная мифологема «ленинской культурной политики»: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Вдумаемся в смысл этого правдоподобного апокрифа.

Для кого – «для нас»? Ответ ясен: для большевистской партии, она же в дальнейшем – государственная власть. Для чего «важнейшим», почему «важнейшим»? Ответы столь же недвусмысленно ясны: важнейшим для пропаганды советской идеологии, важнейшим, потому что кино – самое любимое народом, самое доступное массам во всех отношениях (распространенность кинотеатров в городах, дешевизна билетов, выразительный язык пластики, не требующий от зрителя грамотности) зрелище, которое легче всего поставить на службу своим идеологическим целям.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕ



У ПЛОТНЕ- КИНО- -НИЕ -ПЬЕСА

СОМ.
А. ВЛУНАЧАРСКОГО



ИЗДАНИЕ КИНЕМА-
ТОГРАФИЧЕСКОГО КО-
МИТЕТА ПЕРЬ КОММУНА-
ЛИСТАЕ НАРОДНОГО ПРО-
СВЕЩЕНИЯ СОЮЗА КОМ-

Плакат первого советского агитационного фильма

Идеализация «пролетарского» («рабочего», «массового», «демократического») зрителя как неподкупного судьи, коренящаяся в ленинской культурной программе, принесет неисчислимый вред отечественному искусству: запреты произведений на основе газетных доносов и разносов невежественных рабкоров (1920-е), демагогии «народ не принял» (1930-е) и так далее.

Неукоснительное движение к государственной монополии – такова задача ленинского руководства киноискусством, начиная с ночи на 25 октября 1917 года и до 1930-х, эры сталинизма, когда структура Госкино СССР обретет окончательную твердость и незыблемость вплоть до мая 1986 года – исторического V съезда кинематографистов, подорвавшего основы его власти.



Агитфильм Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Но сложная, многообразная, увлекательная, ужасная и прекрасная одновременно жизнь советского кино не сводится к одной лишь теме «искусство и власть». Кроме государства, у которого в сфере искусства свои интересы, меры поощрения и наказания, существует еще и общество. Сколь ни подавлено оно при советском режиме, оно все-таки суверенно. Да еще в такой огромной, многослойной, богатейшей ху-

дожественными традициями и талантами стране, как Россия. История советского кино – это, при всем своем трагизме, оптимистическая история. История победы искусства над всеми чуждыми ему силами. Художественной победы – во всяком случае.

За 1917–1925 годы (вторая дата – веха *Броненосца «Потемкин»*, начало классического революционного авангарда) послеоктябрьский русский, а затем и многонациональный советский кинематограф успел прожить насыщенную и полнокровную жизнь. Сколь разноперой и разномастной ни была продукция частных фирм (350 названий), среди этой продукции уже встречались произведения, отмеченные печатью времени.



Иван Москвин



Иван Москвин в роли Поликушки

К таковым следует отнести экранизацию *Поликушки* Л. Н. Толстого (1918), сделанную А. Саниным, режиссером Московского Художественного театра в ателье *Русь*. При рудиментах театральности фильм захватывал эмоциональной и искренней игрой Ивана Москвина, жестким изображением нищеты и тьмы деревенской жизни. Картина *Поликушка* стала одной из первых в экспорте уже под маркой Советской России, Европа признала ее аутентичным выражением «рус-

ской души» и «русского стиля», а «немой крик» Поликея в момент, когда несчастный видит, что у него украдены деньги, доверенные ему барыней, потрясал сердца и был буквально воспет европейской критикой.

Элементы новизны, желание «идти в ногу со временем» на этом драматическом перекрестке можно наблюдать у тех кинематографистов, кого ветер эмиграции не унес вдаль, но удержал в родных пенатах, заставив волей-неволей считать себя советскими мастерами. Это В. Р. Гардин, который уже в 1917 году без видимых колебаний принял сторону большевиков, пошел работать в Московский кинокомитет, а в 1919-м организовал в Москве Госкиношколу – прообраз нынешнего ВГИКа. Он ставил, не чинясь, агитфильмы, развивал темп и активность, режиссировал и в Ялте (*Призрак бродит по Европе*), а в Москве вместе со своими учениками по Госкиношколе поставил в 1921 году *Серп и молот* – первый почти полнометражный (1300 метров) фильм советского производства. Одним словом, «частновладелец от кино» Владимир Гардин успешно превратился в деятеля советского экрана.



Владимир Гардин

Иван Николаевич Перестиани (1870–1959) свое амплу «благородного героя» сменил на торную дорогу постановщика. Он начал работу в Тифлисе, где и в царское время уже существовало кинопроизводство, а сейчас действовала национализированная студия Госкинпром Грузии. Перестиани дебютировал фильмом *Арсен Джорджиашвили* уже в 1921-м и вскоре одержал великолепную победу.



Иван Перестиани

Это были *Красные дьяволята* по симпатичной повести большевика П. Бляхина. Веселая, забавная приключенческая лента рассказывала о трех юных героях Гражданской войны в стиле американских ковбойских сюжетов, перенесенных на российский простор, конечно, с оттенком пародии, но в темпе, ритме, монтаже вестернов, которые уже пользовались в России большой популярностью. Героями были подростки, брат и сестра Миша и Дуняша, дети бедного железнодорожника, начитавшиеся романов Фенимора Купера и пустившиеся в путь за подвигами. Третьим стал встреченный ими юный негр Джаксон. Роли играли цирковые артисты, они мчались на конях, лихо прыгали с моста на крышу идущего поезда, перебирались по канату через ущелье, наводили испуг на обывателей, становились бойцами знаменитой Первой конной, брали в плен анархиста батьку Махно и доставляли его в мешке самому Буденному. Картина стала одним из любимейших боевиков раннего советского кино, долгие годы не сходила с экрана.







Красные дьяволята, фильм Ивана Перестиани

Эффект Кулешова

Но все-таки начнем с другого: отдадим должное первопроходцу из первопроходцев, «связному» прошлого с будущим.

В 1916 году в Москву из Тамбова приехал Лев Владимирович Кулешов (1899–1970). Хотел учиться живописи, случайно попал на фабрику Ханжонкова, да еще и прямо к Бауэру, влюбился в кинематограф, как это часто бывало с людьми тогда и потом, и стал работать декоратором – последние бауэровские фильмы *Набат*, *За счастьем*, *Король Парижа* подписаны художником Л. Кулешовым.



Лев Кулешов

В кино он встретил начинающую актрису, женщину редкостного таланта и оригинальной внешности Александру Сергеевну Хохлову. Она – из замечательной семьи врачей Боткиных по отцовской линии, внучка Павла Третьякова по материнской линии – принадлежала к высшей русской культурной элите. Встреча оказалась счастливой: всегда вместе и в удивительном творческом альянсе прожили они свою долгую и полную опасностей, страданий, страха и обид жизнь.

С первых дней в кино Кулешов обнаружил себя страстным, темпераментным искателем, экспериментатором и исследователем того нового художественного явления, которое возникало в результате не только «вдохновенного экстаза» игры актера, но и множества «технических» операций в павильонах при слепящем свете электроприборов, в лабораториях, проявочных и монтажных. Осмысливая законы ремесла, которым овладевал на практике, он, действуя совершенно самостоятельно, вставал в ряд первых теоретиков-пионеров, рядом с Ричотто Канудо и его *Манифестом семи искусств*, с Луи Деллюком и его знаменитой *Фотогенией*.

Кулешов Лев Владимирович
(1899–1970)

- 1918 – «Проект инженера Прайта»
- 1920 – «На красном фронте»
- 1924 – «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»
- 1925 – «Луч смерти» (вместе с Вс. Пудовкиным)
- 1926 – «По закону»
- 1927 – «Ваша знакомая (Журналистка)»
- 1931 – «Горизонт»
- 1934 – «Великий утешитель»
- 1943 – «Мы с Урала»

Свою первую статью *Искусство светотворчества* Кулешов опубликовал в *Киногазете* (1918, № 12). «Светопись», кино как искусство линий и форм, экран как сфера пластики – это уже было понято и сказано еще в 1915 году Мейерхольдом, чародеем сцены, только лишь прикоснувшись к кино; это, как свидетельствуют мемуаристы, постоянно твердил в павильоне и демонстрировал в своих лентах Бауэр, статей не писавший; этому же была посвящена работа Валентина Туркина *Искусство экрана (Опыт анализа и определения)*. Но сама принципиальная эстетическая позиция, изложенная Кулешовым внятно и четко, была в ту пору свежей, прогрессивной и плодотворной – она закреплялась.

Непосредственно из школы Бауэра, пройденной Кулешовым, взяты и другие примеры, положения,

убеждения, опыты. Скажем, широко известное по более позднему кулешовскому описанию его «предоткрытие» нового экранного пространства, сделанного монтажным способом в фильме *Проект инженера Прайта*: когда герои на одном плане идут по полю, во втором – смотрят вверх на электропровода, а в третьем – показана ферма с проводами, и все это снято в трех разных местах, синтезировавшихся в единый новый ландшафт. Кулешов убедительно и красиво рассказал об этом, но для Бауэра подобные монтажные секвенции были обычным делом.

То же касается и знаменитой «теории натурщика», за которую будут клеймить Кулешова советские борцы с «формализмом».



Актриса Александра Хохлова

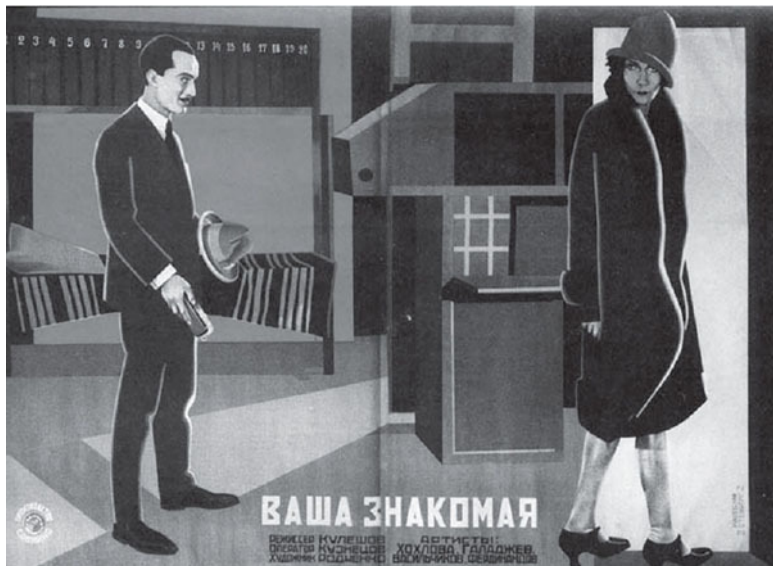
Речь, разумеется, идет не о развенчании Кулешова как теоретика-первопроходца, но о прямой преемственности, о восприятии художником сделанного до него, об усвоении школы и возведении всего этого опыта в новое качество. То, что было интуитивно и эмпирически разведано и найдено учителем, подхватил, обобщил и обнародовал ученик.



Ваша знакомая, фильм Льва Кулешова

Но на этом Лев Кулешов не остановился. Вот уж где ему принадлежит неоспоримая пальма первенства, так это в разработке теории монтажа. Монтаж Кулешов считал абсолютным кинематографом. И хотя тех-

ника монтажа разрабатывалась в русском кино и до него, не говоря уже о монтажных достижениях великого американца Д. У. Гриффита, хорошо известных и у нас, в ту пору никто из кинематографистов мира не отдал столько внимания монтажу и не осмыслил его роль в системе художественных средств экрана, как Кулешов.



В историю кино он вошел своими выводами из экспериментов, по характеру приближающимися к простейшим физическим законам. Это прежде всего так

называемый «эффект Кулешова» – монтажное сцепление двух кадров, которые в своем единстве должны дать некое новое третье. Хрестоматийно известны в описаниях (хотя в кадрах не сохранились) его экспериментальные склейки крупного плана Мозжухина из какого-то старого фильма – последовательно: с тарелкой супа, с детским гробиком, с кадром красивой женщины. Контекст, как доказывал Кулешов, придавал лицу артиста всякий раз новый смысл: читался то муками голода, то горем отца, то любовной страстью. Следовательно, говорил Кулешов, с помощью монтажа можно создать несуществующую, не сыгранную актером эмоцию.



Далее, склейкой изображений памятника Гоголю в Москве и Капитолия в Вашингтоне, считал Кулешов, можно создать неведомое действительности экранное пространство. Более того, снимая спину одной женщины, руки другой, глаза третьей, можно сконструировать идеальную модель не существующей в природе особи... Сегодня удивляешься, сколь пророчески моделировал Кулешов компьютерную «виртуальную реальность»!

Итак, монтаж универсален, всемогущ! Он и есть тот самый абсолют, секрет, альфа и омега, какими держится и отличается от всех других искусство кино.

Несколько позднее своим собственным путем, экспериментируя в хронике, к сходным выводам пришел другой великий экспериментатор, Дзига Вертов.

Ничуть не меньше пыла и страсти вложил Кулешов в воспитание «натурщика» – слова «актер», «переживание», «представление» он презирал, считая, что «целесообразные действия» должны заменить искусственную и фальшивую «игру». Но в том-то один из парадоксов его теории и судьбы, что, яростно отрицая «артиста» в своей ставшей знаменитой мастерской, он создал одну из первых в истории кино профессиональных школ киноактера, исследовал специфику кинематографической игры в ее существенных отличиях от театральной.



Проект инженера Прайта, фильм Льва Кулешова

Ученики Кулешова были выдающимися людьми, почти всех ожидало большое будущее в кинематографе: это Александра Хохлова, Всеволод Пудовкин, Борис Барнет, Владимир Фогель, Леонид Оболенский, Сергей Комаров, Петр Подобед. Ставилась задача воспитать исполнителя, обладающего от природы яркой индивидуальностью, красотой, здоровьем, умею-

щего целесообразно и функционально действовать в кадре, – разумеется, без париков, гримов и бутафории.

Кулешовские «фильмы без пленки», уникальные «предкинематографические» миниатюры (*Венецианский чулок, Кольцо, Золото* и другие) заставили заговорить о себе всю артистическую Москву. Сохранившись в фотокадрах, они сегодня очаровывают, восхищают юностью, светом, свободной «физкультурной» пластикой, неожиданными «спортивными» мизансценами.



НЕОБЫЧАЙНЫЕ
ПРИКЛЮЧЕНИЯ

МИСТЕРА

ВЕСТА

В СТРАНЕ

БОЛЬШЕВИКОВ

ПЬЕСА
Л. КУЛЕШОВА



© ИЗДАНИЕ
ГОСКИНО

ЧАСТЬ

Первые же киноленты кулешовцев – приключенческая *На красном фронте* (1920), пародийная *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков* (1924), фантастическая *Луч смерти* (1925) – не только были проверкой и реестром лабораторных опытов, но и органически вписывались в корпус агиток советского производства. Существенно отличал их от последних только талант. Весело, радостно и задорно воспевал коллектив Кулешова «страну большевиков».

В веселых, полных фантазии и юмора историях Кулешов клеймил буржуазное прошлое, «бывших», нытиков, коварных и опасных иностранных шпионов, которые изобретают адские аппараты против революционных пролетарских масс. Пародийным был и сюжет (по сценарию поэта Николая Асеева) об американском сенаторе мистере Весте, который начитался всяких ужасов о большевиках, приехал в Москву и попал в руки аферистов и подонков – они ограбили глупого беднягу, инсценируя большевистский суд. В финале комедии являлся «настоящий большевик» в кожаной тужурке, разоблачал и арестовывал обманщиков, привозил восхищенного американца на Красную площадь во время первомайского парада.

Хохлова в роли псевдографини, Пудовкин – аван-

тюрисст Жбан из «бывших», Подобед – мистер Вест, Барнет – его телохранитель ковбой Джедди и все остальные играли заразительно, легко. В режиссуре же – полное, декларативное отрицание эстетики дореволюционного кино, своего рода диалектическое «снятие» или структуралистские «оппозиции»: вместо глубины кадра, анфилад и колонн – плоскостный нейтральный фон серого сукна, действие на первом плане; вместо эстетизма декораций (цветы, флеры, вазы, витражи) – нарочитая пустота в кадре, а если уж натюрморт, то в духе военного коммунизма, как знаменитая селедка Петрова-Водкина или картофелина в мундире и краюха хлеба; вместо долгих психологических сцен, неразрезанных актерских кусков – короткий, стремительный «американский» монтаж.

Эти новшества были «разведкой боем», поисками новой эстетики 1920-х.







Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков, фильм Льва Кулешова

Впереди у Льва Кулешова немало настоящих и приписанных ему критикой творческих неудач, проработок, слабых картин. Снята была в 1927-м и картина замечательная, с прекрасной игрой Хохловой и новаторским дизайном Александра Родченко – *Ваша знакомая (Журналистка)*, несправедливо разруганная критикой. Были и два истинных шедевра. Вот еще один парадокс: наибольший успех приносила Кулешову американская тема; лучшие его картины – *По*

закону (1926) и *Великий утешитель* (1934) – экранизации Джека Лондона и О'Генри. Первая – камерная драма трех персонажей (Хохлова, Фогель, Комаров), целиком снятая на натуре (интерьером служила нищая хижина старателей), прозрачно ясная, гармоничная, прославившаяся великолепными контражурами оператора К. Кузнецова. Вторая – оригинальная, стоящая особняком в советском кино 1930-х (а возможно, и в кинематографе в целом) фантазия на темы творчества, с многослойной драматургией, с изысканной режиссурой.



Ваша знакомая

«Рожденная революцией», «искусство, рожденное Октябрем», «от революции к искусству, от искусства к революции» – эти общераспространенные фразы кинолитературы суть не только метафоры. То, что вошло в золотой фонд мирового киноискусства в качестве русского киноавангарда, было поистине рождено Октябрем, воспряло из небытия, вошло в жизнь словно бы «державным шагом» красногвардейского отряда из поэмы *Двенадцать* Блока. Приходили и сразу становились работниками государственного идеологического кино, или, как они любили выражаться, «бойцами армии искусств», «революцией мобилизованными и призванными». В полной и добровольной революционной «мобилизованности» корифеев кинематографа 1920-х – важная подоплека новаторских свершений той классической поры советского экрана. И еще – международный экстракт художественного авангарда: бунтарский дух, ненависть к мещанскому обывательскому искусству, одержимость творчеством как таковым, неременное формальное экспериментаторство.

Они ненавидели «упадочное» предреволюционное искусство, «психоложство», к которому – увы! – причисляли Чехова, Станиславского и МХТ. Их страстной любовью, идеалом, знаменем был Маяковский – и он

сам, огромный, громогласный, и его поэзия.

«Только – хроника жизни!»

«Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью... Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр., прокаженными» – такую анафему адресовала «стаду старьевщиков» (традиционным кинематографистам) группа молодых хроникеров, именующих себя «киноками» и возглавленных Дзигой Вертовым.



Дзига Вертов

Дзига Вертов – псевдоним в духе времени (видимо, от слова «верчение») Дениса Аркадьевича Кауфмана (1896–1954), родившегося в Белостоке. Трем сыновьям адвоката суждена была кинематографическая судьба: Денис стал творцом «киноправды» и зачинателем советского документализма Дзигой Вертовым; Михаил, верный помощник брата, активный «кинок», прожил долгую жизнь производственника Центральной студии документальных фильмов в Москве; Борис снимал у Жана Виго *Атланту*, потом работал в Голливуде с Орсоном Уэллсом.

Дзига Вертов начал работать в кинохронике в 1918 году, выпуская и монтируя добротные номера журналов *Кинонеделя* и *Кино-Правда*, склеивая из хроникальных сюжетов полнометражную *Историю Гражданской войны* (1922). Но уже тогда рождались и вызревали в уме фанатически увлеченного и страстного Дзиги идеи «мира без игры», кинематографа, где не будет места ни вымыслу, ни литературе, ни декорациям, ни актеру – всему, что ныне объединяется понятием «fiction». Только документ, только факт, только вещь как она есть, только хроника жизни. На «левом фронте» (понимая это широко, а не как принадлежность к творческой организации ЛЕФ) Вертов за-

нимал крайнюю, экстремистскую позицию: он отвергал не только старый «романсистский» сюжет, но сюжет вообще, не проклинаемые Маяковским «глаза со слезой Мозжухина», но актерство как класс.





Человек с киноаппаратом, фильм Дзиги Вертова

«...Я – киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть.

...Мой путь – к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир» – это звонкие и задорные фразы из книги Дзиги Вертова *Киноки. Переворот*, в отрывках опубликованной журналом *Кино-фото* № 1 за 1922 год.

«Киноки» (сокращенное «кино-око») были не только абсолютными единомышленниками своего лидера, но идеальными реализаторами его программ и фантазий. Они были поистине вездесущими, неправдоподобно смелыми. Достаточно было посмотреть фильмы *Кино-Глаз* (1924) или *Человек с киноаппаратом* (1929), чтобы увидеть предметы – шире, действительность – и вправду в абсолютно неожиданном, невиданном ракурсе. Скажем, поезд снизу, как бы проносящийся над головами зрителей, – дух захватывает! Кинок мог, если надо, прыгнуть с парашютом, прижав камеру к груди, чтобы снять траекторию полета, взобраться на купол церкви, затаиться на рельсах под пробегающими вверху вагонами. Наверное, не найти ни одной области жизни страны, ни закоулка, ни времени суток, ни судорожного ритма города, ни медленного круговращения деревенской жизни, где не побывали бы со своими киноаппаратами вертовские киноки.

Дзига Вертов

(1896–1954)

1919 – «Годовщина революции»

1920 – «Битва в Царицыне»

1922 – «История Гражданской войны»

1922 – «Процесс эсеров»

1924 – «Кино-Глаз»

1925 – «Кино-Правда»

- 1926 – «Шестая часть мира»
- 1926 – «Шагай, Совет!»
- 1929 – «Человек с киноаппаратом»
- 1930 – «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»)
- 1934 – «Три песни о Ленине»
- 1937 – «Колыбельная»
- 1938 – «Три героини»
- 1942 – «Тебе, фронт!»
- 1944 – «В горах Алатау»

Кино-Глаз, Шагай, Совет! и *Шестая часть мира* (1926) – какое богатство жизни и любви к этой жизни, к людям, к материалу, к фактуре! Шапочки-панамки ребятишек из летнего лагеря в *Кино-Глазе* рассыпаются по полю, как белые птички или бабочки... Подобно мещанским семейным портретам в тяжелых узорных рамах, застыли в окошках московской окраинной улицы глазающие обыватели: по мостовой, тяжело переступая, шествует слон – его транспортируют в зоопарк.



ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ

АРТЪР БУКОВ. ДЗИГА ВЕРТОВ

Е. СВИЛОВА

ДВ ФИЛЬМ БЕЗ СЛОВА

С. Л. ОПЕРАТОР

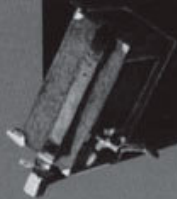
М. КАЦФМАН

ПРОИЗВОДСТВО
ПРОКЪЛЪТЪТ
ВУФКУ

ГОСКИНО **ПРОИЗВОДСТВО** ГОСКИНО



КИНО ГЛАЗ



РОДЧЕНКО

6

СЕРИЙ

РАБОТА
ДЗИГИ ВЕРТОВА
ОПЕРАТОР
КАУФМАН



А лица! С какой любовью запечатлены шахтеры в *Симфонии Донбасса* или люди московской толпы: и рядовые, обычные, и колоритные, особые, как, например, китаец-фокусник, показывающий на коврике среди площади свое искусство, или пациенты Канатчиковой дачи, убежища для тяжелых психических больных. Неотобранная, шершавая реальность вторгалась в кинокадры ранних фильмов Вертова, может быть, даже сверх «жизни врасплох» – одного из принципиальных лозунгов, одного из тех понятий, которые именно Вертов ввел в мировую кинотеорию наряду с такими, как «киноправда», «киноглаз», «мир без игры» и другими закрепившимися терминами. При всей своей запальчивости экспериментатора и полемиста Вертов обладал рациональным умом теоретика, чьи манифесты содержат множество эстетических идей, наблюдений, замечаний, имеющих универсальный характер. И своими фильмами, где эти теории реализовались, Дзига Вертов укреплял фундамент не только советского документализма 1920-х, но киноискусства XX века.



Симфония Донбасса, фильм Дзиги Вертова

В его фильмах, кроме неотразимого «эффекта присутствия» и вправду схваченной «врасплох» жизни, имеется такое количество режиссерских первооткрытий, которых бы хватило на гораздо большее количество картин и на нескольких творцов.

В *Кино-Глазе*, желая доказать, что кинематографу доступна способность «отодвигать время назад», Вертов с помощью обратной съемки и монтажа последовательно показывал: превращение говяжьей туши,

разделанной на бойне, в живого и веселого быка, который оказывался опять в своем стаде и на летнем лужке; аналогичное путешествие хлебных буханок и караваев назад в пекарню, далее на мельницу и потом... на поле колосистой пшеницы... В *Человеке с киноаппаратом* среди россыпи трюков, ошарашивающих ракурсов и монтажных стыков всегда отмечается прославленный кадр раскалывающегося Большого театра и сдвинутой Театральной площади, где трамваи мчатся навстречу друг другу, едва не «сталкиваясь лбами», – оптические трюки, которые может разгадать только профессионал.



Шестая часть мира, фильм Дзиги Вертова

Вертов был влюблен в революцию, в Совет, в рабочих, в пионеров, в демонстрацию, в кооперативы, в дома-коммуны, в фабрики-кухни, в антирелигиозную пропаганду (кадры взрыва церкви в фильме *Энтузиазм*, страшные сердцу верующего, его, коммуниста и атеиста, лишь воодушевляют), в подъем флага, в знамена – во все советское. Он верил в мировой пожар, в скорую гибель буржуев, Ленин оставался для него идеалом, впоследствии его преемником Вертов будет

считать Сталина. Начиная со съемок живого Ленина, которые регулярно производились в 1917–1922 годах и часто под руководством Вертова (эту честь оспаривал у него Кулешов), через его *Ленинскую киноправду*, где были художественно смонтированы кадры январских похорон, к искусным, филигранным *Трем песням о Ленине* (1932) движется авторская лениниана Дзиги Вертова. Эволюция от *Кино-Глаза* до *Колыбельной* (1937) и других его монтажных звуковых картин 1930-х годов демонстрирует, как режиссера начинает все более интересовать не сама по себе «жизнь врасплох», а специфические способы ее обработки.

Еще в первых полнометражных фильмах его тогдашние оппоненты и критики заметили опасность преобладания приема над материалом: в *Шестой части мира*, дескать, исчезает «фактичность кадра», «вещь потеряла свою вещественность» и стала «сквозить, как произведение символистов», – писал В. Шкловский.

В звуковой *Колыбельной* Вертов добивается исключительных по красоте и поэтичности секвенций, таких, например, как нежные, легкие взлеты и взмахи, пролеты и параболы детских люлек, кроваток, материнских рук под звуки колыбельной песни. И все озарено солнцем. При этом *Колыбельная* – один из самых цельных и ярких сталинистских фильмов.

Современный исследователь творчества мастера приводит интересный факт: отправляясь в экспедицию на съемки *Шестой части мира*, Вертов дал своим операторам задание, чтобы в материале непременно было «80 % крупных планов, из них 50 % – во весь экран, 10 % – общие виды»... А это уж совсем далеко от непринужденной репортажности! Прием и материал начинали все чаще приходиться у Вертова в противоречие.

Правда, это проблема всего мирового кинодокументализма, когда он претендует на «художественность», когда формальные задания, «кинематографичность» или «поэтичность» становятся специальной задачей. Хроникальный факт, запечатленный камерой, и любой вид его художественной обработки есть исходная антитеза – пора с этим примириться. Но и – вечный двигатель поисков, стимул открытий.

Неуклонно нараставшее преобладание идеи над эмпирией, оформление идеи над «жизнью врасплох» у Дзиги Вертова объясняется еще и самим типом его искусства – пропагандистским в своей глубинной сущности. Поэтому ярый противник сюжета, страстный поборник «только факта», только «хроники жизни» пришел в итоге к сюжету иного типа, железно сконструированному из тех самых элементов жизни. Хотя талант, неукротимость и прочие исключительные ка-

чества торжествовали над идеологической схемой.

Но к середине 1930-х годов Вертов теряет авангардное положение в советском документализме. И внешнее давление, и внутренние ресурсы на исходе выталкивают его на обочину советской хроники. Его поэмы, его симфонии слишком сложны, не нужны победившему соцреализму экрана. С 1941 года он фактически сидит на монтаже материалов, снятых другими операторами, а с 1944-го до своей кончины служит режиссером журнала *Новости дня*, возвратившись к тому, с чего начинал в 1918-м.

Дзига Вертов остался со своими великими свершениями в бурных 1920-х. И признан классиком мирового киноискусства на все времена.

Гений

Это величайшая фигура всей истории мирового кино и мировой культуры в целом. Со дня его безвременной смерти прошло уже несколько десятилетий, но свершенное им по-прежнему поражает новизной актуального первооткрытия и остается недосягаемой вершиной искусства.



Сергей Эйзенштейн

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) был наделен множеством талантов, уникальной памятью, редкостной образованностью. Все, с чем соприкасался и чем увлекался, он изучал досконально и с поразительной быстротой. Психологи утверждают, что его изыскания в области психологии творчества и механизмов восприятия открыли в науке новые пути. Его считают одним из пионеров семиотики. Кинематографисты-педагоги опираются на опыт Эйзенштейна – руководителя мастерской во ВГИКе и других экспериментальных кинолабораториях. Его теоретические работы *Монтаж аттракционов*, *Вертикальный монтаж*, *Неравнодушная природа* и другие являют собой фундамент кинотеории и эстетики.

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948)

1924 – «Стачка»

1925 – «Броненосец „Потемкин“»

1927 – «Октябрь»

1929 – «Старое и новое»

1931/1979 – «Да здравствует Мексика!» (выпуск на экран в монтаже Г. В. Александрова)

1936 – «Бежин луг»

1938 – «Александр Невский»

Его фильм *Броненосец «Потемкин»* (1925), согласно данным статистики, имеет максимальное количество призов, дипломов, наград и стойко держит титул «фильма № 1 всех времен и народов».

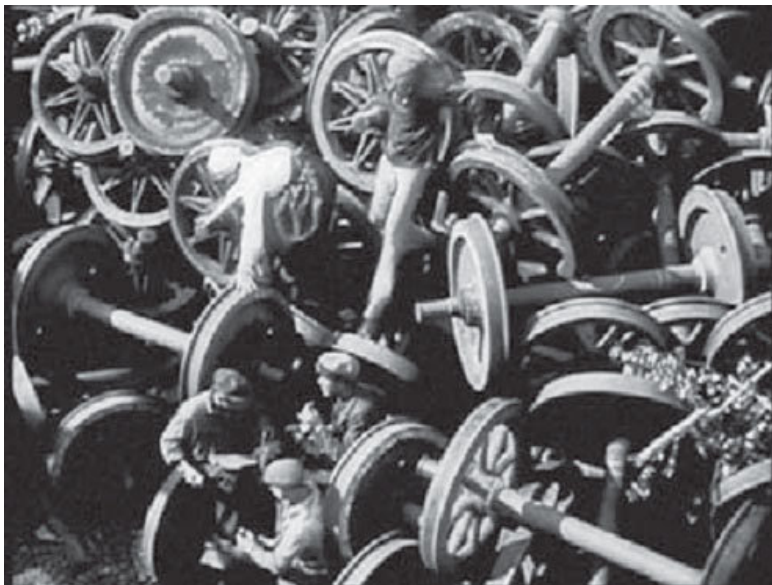
А гигантские исторические фрески *Александр Невский* и *Иван Грозный* с музыкой Сергея Прокофьева? Эти могучие, истинно классические, монументальные образы русской истории: наступление рыцарского войска на снежной равнине; победоносная битва на Чудском озере – Ледовое побоище в *Александре Невском*; взятие Казани; «черная месса» опричнины в *Иване Грозном* – высочайшие творения искусства!

Как и всем людям его поколения, Сергею Эйзенштейну выпало на долю пережить две мировые войны и одну гражданскую, две революции, эпоху коллективизации, террора. До «оттепели» он не дожил.

Его кинематограф вместил в себя всю горечь современника страшных событий и всю страстную убежденность художника в конечной победе справедливости и добра. Он и сам словно бы прожил несколько жизней, работая не щадя сил и оставив потомкам наследство, для изучения которого (оно идет не прекращаясь) потребуется еще очень много лет.

К 1924 году, когда на экраны вышел первый фильм Эйзенштейна *Стачка*, за плечами молодого режиссе-

ра уже была богатая биография.



Стачка, фильм Сергея Эйзенштейна

Хотя по своей профессии инженера и архитектора отец семейства Михаил Осипович Эйзенштейн-старший, статский советник и почетный гражданин города Риги, принадлежал к интеллигенции, достаток, уклад, трен дома Эйзенштейнов был буржуазным: роскошный салон, журфиксы, вист по вечерам, званые обеды, челядь и все прочее. Мать происходила из бо-

гатого купеческого рода владельцев Архангельского пароходства. Наследнику же и единственному сыну суждено было пополнить племя «блудных детей» российской буржуазии, тех, которые «выламывались» из своего класса, прожигая жизнь и отцовские капиталы в пьянстве или – кто может! – уходя в искусство. В элите ранней советской художественной интеллигенции, в тройке лидеров режиссерского авангарда 1920-х годов Сергей Эйзенштейн займет место вслед за сыном пензенского водочного магната Всеволодом Мейерхольдом и наследником табачной торговли во Владикавказе Евгением Вахтанговым.

«Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое – это она сделала меня художником» – так начинается *Автобиография*, написанная Эйзенштейном в 1939 году.

Биографические факты складываются в довольно простую и типическую для смутных революционных лет картину: аттестат Рижского реального училища, Петроградский институт гражданских инженеров, участие в боях Красной армии, театр Пролеткульта, учеба в мастерских Всеволода Мейерхольда, преподавание разных предметов (от акробатики до эстетики), постановка нескольких новаторски-эксцентричных спектаклей.

Например, из бытовой сатирической пьесы класси-

ка XIX века А. Н. Островского *На всякого мудреца довольно простоты* Эйзенштейн делает современное, шокировавшее Москву политобозрение *Мудрец*. Но игра молодых сил и озорная эксцентриада вскоре уступают место выполнению правительственного заказа, созданию революционного кинотриптиха «по истории партии»: фильмов *Стачка* (1924), *Броненосец «Потемкин»* (1925), *Октябрь* (1927).

Броненосец «Потемкин». Торжественная премьера 24 декабря 1925 года в Большом театре. Напряженная тишина в зале то и дело взрывается аплодисментами. Фильм был черно-белым, но на мачте оставшего корабля в патетический момент бунта взвился красный флаг. Его красили вручную для каждого экземпляра ленты. Это был пик восторга, это будет одна из любимых легенд историков о *Броненосце «Потемкин»*.

Трудно поставить в вину художнику гордый финал фильма: образ победоносного корабля, который пересекает волны, как бы вplывая в темноту зрительного зала – «в бессмертие», «в вечность». Пусть восстание на «*Потемкине*», как и революция 1905 года в целом, было подавлено, а матросские вожаки расстреляны, но символика, эмблематика фильма законны – на то творческая воля автора.

ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ



БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

1905



ПРОКЛЕТОС
ГОСКИНО
ПЕРВОЙ ФАБРИКИ



ПОСТАНОВКА
С. М. ЗИЗЕНШТЕЙНА

ГЛАВНЫЙ ДИРЕКТОР
ЭДУАРД ТИССЭ



ГОРДОСТЬ

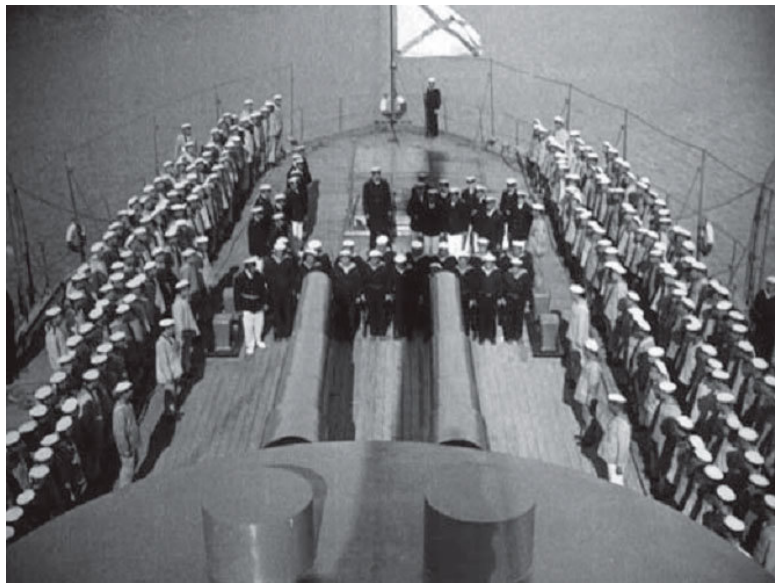
СОВЕТСКОГО
КИНО

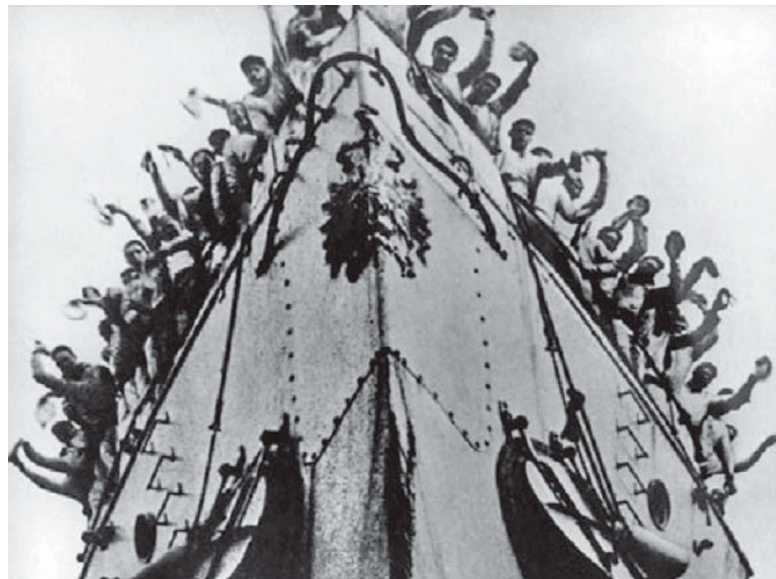
1905 год

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ГОСКИНО
ИГРОКОВ
3 ИМЕНИ
ТРЕТЬЕ

БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН





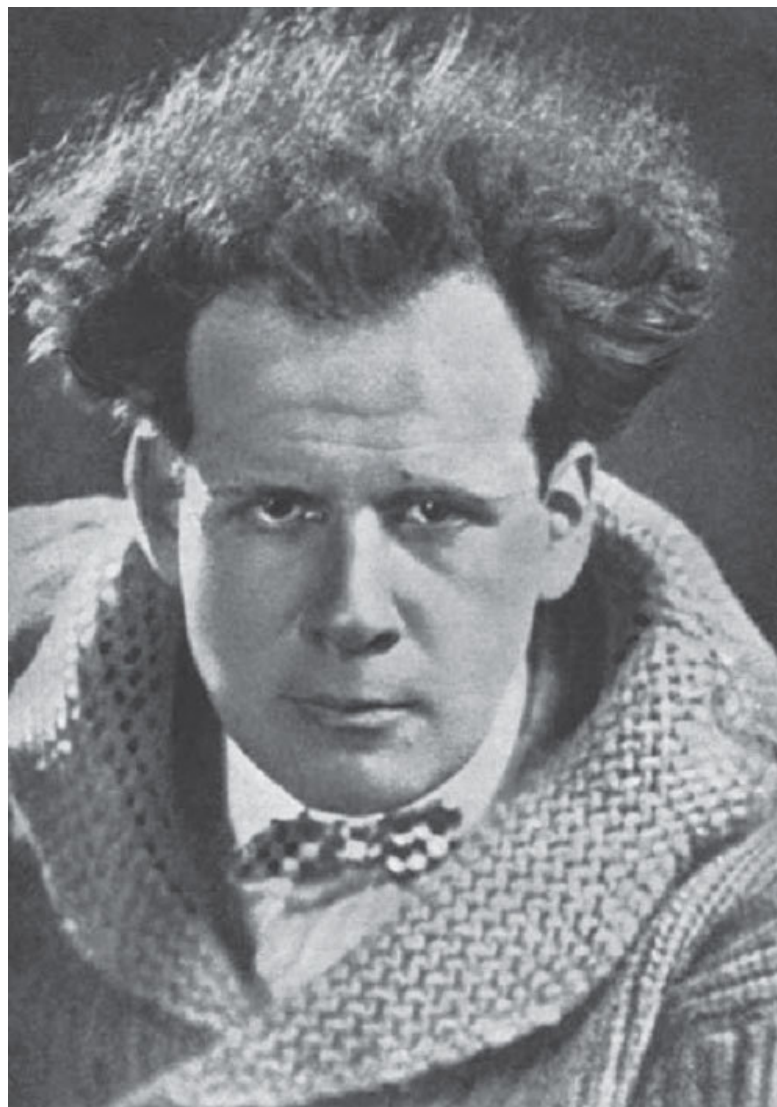




Броненосец «Потемкин», фильм Сергея Эйзенштейна

Но в следующем фильме Эйзенштейна *Октябрь*, снятом им по правительственному заказу к годовщине Октябрьской революции, где документализм де-

кларировался в качестве принципа объективной хроники 1917 года, «точка зрения очевидца», позиция летописца-наблюдателя постепенно мистифицируются и в обличье хроники предстает «политика, опрокинутая в прошлое».



Среди воспоминаний Эйзенштейна о Петрограде 1917 года находим следующее:

«...Я приводил в порядок заметки о граверах XVIII века.

И отправился спать. Где-то в городе далеко стреляли как будто больше обыкновения. У нас на Таврической было тихо. Ложась спать, я педантично вывел на заметках дату... 25 октября 1917. А вечером дата эта уже была историей».





Абсолютно по-другому будет выглядеть ночь вос-

стания на экране *Октября*. Постановщик гигантской эпопеи-хроники сочинит мощную картину города, целиком охваченного революционным порывом. К большевистскому Смольному (а это совсем близко от тихой Таврической) у Эйзенштейна-режиссера стягиваются силы трудящихся, спешат грузовики с отрядами добровольцев. А на берегу Невы, в бывшей царской цитадели, Зимнем дворце, трясутся от страха перед гневом народным министры соглашательского Временного правительства. И это уже полностью отвечает советскому чертежу событий 25 октября 1917 года.

Именно Эйзенштейну принадлежит экранная версия штурма Зимнего дворца, события, вошедшего в официальную историю именно через посредство художественного образа, – любопытное смещение.

Ведь так и осталось неизвестным, штурмовали ли матросы чугунные узорные ворота перед дворцовыми подъездами, свидетельства сбивчивы и противоречивы. Но зато в школьных учебниках, в солидных исторических трудах фигурируют в качестве подлинных фотодокументов именно кадры из кинофильма *Октябрь*, где черные бушлаты эффектными гроздьями висят на затейливых орнаментах решеток и река восстания прорывается внутрь твердыни. Это канонизировано советской историографией как первоисточник, как документальный материал, это включается в

виде подлинной съемки 1917 года (а не режиссерской реконструкции спустя десятилетие) в позднейшие художественные фильмы.









Октябрь, фильм Сергея Эйзенштейна

Фильм *Октябрь* явил собой как бы «чистовик» 1917 года, а постановщик оказался творцом мифа об Октябре как о великолепно подготовленном, высокоорганизованном и возглавленном большевистской партией всенародном восстании.

В XX веке границы между мифом и поэтическим вымыслом, между допуском и фальсификацией крайне зыбки. Немые фильмы Эйзенштейна, работа его постоянного оператора Эдуарда Тиссэ и сегодня покоряют пластическим совершенством. Но есть в них еще и

нечто глубоко личное, нечто, страстью и темпераментом изнутри нарушающее классическую гармонию и выверенное мастерство. Это – тема страдания и гибели беззащитного.

Щемящую жалость к жертве и сопереживание вызывают образы, порожденные памятью и трагическим видением художника.

И мальчик, который пускает кораблик в луже крови (*Стачка*), и рядом на пороге мать в обмороке с просыпанной крупой. И там же другой мальчик под копытами казацких лошадей.

И убитая белая лошадь-красавица, поднимающаяся к небу вместе с лопастью разведенного неевского моста, и руном падающие вниз к воде белокурые волосы убитой девушки – душераздирающий прекрасный лирический образ в *Октябре*.



Знаменитый кадр из фильма *Броненосец «Потемкин»*

А смертельный хаос на ступенях Одесской лестницы! Залпы карателей, вытекающий глаз старой учительницы, обезумевшая мать с мертвым сыном на протянутых руках и другая, та самая мать, которая последним взмахом руки толкает коляску с плачущим младенцем вниз по лестнице, к обрыву в море, – вот они, самые знаменитые кадры мирового экрана... Долго, сжимая сердце зрителя, скачет вниз по лестнице коляска к гибели.

Кто мучители? Власти предрержащие и их холуи, прогнившая царская Россия. Авторское же отождествление себя неизменно, едино – с жертвой ненавистного строя.

Как сказал об Эйзенштейне его младший товарищ Григорий Козинцев, «вероятно, самое великое было в нем бессознательное чувство гигантских подземных толчков жизни – движение огромных масс. Он создал в наш век – Трагедию».

На пути Эйзенштейна вовсе не одни прославленные и официально закрепленные победы, но тяжкие удары, постоянный гнет режима, проработки, издевательства.

В 1926 году, после *Броненосца «Потемкин»*, Эйзенштейн начал снимать картину *Генеральная линия*. В ней он хотел исследовать, что дала революция русскому крестьянину. Деревню режиссер знал плохо, был абсолютным горожанином. Но со свойственными ему упорством и наблюдательностью постигал неведомый мир.

Подлинные, документальные образы деревенской жизни, оказавшись подчиненными его, Эйзенштейна, логике и интуиции, претворились в кинематографическую поэму о русской деревне. Лев Толстой, Тургенев, передвижники – огромный культурный пласт, могучая традиция пришли в движение вслед за фак-

тами и документами послеоктябрьской России. В эйзенштейновском замысле глухая, звериная, дремучая старина и революционная новь противостояли друг другу как некие философские категории.

Тему вековой деревенской разобщенности начинало своего рода вступление: поле в чересполосицу, раздел крестьянского двора, изба, которую пилят пополам, по живому бревенчатому телу, два брата-мужика.

СТАРОЕ И НОВОЕ

Создано и подготовлено
С. В. ИВАНОВИЧЕМ
И АНДРЕЕВЫМ
С. В. ИВАНОВИЧЕМ
И АНДРЕЕВЫМ
И АНДРЕЕВЫМ



icetv.ucoz.ru



Страдания безлошадных; пахота на коровах; крестьянка, сама впрягшаяся в плуг, – это Марфа Лапкина, главная героиня картины.

В отчетливо ясных, медленных, суровых кадрах проходит постоянная, как смена времен года, борьба со скудной природой за то, чтобы кое-как прокормить себя и худых своих ребятишек.

Нет, так жить нельзя! Титр, все возвращаясь на экран, оповещает о Марфином решении и о том,

что «надо сообща»! Идея коллективизации по Эйзенштейну рождается кровной потребностью, глубинным откровением, она выливается стоном из самой российской глуши. Марфа Лапкина – вдова, беднячка, одна из многих, та, во имя которой и была совершена революция, – выходит посланницей деревенской старины навстречу революционной нови.

Крестьянка Марфа Лапкина, исполнительница роли, была женщиной очень одаренной и обладала редкими для экрана выразительностью и непосредственностью. Позже Эйзенштейн отмечал, что в *Старом и новом* типаж (Марфа) работает как настоящий актер, – и это действительно так.

Однако кому-то Марфа Лапкина не понравилась. Внешность ее показалась неказистой. Видимо, уже тогда хотелось, чтобы советская крестьянка радовала глаз, была кровь с молоком, выступала павой.



Фильм Эйзенштейна *Генеральная линия* вышел под названием *Старое и новое*

Генеральная линия вышла в свет лишь в ноябре 1929-го под названием *Старое и новое* – Сталин лично вмешался в процесс работы, изругал готовое, потребовал переделок, которые и пришлось выполнять.

Зная, какой именно теме посвящен фильм Эйзенштейна и какие события развернулись в деревне в «год великого перелома», когда суждено было фильму выйти в свет, легко представить, что вполне патри-

архальными уже казались и Марфа Лапкина, и ее самодеятельная артель, чьим прототипом явились трогательные Пошехонско-Володарские и Маклочанские коммуны ранних 20-х годов. Конечно, они выглядели чересчур идиллически на фоне сплошной коллективизации и раскулачивания. Сельскохозяйственная поэма Эйзенштейна, его просветленные образы, мечты о всеобщем счастье противоречили трагической реальности российской деревни.

По целому ряду причин, прежде всего политических, но и производственных тоже, не был завершен фильм *Да здравствует Мексика!*, снимавшийся на рубеже 1930-х в Америке. Отснятый материал – десятки тысяч метров пленки – советское начальство не потрудились вернуть на родину, десятилетиями он оставался за океаном, из него чужими руками было сделано несколько монтажных фильмов, и лишь в 1979 году сорежиссер Эйзенштейна Г. В. Александров сумел смонтировать и выпустить фильм на родине.

Не только запрещен и вдребезги разбит жестокими проработками, но и физически уничтожен (в единственной копии, то ли смытой, то ли сожженной; восстановить его контур в монтаже стоп-кадров удалось только по чудом сохранившимся срезкам) был второй фильм Эйзенштейна о деревне *Бежин луг* (1935). В основу этой деревенской трагедии был положен ре-

альный факт гибели пионера Павлика Морозова на Урале в разгар коллективизации. Хотя обстоятельства убийства мальчика, будто бы донесшего на собственного отца-кулака местным властям и ставшего жертвой мщения его подручных, были смутны с самого начала и так и не раскрыты до конца впоследствии, Павлик стал национальным советским героем.





Бежин луг, фильм Сергея Эйзенштейна

В фильме мальчика звали Степок. Криминальная история, поиски виновных, злободневность и классовый конфликт Эйзенштейна, по сути, не интересовали. Для него это снова была русская деревня *Старого и нового*, щемящая болью, сохраненная в душе. И, наверное, собственная личная тема, она же вечная тема «отец и сын». Воображение художника уводило жестокие советские драмы далеко к библейской Книге Бытия, в пустыни Филистимские, где Авраам раскладывал костер, чтобы принести в жертву любимого

сына Исаака по велению Божию.

Но при всей философской умозрительности, сказавшейся на концепции фильма, стилистика его была классически проста, прозрачна, поэтична. Атмосфера тургеневских мест, куда перенесено действие фильма *Бежин луг* (по названию знаменитого рассказа), воссоздавалась во всей красоте и прелести средне-русской природы. Спокойные ясные кадры цвета кованого серебра были пронизаны светом, искрились солнцем. Даже по срезкам, кускам пленки, которые или дублировали вошедшее в смонтированную ленту, или остались вне фильма, видно, какой шедевр был уничтожен. Обвинением картине стал пресловутый «формализм», кампания против которого разгоралась и дошла к середине 1930-х до своего апогея, — под «формализм» подпадало все то, что не вмещалось в навязанные рамки соцреализма.

Разгром *Бежина луга*, когда Эйзенштейну пришлось «каяться» в своих «ошибках», неприкрытые гонения, видимо, показались властям опасными для репутации страны в глазах западной интеллигенции, для которой престиж Эйзенштейна был незыблем. И в отношении к нему делается крутой поворот. Разруганному и гонимому поручают правительственный заказ — фильм об Александре Невском, собирателе русских земель, полководце, разбившем войско тевтон-

ских псов-рыцарей на льду Чудского озера. Прозрачная конъюнктурность сценария официального Павла Павленко никого не обманывала: речь шла о силе русского оружия в предвестии возможной войны.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

A black and white close-up portrait of a man with a beard and mustache, wearing a fur hat. He is looking slightly upwards and to the right. The image is framed by a dark border.

**АЛЕКСАНДР
НЕВСКИЙ**



Александр Невский, фильм Сергея Эйзенштейна

Эйзенштейн со своими великими коллегами и единомышленниками, композитором Сергеем Прокофьевым и оператором Эдуардом Тиссэ, создали экранную фреску, которая вошла в сокровищницу мирового кино.

И, наконец, последний трагический узор биографии – *Иван Грозный*: первая серия (1945) – Сталинская премия 1-й степени; вторая серия – разгром в постановлении ЦК от 1947 года, запрет, выпуск в про-

кат лишь в 1958-м, в «оттепель»; третья серия (замысел) – закрытие съемок. Об этом фильме – лебединой песне Эйзенштейна – в главе 5.

Красота революционного эпоса

Рядом с Эйзенштейном принято ставить его современников – Пудовкина и Довженко. Не изменим же этому обычаю. Тем более что судьбы этих великих художников действительно параллельны и в радости, и в печали, в хвале и в хуле. При всех различиях индивидуальности, склада характера, традиций, все трое – такие несходные – фатально движутся в едином магистральном направлении, синхронно намечая, проходя и минуя определенные стадии пути советского кино.

В 1920-х – это магистраль революционного эпоса. Рядом со *Стачкой*, *Броненосцем «Потемкин»*, *Октябрем* Эйзенштейна встают *Мать* (1926), *Конец Санкт-Петербурга* (1927), *Потомок Чингисхана* (1928) Пудовкина и – чуть позже – *Звенигора* (1928), *Арсенал* (1929) Довженко. Параллель между деревенским *Старым и новым* Эйзенштейна и деревенской *Землей* Довженко тоже напрашивается.

1930-е годы у всех троих будут временем поисков новых тем и новых решений, утраты лидерства и в жанре эпопеи, и в кинематографе вообще, в результате чего во второй половине десятилетия оба российских корифея обращаются к историческому фильму, а

великий украинец продолжает тему своих немых революционных поэм в биографическом *Щорсе*. Сходны и последние годы их жизней: перепады от официозных признаний к проработкам и остракизму. Но пока это далеко впереди, пока фортуна им улыбается и еще горят для них огни Октября.

Всеволод Илларионович Пудовкин (1893–1953), по происхождению из служащих, по университетскому образованию физик, был призван на фронт мировой войны артиллеристом, попал в немецкий плен, лагерь, откуда бежал. В Москве работал в химической лаборатории военного завода, пока в 1920-м не поступил в Первую Госшколу кинематографии. Школа жизни, профессиональная школа В. Р. Гардина, первого его учителя в кино, и мастерская Л. В. Кулешова воспитали человека высокоответственного, разностороннего, умелого, увлеченного кинематографом как искусством коллективным. Везде и всюду (актер, сценарист, постановщик, автор теоретических трудов по кино) он первоклассный профессионал. Уже первые режиссерские «пробы пера» – двухчастевая шуточная лента *Шахматная горячка* (1925), научно-популярный фильм *Механика головного мозга* (1926) – обнаружили в начинающем зрелого мастера, владеющего фактурой. В первой, запечатлевая Международный шахматный турнир в Москве, режиссер удач-

но сочетал фрагменты хроники с игровыми пародийными кусками «шахматного психоза»; во второй, добиваясь внятного, общепонятного изложения теории И. П. Павлова, поставил на службу науке кинематографические средства монтажа, ритма, выразительной композиции кадра.

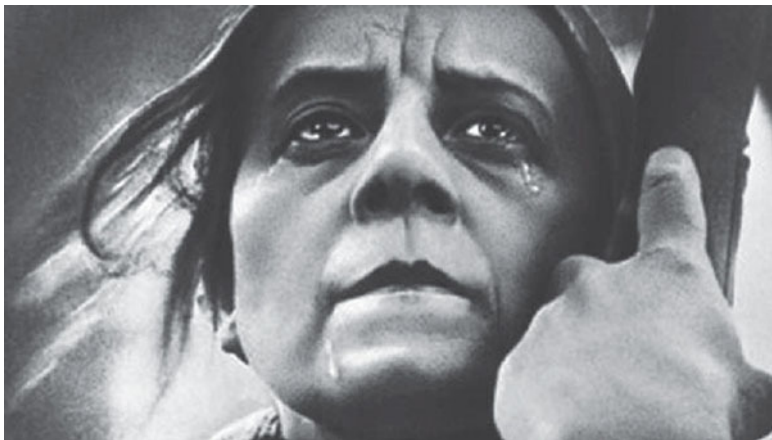


Всеволод Пудовкин

Новаторство в духе эйзенштейновского «кинематографа масс» привлекло к себе и Пудовкина. Естественно! После знаменательной премьеры *Броненосца* в Большом театре эпопея стала едва ли не «официальным» жанром-фаворитом. В это время на студии *Межрабпом-Русь*, в штат которой Пудовкин поступил работать, залежалась «плановая единица» (темпланы уже были в ходу) – *Мать* по роману Горького. Ее-то и взялся осуществлять Пудовкин по сценарию драматурга Н. А. Зархи. Пудовкин поручил главную роль актрисе МХАТа Вере Барановской, еще недавно трепетной Ирине из *Трех сестер*, а ее сына революционера Павла Власова – тоже мхатовцу Николаю Баталову.

С точки зрения кулешовской мастерской, эстетической *alma mater* Пудовкина, это было самым настоящим ренегатством, рывком в сторону презираемого «психоложества» и продажей «натурщика» ненавистному «артисту». Но Пудовкин твердо стоял на позиции компромисса. Пудовкин, по воспоминаниям современников, человек очень эмоциональный, непредсказуемый, порой эксцентричный, как актер – гротескный, склонный к резкой выразительности (Жбан в *Мистере Весте*, юродивый в *Иване Грозном*), в режис-

суре стал адептом умеренности и гармонии.



Мать, фильм Всеволода Пудовкина

Эйзенштейновские жестокости, мучительная жалость и ненависть – не для Пудовкина. Его мастерский монтаж (пройдена школа кулешовского монтажа, но она же и изжита) плавен, спокоен, кадры у него и у его постоянного оператора Анатолия Головни красивы и вне зависимости от материала, пусть неэстетичного и убогого. По-своему прекрасен даже неприглядный фабричный ландшафт в *Матери*, и нищее жилище Власовых с его отдраенным дощатым полом, и даже дымный зал трактира.

Если не считать увлечения резким контрастом и

смысловой диспропорцией предметов в кадре (дань немецкому экспрессионизму), то манеру Пудовкина в *Матери* можно считать и оригинальной, и наиболее классичной, воплощающей общие художественные свойства советского экрана 1920-х наиболее емко и уравновешенно.

Главный зрительный лейтмотив фильма – крупные планы-портреты Ниловны. Серия их выполняет психологическую задачу: сначала героиня снята с верхней точки – она придавлена к полу, распластана; далее, приобщаясь к революционному делу сына, она как бы расправляет спину, поднимается, молодеет. Унылое и тусклое лицо ее освещает улыбка, она красива; хрестоматийный кадр матери под знаменем на демонстрации – героический ракурс образа.

В *Конце Санкт-Петербурга* Пудовкин отступает от драматизма, определенной лиричности и забрезжившей было человечности в показе отношений матери и сына – в сторону массового действия. И хотя фильм, в отличие от эйзенштейновских «массовых» эпоей, имел в центре фигуру протагониста, безымянного героя, который зовется Парень, это был не индивидуальный характер, а олицетворение – представитель народа (большой, brutальный, натруженные тяжелые руки, спутанные пшеничные волосы под кружок). Сквозь историю Парня передается история

революционной России: обнищание трудящихся, война, Февральская революция, краткие дни Временного правительства, Октябрь...



Конец Санкт-Петербурга, фильм Всеволода Пудовкина

Соответственно возникают надписи-интертитры: «Пензенские... Новгородские... Тверские» – и кадры убогой соломенной деревни; «Путиловские... Обуховские... Лебедевские» – и кадры заводских цехов, так

как Парень приходит в Питер на заработки. А дальше «пензенские», «обуховские» превращаются в пушечное мясо окопов. Проведя персонаж-олицетворение через все испытания эпохи, Пудовкин завершает его судьбу в минуты взятия Зимнего дворца – миф о штурме твердыни находит, по сравнению с эпической эйзенштейновской, «камерную» версию: счастливый человек, Парень-победитель, Хозяин, уплетает горячую картошку на ступенях свергнутой твердыни царизма. А принесла этот чугунный черный котелок на беломраморные растреллиевские ступени еще одна рабочая мать – в этой роли Пудовкин снял опять Веру Барановскую, свою Ниловну.

Конечно, у мастеров ранга Пудовкина и Головни в их эпосе был и высокий уровень, и много прекрасного: поэтические кадры деревни, Невы, по чьей глади тихо плывет белый парусник, портрет маленькой старушки, которая ведет Парня в столицу. Но много было и невнятицы, особенно во фронтовых батальных сценах. Если же поставить вопрос о «долгожитии» картины, о восприятии ее по прошествии полувека, то *Конец Санкт-Петербурга*, не говоря уже о горько-одиозном названии, принадлежит скорее к фильмотечным раритетам, нежели к действующему просмотровому фонду Великого немого, широко циркулирующему ныне во всем мире.

Иное дело следующий фильм Пудовкина – *Потомок Чингисхана* (за границей шел под названием *Буря над Азией*). Блюстители «чистой формы» несколько кривились: уступки сюжету и публике. О «кассе», о зрителе новаторы 1920-х не заботились, эпопеи все чаще шли при пустых залах, а *Потомок Чингисхана* имел аншлаг, что в глазах новаторов приобщало его к кино «традиционалистов».



Потомок Чингисхана, фильм Всеволода Пудовкина

В действительности же Пудовкин приобщался здесь к человеческому, неповторимому и увлекательному. Будто бы действительный факт: у одного из захваченных интервентами в Монголии красных партизан была обнаружена грамота, удостоверяющая его принадлежность к роду великого завоевателя Чингисхана. Интервенты-англичане попытались посадить на трон этого наследника-марионетку, но партизан вернулся в свой революционный отряд.

Группа выехала в длительную экспедицию в Монголию, где были сняты вещи поразительные. В частности, в дацане под Улан-Батором – священный праздник Цам, шествие масок и ритуальные танцы; этнографическая ценность и подлинность этих уникальных кадров сочетались с редкой пластической выразительностью. Это было истинное открытие Востока без привычной павильонной экзотики и ориентальной красоты.

Плакатного Парня сменил здесь настоящий индивидуальный герой – монгольский пастух-бедняк Баир, фигура живая, яркая, обаятельная в исполнении замечательного актера, ученика Мейерхольда и Эйзенштейна, бурята по национальности Валерия Инкижинова (ему предстоит большое будущее в западном кино).



Одной из вершин немого кино (не только отечественного – мирового) нужно считать сцену, когда, изнемогая от жажды в своих апартаментах, они же – тюрьма, Баир, боясь повсюду подсыпанного яда, добирается до аквариума, чтобы наконец напиться безопасной воды, но от слабости падает, опрокидывает стекло, и вот на ковре бьются выплеснутые красавицы рыбки – метафора судьбы героя. Вокруг Инкижинова – выразительные портреты: бывший кулешовец Борис Барнет, постоянные артисты *Межраблома* Анель Судакевич, Алексей Файт и типажи из местных лам и крестьян – единый ансамбль, который при желании можно называть и «коллективом натурщиков», настолько они, эта россыпь характеров, и натуральны, и едины по стилю.

Если не считать бравурного и обязательного в ту пору победного штурма партизан, *Потомок Чингисхана* – не «архивный», а абсолютно живой фильм начала 2000-х.

Пудовкин Всеволод Илларионович
(1893–1953)

1925 – «Шахматная горячка»

1926 – «Механика головного мозга»

1926 – «Мать»

1927 – «Конец Санкт-Петербурга»

- 1928 – «Потомок Чингисхана» («Буря над Азией»)
- 1931 – «Простой случай» («Очень хорошо живется»)
- 1933 – «Дезертир»
- 1938 – «Победа» («Самый счастливый»)
- 1939 – «Минин и Пожарский»
- 1941 – «Суворов»
- 1941 – «Пир в Жирмунке» (новелла в Боевом киносборнике № 6)
- 1942 – «Убийцы выходят на дорогу»
- 1943 – «Во имя Родины»
- 1947 – «Адмирал Нахимов»
- 1950 – «Жуковский»
- 1953 – «Возвращение Василия Бортникова»

Обычными в 1920-х уже были регулярные московские просмотры фильмов, снятых в других республиках СССР. Корифеи русского кино знакомились с работами коллег. Однажды, в 1928-м, смотрели привезенную из Киева картину с красивым названием *Звенигора*. Эйзенштейн так вспоминал этот просмотр: «Мама родная! Что тут только не происходит! Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые ладьи. Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу. Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают, не то закапывают обратно.

...Однако картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

...Просмотр кончился. Люди встали со своих мест и молчали. Но в воздухе стояло: между нами новый человек кино. Мастер своего дела. Мастер своей индивидуальности. И вместе с тем мастер наш. Свой... Перед нами замечательная картина и еще более замечательный человек... И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростниковой стройности, хотя уже не такой молодой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой, – мы с Пудовкиным от всей душижимаем ему руки...»

Здесь великолепна не только «рецензия» на фильм и его автора, но документ времени и принципов творческой дружбы «равных»: два признанных первых мэтра советского кино приняли в свою «тройку» еще одного – Александра Петровича Довженко (1894–1956). И явилась миру еще одна самобытная версия фильма революционных конфликтов и страстей. Еще один незнакомец откуда-то с неба упал в кинематограф!



Александр Довженко

Он родился и вырос в низенькой хате под яблонями, в селе Сосница, на Черниговщине, у «зачарованной Десны», как называл он сам свою родную реку в древнем краю земледельцев-славян, в царстве подсолнухов. Сызмала отмеченный поэтическим даром хлопчик должен был стать учителем – очень «престижная» карьера в глазах односельчан.



Звенигора, фильм Александра Довженко

Но к году 1926-му, когда Сашко (так и называ-

лась статья Эйзенштейна) прибило волной в Одессу, в реквизированную киностудию Б. Харитонова, ныне ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление), он уже успел, как и более «зрелые» Эйзенштейн, Пудовкин, Дзига Вертов, немало в жизни повидать. Учился в Коммерческом институте и в Академии художеств, заведовал отделом искусств и был комиссаром театра, побывал на дипломатической службе в Берлине, где вращался в художественных салонах артистического района Шарлоттенбург... В кино пришел из газеты, где подвизался художником-графиком. В кино же снял по собственному сценарию комическую короткометражку *Ягодки любви* и приключенческую *Сумка дипкурьера*, где сам он, красавец, играл кочегара. Он мог бы стать кинозвездой, ему была открыта дорога кассового кино со смешными комедийными двойняшками и приключениями курьеров, а он, мятежный, избрал другой путь...

Александр Довженко начался с фильма, который так восхитил московских кинозаконодателей.



Звенигора

Звенигора у Довженко – это заповедные украинские степи между Киевом и Запорожской Сечью, места сражений с татарами, с поляками. Согласно народным преданиям, счастье Украины – таинственный клад – зарыто в курганах Звенигоры. У Довженко эта легенда модернизирована: счастье Украине принесет социалистическая революция.

В *Звенигоре* впервые воплотился образ героя, который пройдет далее через все творчество украинско-

го мастера. Играл этого героя по имени Тимош – Василь в *Земле* один и тот же артист С. Свашенко, чьи данные полностью отвечали идеалу художника: могучий черноокий парубок с волевым лицом и умными глазами. Это украинский брат или побратим Парня из *Конца Санкт-Петербурга*.



Земля, фильм Александра Довженко

Образ Тимоша в *Звенигоре* возникал на фоне поэтических лугов и дубрав, светлых озер и рек, снятых Борисом Завелевым, в прошлом – оператором

Бауэра. Другой важнейший аллегорический персонаж фильма, Дед (читай: народ), имеет двух внуков – прекрасного Тимоша и подлого приобретателя Павла. Советская власть (Тимош) и буржуазный национализм (Павел) сражаются за народ.



Земля

Ничтожный Павел удрал в эмиграцию – с презрением и гневом рисует Довженко публику украинского Парижа: собрание извращенцев, дряхлости, апopleксии, изображение уродства буржуазии через физическое уродство. Этот мотив является общим для

советского ревангарда 1920-х: монстры-директора в *Стачке*, женский батальон в *Октябре*, омерзительно-старая чета наместников в *Потомке Чингисхана*.

Моральный крах подлеца Павла и торжество Тимоша закономерны: вместе с Дедом (народом) красноармеец-революционер мчится на чудесном поезде в будущее.

В *Арсенале* Довженко эпически живописует уже не сказочно-аллегорическую борьбу за подземный клад, не тысячелетнюю туманную распрю, а конкретные исторические события на Украине в Первую мировую войну, возвращение солдат с фронта, правление украинской Центральной рады, революционное восстание на киевском оружейном заводе *Арсенал*. Тимош в этом втором фильме уже стал фронтовиком, рабочим, представителем большевиков в Раде, то есть по сравнению со *Звенигорой* все приобрело большую социальную и классовую направленность.

Но манера Довженко не утратила самобытности. Хрестоматийно известны кадры деревенской нищеты и убожества (чисто довженковская параллель началу *Конца Санкт-Петербурга*): вот иссохшая крестьянка, мать угнанных на войну сыновей, разбрасывает в нищем поле семена; вот безногий калека с Георгиевским крестом на груди один в пустой хате; вот и другой, однорукий, в злобном отчаянии избивает ни в чем

не повинного коня, надпись: «Не туда бьешь, Иван...» И несколько раз возвращается на экран изображение немецкого солдата, который наглотался на поле сражения веселящего газа и теперь конвульсивно хохочет – Довженко снял здесь великого украинского актера из театра *Березиль* Амвросия Бучму.

Некоторый повышенный темперамент *Арсенала* – свойство не только самого Довженко как художника, но и всего национального украинского искусства, традиции которого впитала национальная украинская кинематография. У Довженко реальное и даже документальное спокойно (для автора) сочетается с абсолютно иными средствами выразительности. Например, стал показательным и воспроизводится во множестве трудов по истории кино финал *Арсенала*, где герой, негибаемый Тимош, стоит перед врагами, в него стреляют, но пули отскакивают от его груди. Так и стоит Тимош, украинский рабочий, в разорванной рубахе, открыв могучие плечи и грудь, невредимый, потому что бессмертен украинский рабочий класс, – вот что хотел сказать Довженко.

Довженко Александр Петрович

(1894–1956)

1926 – «Вася-реформатор»

1927 – «Ягодки любви»

1928 – «Сумка дипкурьера»

- 1928 – «Звенигора»
- 1929 – «Арсенал»
- 1930 – «Земля»
- 1932 – «Иван»
- 1935 – «Аэроград»
- 1939 – «Щорс»
- 1940 – «Освобождение»
- 1943 – «Битва за нашу Советскую Украину»
- 1945 – «Победа на Правобережной Украине»
- 1949 – «Мичурин»
- 1951 – «Прощай, Америка!» (не закончен)

Об этом кадре много писали и долго спорили – что же это такое: символ, аллегория, поэтический троп, фантастика или что-то иное? А ведь в *Звенигоре* уже был подобный пассаж. И там Тимоша пуля не брала. Но там он, солдат царской армии, сам командовал своим расстрелом, кричал: «Пли!», солдаты повиновались, но падал не Тимош – тот стоял гордо и невредимо, – падал царский генерал. Но там при фантастической структуре фильма это прошло незамеченным, в *Арсенале* же всех озадачило.

Сам Довженко уверял, что он и думать не думал о символах, а просто хотел сказать, что Революцию нельзя убить...

В его фильмах опозитизированы и мифологизированы не только революция, но и ее первые плоды: *Земля* (1930) – всемирно признанный шедевр художника.



Земля

Если пользоваться привычными определениями советских лет, картина была посвящена теме украинской деревни в период коллективизации и ожесточенной классовой борьбы. Сюжетом же является убийство кулаками-злодеями колхозного тракториста Василя.



Земля

На этой основе, вполне примитивной, Довженко создает прекрасный мир вечных драм и страстей, пишет кинематографическую поэму о любви, рождении и смерти. На полвека вперед обогащают мировой кинематограф открытые режиссером поэтические секвенции, такие как одинокий танец влюбленного на деревенской улице, как ночь любви в томлении юных пар, как просветленная смерть древнего деда под деревом родного села, как предательский низкий выстрел кулака Хомя, завистника, пасынка природы, в светлого красавца Василя. Открытые великим поэтом

экрана мотивы – яблоки в горах осеннего урожая, подсолнухи как маленькие солнца Земли, пустые кадры в каком-то особом, довженковском, сечении заниженной линией горизонта... Содержание *Земли* не исчерпывалось политическим заданием показа кулаков и процветающего колхоза. Государственный, агитационно-пропагандистский революционный кинематограф поднимался на философскую и поэтическую высоту. Здесь не было сознательных иносказаний, эзопова языка (для Довженко до конца его дней неупотребимого). Здесь имела место эманация гениальности, спонтанное излучение таланта. Но Довженко обвинили в «пантеизме», в «абстрактном гуманизме», в «подмене классовой позиции идеализмом, биологизмом и мистицизмом». Печально знаменитая рецензия-пасквиль пролетарского поэта Демьяна Бедного на *Землю* надолго травмировала ее создателя, но изменить его не смогла.



Александр Довженко

Снова бросается в глаза параллель *Земли* и современных ей деревенских увражей Эйзенштейна *Старое и новое* и *Бежин луг*, где меньше всего актуального содержания кампаний и лозунгов, но более всего – взлетающих к небу мечтаний о некоем совершенном мире Истины и Красоты. Сюда же следует отнести и последнюю немую картину Пудовкина *Простой случай* (*Очень хорошо живется*, 1931), где, правда, не на деревенском, а на сугубо городском материале классик революционной темы пытался связать социальные процессы конца 1920-х с ушедшей в прошлое эпохой Октября, уподобляя процессы социальные, психологические процессам природным, сдвигам почвы, катаклизмам. И тоже получал по рукам – картина была закрыта, не выпущена на экран.

Да, корифеи постоктябрьского киноавангарда буквально шагали в ногу, не отставая друг от друга. Конечно, играло здесь роль и уже внедрившееся в жизнь тематическое планирование Госкино, и прямой «спуск сверху» оперативных заданий к такой-то дате. Но не меньшее (большее!) значение имели внутривидеохудожественные процессы, творческий взаимообмен, суверенные цели саморазвивающегося молодого искусства. Всматриваясь в расцвет 1920-х, видишь, что уже тогда кино фактически «отсоединилось» от господ-

ствующей идеологии, решало свои собственные задачи, хотя и было проникнуто огромной верой в социализм, хотя и продолжало с абсолютной искренностью воспевать революцию.

Значение экранного эпоса революции было огромно и для всего советского кино, и для российского искусства в целом, и для реноме России за ее пределами. Ведь то, что произошло с упоминавшимися выше эпизодами фильма *Октябрь*, которые, как штурм Зимнего дворца, превратились в неопровержимые исторические документы, по сути дела, относится и к фильмам в целом, ко всему корпусу классических историко-революционных лент. Свершилась художественная подмена, источник оказался полностью вытесненным, замещенным. Место революционной действительности заняло ее мифологизированное изображение. Ее образ в луче проекции. Образ, обладающий супервизуальной, сверхфотографической убедительностью, огромной внушаемостью, суггестивностью, красотой и мощью, равных которым еще мало знавал тогда мировой экран.

Кому какое дело было до того, что реальный броненосец «Князь Потемкин Таврический» сдался адмиральским войскам и был интернирован в порту Констанца? Весь мир не сомневался в том, что победоносный корабль гордо ушел по волнам в бессмертие!

И так же, как мы не знаем, какими были в быту Электра и Исмена, Агамемнон и Эдип, а верим Софоклу и Еврипиду, – так молодое советское кино создало миф об Октябре, запечатлело лишь горделивую поступь революции. Революции с большой буквы, как всенародного движения против несправедливого общественного устройства, против зла, корысти, лжи, неравенства, притеснения.

На экране возник прекрасный мир, подчиненный своим собственным законам. Как соотносился он с истинным миром послереволюционной России – тем, где у крестьян отбирали последнее зерно, где в подвалах ЧК лилась кровь невинных, где тюрьмы были забиты бывшими политическими оппонентами большевиков и функционировали концентрационные лагеря? Советский революционный авангард не был искусством правды. Но является ли таковое единственной возможностью творчества? Да, русское кино всегда было и остается, при всех превратностях и метаморфозах, во всех фазах своей вековой судьбы, искусством поэтическим, искусством Красоты.

Еще парадокс: искусство киноавангарда 1920-х оказалось значительно более широким и емким, чем все его первоначальные рычаги, стимулы и импульсы. Замышленное как своего рода «прикладное» для партийных идеологических целей (каким виделось оно

Ленину), тематически посвященное классовой борьбе эксплуатированных с эксплуататорами, оно дало миру обобщающие модели киноэпоса XX века. Формулы нерасторжимого единства Человека и Истории. Их взаимозависимости, нерасторжимости и слиянности, каковые есть факт XX столетия, вовлекшего каждую песчинку в планетарный оборот.

Структура советской революционной киноэпопеи, созданной классиками отечественного кино, оказалась открытой, разомкнутой. Не партийной, не «социалистически-государственной», а общечеловеческой.

Глава 3

Утопия «нового человека»

*Жизнь моя кинематограф,
Черно-белое кино...*

Юрий Левитанский

После своих эпохальных дат – первого в России публичного киносеанса, открытия первого в России кинематографического ателье и съемок первой русской игровой ленты *Стенька Разин* – Северная столица на целое десятилетие уступила лидерство Москве, а вернула себе его уже после Октября.

В ходе национализации, которая особенно активно и целенаправленно прошла именно в Питере, было оперативно реквизировано 68 городских кинотеатров, оформилось административное руководство кинематографом – Петроградский кинокомитет (параллельный Московскому). Ленинградская кинофабрика, обосновавшаяся на Каменноостровском проспекте (долгое время – Кировском), после некоторого междоусобицы начала постоянно действовать. Неоднократно по советской страсти к переименованиям она меняла название.

С 1934 года это – славный *Ленфильм*, собравший когорту великолепных мастеров, вырастивший созвездие актеров, создавший всемирно признанные шедевры. И всегда, пусть негласно, но соперничающий с возвратившей столичный государственный статус Москвой. В 1919 году открываются Госкинотехникум, далее Ленинградский институт киноинженеров, Институт экранного искусства, Школа актерского мастерства, которая в дальнейшем вырастет в Институт театра, музыки и кинематографии. Город на Неве – мощный кинематографический центр на всем протяжении истории советского и постсоветского кино.

Могла ли существовать специфика того или иного «городского кинематографа» в условиях строжайшей государственной регламентации и унификации советских времен? Тем более в искусстве «техническом», индустриальном, космополитическом, каким является кино? Короче говоря, было ли некое особое «ленинградское кино»?

Оказывается, было и есть, несмотря ни на что. И немалую роль играют здесь такие элементарные условия, как ландшафт, местный колорит, обстановка, в которой снимается фильм. На ранней ленинградской кинопродукции это видно хорошо. Прежде всего – роль ландшафта, то есть естественной натурной декорации фильма, его топографии, среды, ауры мест-

ности или образа жизни людей.

ВОРЕЦ

**И
КРЕПОСТЬ**

ИСТОРИЧ.
КИНО
ДРАМА В 10 Ч.

ГРАНД-МИШЕЛЬ

В фильмах старших мастеров-традиционалистов А. Ивановского (*Дворец и крепость, Декабристы*), В. Висковского (*Девятое января*), в *Чудотворце* А. Пантелеева было предложено ретро державного Санкт-Петербурга, горделивой имперской столицы с элементами показа «ужасов царизма». Один из «левых» критиков метко назвал эти фильмы «бархатным жанром».

Петербургский ландшафт, образ Северной Пальмиры в ее блеске и красного Ленинграда в его нищете получают многогранное и разнообразное воплощение у ленинградских кинематографистов.

Насколько неоценим вклад Москвы и Киева в создание историко-революционной эпопеи, настолько же бесспорно первенство Ленинграда в социальной и бытовой советской драме первых послереволюционных лет. Яркий расцвет ленинградского кино связан с приходом нового кинематографического поколения – молодых провинциалов, которые со всех концов бывшей империи явились покорять революционную столицу.

Это были: юный художник из Киева Григорий Козинцев; начинающий журналист-одессит Леонид Трауберг; бывший мальчик на побегушках у аптекаря в западной Режице, далее красноармеец и работник ЧК,

ныне студент Института экранных искусств Фридрих Эрмлер; совсем молоденький сибиряк Сергей Герасимов; чуть постарше участник революции Сергей Васильев; мигрирующий по маршрутам Киев – Петроград – Москва художник Сергей Юткевич и другие их сверстники, кому тоже предстоит прославиться на поприще кино. Это очень разные молодые люди и в будущем – непохожие друг на друга художники, оригинальные, талантливые личности. В большинстве своем уже тогда это люди высокообразованные, все они в ту пору знали иностранные языки и очень много читали.

При несходстве – физиономическом, психологическом – в них есть признаки общности. И прежде всего сходство судьбы, приход в кинематограф. Все брошены в искусство, и именно в кино, революцией. Она открыла им двери, ранее крепко запертые на замок. Это – чужие, маргиналы по сравнению с укорененными наследниками благородных столичных художественных династий.

Они попадают в страшное для города время. *Двенадцать* Александра Блока: во мгле воет адская вьюга, по пустым улицам вышагивает красноармейский патруль, запирайте этажи... *Хождение по мукам* Алексея Толстого: огромного роста бандиты-«попрыгунчики» в белых балахонах на ходулях пугают и грабят людей на Петроградской стороне. Горят костры. Стоят

очереди за ржавой селедкой, за мокрым хлебом.

Но молодежи все это нипочем. Вокруг себя она видит другое. «Как раз в это время среди сугробов, в облезлых домах с выбитыми стеклами открывались выставки, где горели яркие краски на холстах, сочились литературные утопии из стекла и стали, мечтали о карнавалах», – напишет в своей книге воспоминаний *Глубокий экран* Григорий Михайлович Козинцев (1905–1973).



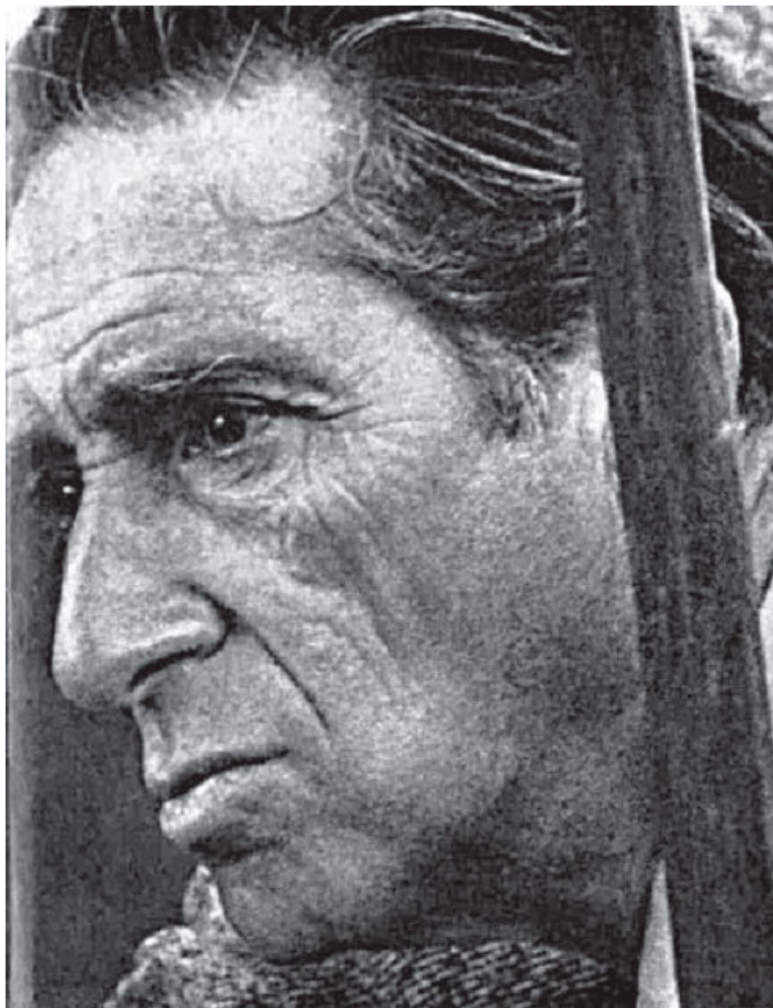
Григорий Козинцев

«Дела давно минувших дней» как *Ленфильма*, так и советского кино вообще полнее и яснее всего документируются «по Козинцеву». Его творческая судьба являет собой именно «ленинградскую» завершенность и, при всей своей индивидуальной неповторимости и самобытности, типична для людей его поколения, этих «сгустков истории», по меткому выражению Вячеслава Всеволодовича Иванова.

Поэтому рассказ о формирующейся ленинградской школе 1920-х начну с него.

ФЭКС: Фабрика эксцентрического актера

Козинцев родился и вырос в Киеве, в интеллигентной состоятельной медицинской еврейской семье, в красивом районе у Днепра, учился в лучшей городской классической гимназии. Одаренный подросток с явно выраженными гуманитарными склонностями рано потянулся к искусству. В юности, когда художественная жизнь в Киеве кипела и бурлила, он посещал школу живописи Александры Экстер, видной представительницы тогдашнего живописного авангарда, а еще раньше вместе со своими ровесниками Алексеем Каплером и Сергеем Юткевичем, впоследствии также видными кинематографистами, открыл площадной театр *Арлекин*. Там они сами поставили и играли народную драму *Царь Максимилиан* – такое уж было время, начинали жизненный путь рано.



Григорий Козинцев

Начало было счастливым, но существовала и скрытая боль, воспоминание, травма, не изжитая на протяжении всего дальнейшего пути художника. «Все, что я делаю, – признавался он за два года до смерти, в 1971-м, – вышло главным образом из одного истока: актового зала Киево-Печерской пятой гимназии, с его огромной холодностью, блестящим паркетом, портретом государя императора в рост; строем, куда и я должен был становиться по ранжиру, и богом – директором гимназии в вицмундире. Отсюда я хватил ужаса на всю жизнь.

Потом это же – зловещая, холодная пустыня, портрет, наводящий ужас, и представитель бога на земле, властелин моего живота – появилось в других обликах, и я опять становился в строй по ранжиру, такой же ничтожный, принятый в числе троих по процентной норме.

Из теплого дома, его человеческих размеров, я попал в огромность холодного пространства... Здесь я был чужой, нелюбимый, бесправный, странный...»

Трудно ли вообразить ликование этого отщепенца поневоле, когда убрали со стен пугающие его царские портреты? Здесь, в этом пункте, сочетаются раннее сознание собственной ущемленности, какой-то «недостачи» при лучезарном пороге жизни и – вот

что главное – восторженное, безоговорочное принятие революции. Освобождение!

Козинцев Григорий Михайлович

(1905–1973)

Совместно с Л. З. Траубергом:

1924 – «Похождения Октябрины»

1925 – «Мишки против Юденича»

1926 – «Чертово колесо»

1926 – «Шинель»

1927 – «Братишка»

1927 – «С. В. Д.»

1929 – «Новый Вавилон»

1931 – «Одна»

1934 – «Юность Максима»

1937 – «Возвращение Максима»

1938 – «Выборгская сторона»

1942 – «Юный Фриц»

1945/1956 – «Простые люди» (последняя совместная работа)

1947 – «Пирогов»

1951–1953 – «Белинский»

1957 – «Дон Кихот»

1964 – «Гамлет»

1970 – «Король Лир»

С путевкой в Академию художеств в эшелоне, в теплушке он, шестнадцатилетний, отправляется в столицу. В Петрограде знакомится с начинающим журналистом из Одессы, года на три старше, Леонидом Заха-

ровичем Траубергом (1902–1990).

В 1921 году на замерзших улицах бывшей императорской столицы была расклеена странная афиша: *Женитьба. Совершенно невероятные похождения Н. В. Гоголя*. Одновременно вышла в Петрограде тоненькая брошюрка на серой оберточной бумаге *Эксцентризм* с четырьмя звонкими статьями-манифестами. И наконец, развешанное по всему городу солидное объявление приглашало молодежь записываться в ФЭКС – Фабрику эксцентрического актера, где будут обучать акробатике, пантомиме и многим другим предметам, включая историю итальянской комедии масок. Заправилами всех этих экстравагантностей были Козинцев и Трауберг – юноши, наделенные сверкающим талантом, дерзостью, превосходным для своих лет образованием и культурой, что сочеталось с пылающей страстью к новизне. Их стали называть «фэксами» – имя прижилось, его быстро начали писать без кавычек.

Программа фэксов, их статьи и доклады, практика – характерный коктейль веяний, мотивов, исканий того времени, очерченных кругом «левого» искусства. Глаз был острым, метким – таковы их юношеские произведения, начиная с рукописной пьесы *Джин-джентльмен, или Распутная бутылка*, где действие происходило на улицах Питера, на толкучке в дни приезда

именитого гостя из Британии – Герберта Уэллса, вскоре написавшего книгу *Россия во мгле*. Но для фэксов темные улицы Петрограда сияли огнями надежд и революционной эйфории. Они были озаренными мечтателями, веселыми фантастами.



Сценическая *Женитьба*, показанная на сцене Петроградского театра Пролеткульта 23 сентября 1922 года и сильно эпатировавшая собравшийся театральный бомонд, была действительно «совершенно неве-

роятным событием», как сказано у Гоголя, но по-иному.

Среди пестрой толпы персонажей прыгали Чарли Чаплин и Альберт Эйнштейн. Последний раздваивался на глазах зрителей и превращался в двух клоунов, они проделывали головокружительные акробатические трюки по ходу действия. Агафья Тихоновна превратилась в мисс Агату, женихи были механизированы, электрифицированы. Сохранились эскизы Козинцева к спектаклю, сегодня они восхищают фантазией, яркостью, самобытностью. Сколько будущих свершений революционного авангарда в свернутом виде таилось в этом юношеском опусе, кстати опередившем знаменитого московского *Мудреца* Эйнштейна, своего родного брата, на целых полгода.

Ф Э К С

С 1 по 15/VIII

ОТКРЫТ
НОВЫЙ ПРИЕМ

КИНО-МАСТЕРСКУЮ

Возникла
Трауберг
НО-ЖЕСТ
НО-ГРАМОТА

1 отделение
ОСНОВУ РАДРОССЕРА
АХРСБАТКА
БОКС
ТАМЕЦ

Запись ежедневно с 12 до 2 и с 6 до 9 час. веч.
ГАГАРИНСКАЯ, 1, кв. 22.

На фабрике *Севзапкино* в то время заведовал литературной частью Адриан Иванович Пиотровский (1898–1938) – литературовед, историк античной литературы, переводчик с древнегреческого, «ушибленный» кинематографом. Он начинал собирать студию команду и привлек Козинцева и Трауберга в кино вместе с их мастерской ФЭКС, группой талантливой молодежи, среди которой были Сергей Герасимов, Елена Кузьмина, Олег Жаков, Алексей Каплер, Янина Жеймо и другие, вскоре ставшие знаменитыми

профессиональными киноактерами и режиссерами.



Елена Кузьмина в фильме *Новый Вавилон*

Похождения Октябрины (1924), первый выход фэкс-ов на экран, были агитобозрением-эксцентриадой с множеством кинематографических эффектов. Здесь и острые повороты действия, и всякие приключения, драки, и сцена неудачной попытки повеситься (подтяжки лопнули!), а после нее титр-призыв покупать подтяжки только в государственной торговле! Все искрилось, кувыркалось, мчалось, кинокамера взлетала аж на шпиль Петропавловской крепости. Это был как бы оживший динамический плакат, перенесенный на натуру: перед глазом киноаппарата расстилался огромный город, целый мир, который можно было обозревать и снимать с самых различных точек – с купола Исаакиевского собора, с мчащегося мотоцикла...

И все было добровольно и радостно ангажированным «красной новью», молящимся на Маяковского, влюбленным в свою «левизну».



Похождения Октябрины, фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга

Это – климат времени. В фильме *Чертово колесо* по рассказу В. Каверина *Конец хазы* (1926) фэкссы сделали попытку создания современной мелодрамы, увидев в формирующемся советском быте и контрасты добра и зла, и резкую светотень, и накал страстей.

Козинцев и Трауберг, подобно Эйзенштейну в *Стачке*, увлекались типажамми шпаны, отыскивая их в подозрительных местах, ловили аномалии – диковинно толстых теток, уродливых карликов, «бывших людей». Подобно Вертову, они стремились запечатлеть городское дно безобманно и снимали не макет, а подлинную воровскую хазу – страшный остов многоэтажного дома, населенного какими-то чудовищами и урдами. В мело драматическое обличье режиссеры заключили реальное содержание.

В *Чертговом колесе* Козинцев и Трауберг встретились с оператором Андреем Москвиным, который вскоре по праву будет признан лидером советской операторской школы. Начал складываться тот высококультурный кинематографический коллектив, куда помимо Москвина и художника Евгения Енея скоро войдет молодой ленинградский композитор Дмитрий

Шостакович. Этот коллектив сделает все картины Козинцева и Трауберга, а затем, когда жизнь разведет бывших фэкссов, и картины Козинцева.

Мишки против Юденича – комедия из недавних времен Гражданской войны; *Братишка* – комедия из новых времен «реконструктивного периода», героями которой были шофер и автомобиль, реконструированный шофером из старых частей; и, наконец, картина *Одна* (1931) о молоденькой советской учительнице, по распределению отправленной из Ленинграда на далекий Алтай, – это фильмы фэкссов «на современную тему».



ЧОРТОВО КОЛЕСО

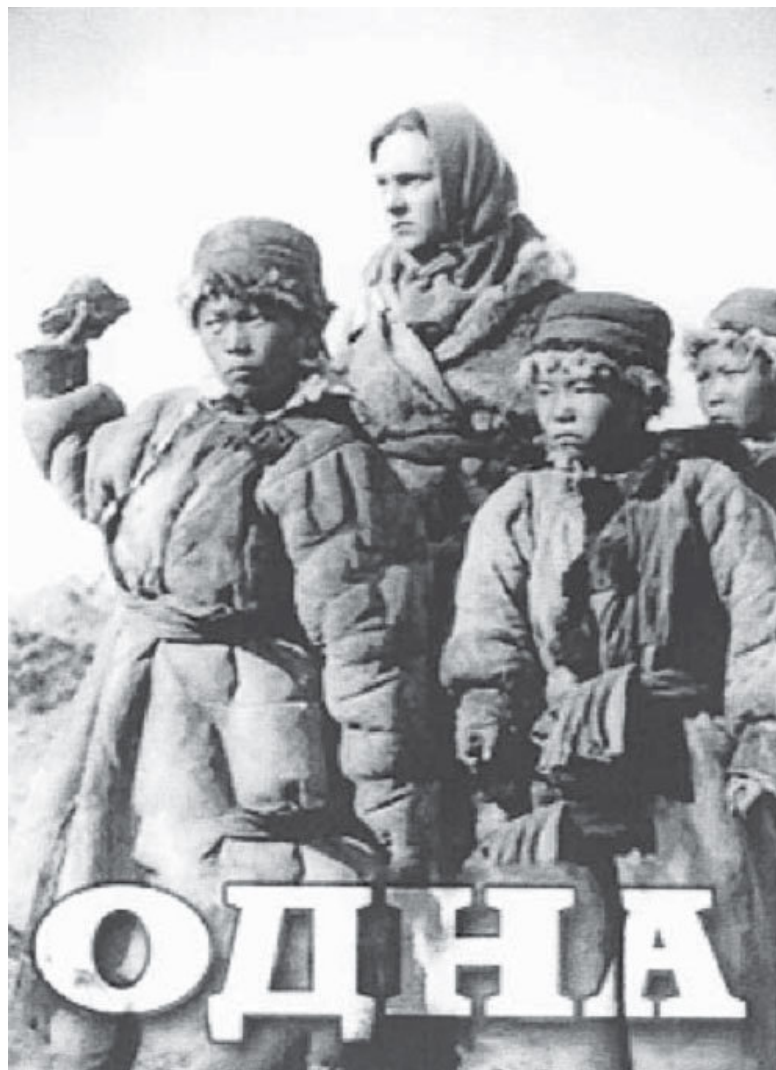
МЕЛОДИЯ В 7 ДЯТАХ
А. ПИСТРОВСКОГО.



ГРИГОРИЯ
ЛЕОНИДА
КОЗИЦОВА
ТРАУБЕРГА

ОБРАТОВ
А. МОСКВИН.
ХУДОЖНИК С. ЗИКА.
В РОЛИ
МОДРИКА С. АБРАМОВ
И СОБОЛЕВСКИЙ.

Одновременно Козинцев и Трауберг ставят фильмы исторические. Разумеется, это история с позиции современности, обличение старого мира. «Человек, раздавленный эпохой» – вот их тема, по определению Козинцева. А именно: *Шинель* (1926) – вольная экранизация-фантазия по *Петербуржским повестям* Гоголя, *С. В. Д.* (1927) – романтическая мелодрама на фоне пушкинской эпохи и декабристов, *Новый Вавилон* (1929) – уникальный фильм о Парижской коммуне.



Сценарий *Шинели* создал молодой писатель, блестящий литературовед Юрий Тынянов, приглашенный в качестве консультанта картины. Фильм должен был отразить не столько историю отдельного человека, гоголевского героя, сколько, по моде времени, «николаевскую эпоху с нашей точки зрения». Фэксы задумали своеобразную фантазию на темы Гоголя, кинематографическое эссе о прошлом города.

Акакий Акакиевич Башмачкин рисовался одновременно и жертвой, и производным своей эпохи и среды. Героя окружал холодный, призрачный мир.

Грань между реальным и воображаемым была в *Шинели* зыбкой. В эпизоде предсмертной ночи Акакия Акакиевича посещали видения и воспоминания – ничемно прожитая жизнь, жалкая судьба вставала в этих сбивчивых образах.

Это одна из самых ранних попыток приоткрыть на экране внутренний мир человека, передать его невысказанные мысли и мечты. Режиссеры решили счесть объективной кинореальностью также и внутреннюю жизнь человека. В *Шинели* был открыт для советского экрана образ холодного, давящего, чуждого Петербурга – этот классический, от пушкинского *Медного всадника*, от Гоголя и Достоевского, истинно русский образ.

Ш У Н Е Л Ь



КИНО-ПОВЕСТЬ В МАНЕРЕ ГОГОЛЯ

СЦЕНАРИЙ ЮРИЯ ТЫТЯНОВА
ОПЕРАТОР А. МОСКВИН

ПОСТАНОВКА РЕЖИССЕРОВ
ГРИГОРИЯ КОЗИНЦОВА И
ЛЕОНИДА ТРАУБЕРГА



Не менее важным был вклад *Шинели* в общую культуру кинематографического языка. Режиссеры и операторы научились передавать время и настроение с помощью городского пейзажа, убранства интерьера, предмета в кадре. Мелькание людей и карет на вечернем Невском; одинокий проход героя под аркой какого-то казенного здания и рядом тяжелый Исаакий на северном бледном небе; женский силуэт на фоне окна в номерах, узорный газовый веер, сквозь который снят кадр сна Башмачкина; нефокусные съемки, создающие ощущение плывущего, туманного мира, — все это с безупречным вкусом и точностью создавало атмосферу. Операторская работа Москвина принадлежит к лучшим достижениям немого кино.

Правда, здесь сказывалось, хотя и сильно «русифицированное», влияние немецкого экспрессионизма, как живописного, так и экранного, — в нарушении реальных пропорций предметов, в сновидческом смешении реального и воображаемого. Сходство было замечено современной фильму критикой, но всегда категорически отрицалось Козинцевым. Трауберг же по прошествии лет охотно признавался, каким огромным событием стал для него фильм *Кабинет доктора Калигари*. При этом для обоих постановщиков были неприемлемы и рисованные театральные декора-

ции, и стиль «павильонного конструктивизма», принятый создателями эпохальной немецкой картины. Их *Шинель* была прежде всего петербургской повестью, признанием в любви к Гоголю, фильмом зимней вьюги, ночного мрака, бронзовых идиолов над Невой.

Следующий за трагической *Шинелью* и веселым *Братишкой* опус фэксов носил странное имя *С. В. Д.* (1927, сценарий Ю. Н. Тынянова и литературоведа Ю. Г. Оксмана), что означало вензель, выгравированный на кольце. Авантюрист и шулер Медокс выиграл кольцо в карты и выдал его за подтверждение своей причастности к тайному обществу декабристов (Союз великого дела). Провокатор Медокс преследовал и шантажировал бунтовщика Суханова, бывшего друга, а светская красавица, жена генерала, влюбленная в Суханова, спасала его, раненого и истекающего кровью. Это была талантливая стилизация романтической мелодрамы и в драматургии, и в актерской игре, и в изобразительном строе. Генеральша Вышневецкая (ее играла красавица Софья Магарилл, жена Козинцева), вся в мягких складках атласа, пышных тюрбанах, соболях, казалось, сошла с полотен Тропинина и раннего Брюллова. Картина боя на снегу, с его дымками над редутами, шеренгами солдат, уходящими вдаль, заставляла вспомнить батальную живопись пушкинских времен. Материальный мир в *С. В. Д.* был

романтизирован согласно общему стилевому и жанровому заданию мелодрамы.



Новый Вавилон, фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга

В *Новом Вавилоне*, следующей картине Козинцева и Трауберга, история Парижской коммуны 1871 года обрела камерный аспект. Это была повесть о любви продавщицы из роскошного магазина (*Новый Вавилон* – его название) и версальского солдата Жа-

на, обманутого крестьянина. Фильм кончался гибелью Коммуны, расстрелом коммунаров и разлукой героев – фэксам немало досталось за подобный «пессимизм» (одна из рецензий, в частности, называлась *Канкан в тумане*).



Фильмы Козинцева и Трауберга принесли молодому послереволюционному кино славу в Европе. Забавный факт: картина *С. В. Д.* была продана в ряд

стран, и популярность ее оказалась так велика, что по сюжету и с иллюстрациями в виде кадров из фильма во Франции был издан в 1927 году авантюрный роман *Окровенный снег*. Козинцев предполагал, что его автором был молодой поэт Жорж Садуль, в будущем патриарх европейского киноведения.







С.В.Д., фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга

После разрыва их творческого тандема режиссеры прожили долгую и несходную жизнь. Разойдясь навсегда, но сохранив по отношению друг к другу неукоснительную лояльность и корректность, не сообщая никому и никогда подробностей о расхождении, они были более всего именно коллегами, сотрудниками, но не друзьями, не родственными натурами. Их держала и крепко связывала поистине бравурная,

стремительная, увлекательная и благополучная двадцатипятилетняя карьера, которая разбилась мгновенно и вдребезги от удара Постановления ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме *Большая жизнь* (2-я серия)», где их последний совместный фильм *Простые люди* был разнесен в пух и прах походя, ибо смертельный удар Сталина предназначался, конечно, не фэксам и даже не Леониду Лукову, постановщику *Большой жизни*, а Сергею Михайловичу Эйзенштейну и его крамольной второй серии *Ивана Грозного*.

КЭМ: Киноэкспериментальная мастерская Эрмлера

Еще одного ленинградского дебютанта-счастливи́чика зовут Фридрих Маркович Эрмлер (1898–1967). Красивый юноша из провинции мечтал стать киноартистом, «фрачным героем» и даже подрабатывал, фотографируясь с хризантемой в петлице. Но революция кидает его аж в ВЧК, производит в начальники Особого отдела армии, откуда и прибыл он в Институт экранных искусств в кожанке и с маузером на боку. Этой своей революционной профессией Эрмлер долго будет гордиться, в 1920-х так и пишут в газетах о нем: «чекист тов. Эрмлер».



Фридрих Эрмлер

Чекист... В немом советском кино, пожалуй, не найдется почерка, психологически более тонкого, нервного, напряженного, «достоевского», острого, чем почерк Эрмлера. Как и фэксы, Эрмлер умел сочувственно и сострадательно передать униженность, слабость, растерянность человека перед грубой силой и хамством хозяев жизни. Только у фэксов это всегда относилось к старому миру. У раннего Эрмлера же ме-

сто действия всегда реальный Петроград-Ленинград, а время действия – революция и первые годы Советской России. В чертеж «комсомолии», в конфликты фабричных комсомольских ячеек и профорганизаций Эрмлер вкладывал сложное содержание, полное неожиданных людских реакций, противоречивых эмоций, подсмотренных тайных движений души. И в отличие от тех же фэксов, мажорных и бравурных, если экранная речь идет о революционной современности, его взгляд часто горек, даже мрачен, пронзителен.

На *Севзапкино* Эрмлер по примеру ФЭКС открыл КЭМ (Киноэкспериментальную мастерскую), объединение с довольно расплывчатой программой, но с сильным и крепким коллективом актерской молодежи, который будет переходить из картины в картину этого режиссера. А пока что он ставит культурфильм *Скарлатина* (1925), где больше формальных трюков, нежели советов по лечению, но все-таки здесь был приобретен опыт киноанализа болезни, патологии организма, что пригодится Эрмлеру впоследствии.

Себя, свой материал, своих излюбленных героев Эрмлер находит в фильме *Катяка Бумажный Ранет* (1926).

Городское дно. Но не экстравагантное и манящее, как в фэксовском *Чертовом колесе*, а бытовое, прозаическое: торговая толкучка у Клодтовых коней на

Невском, у Аничкова моста. И не картинные руины многоэтажной воровской хазы на Неве, а обыкновенный питерский черный ход, убогие квартиры.



У Фонтанки, прячась от милиции, продают картошку и семечки, приторговывают контрабандными французскими духами, сюда каждое утро приносит лоток свежих яблок вчерашняя крестьянка из ближней деревни Катя: корова пала, надо накопить денег на новую. Здесь же слоняется без дела опустившийся ин-

теллигент из бывших, ныне бродяжка, обросший, обтрепанный, с неверной походкой.

Режиссура сильна в обрисовке питерского быта, вздыбленного, неустойчивого, убог о о. Но это все же никак не бытовая манера, всегда ориентированная на устойчивость, на спокойное, подробное описание. Резкость типажей – опять-таки – говорит о некотором влиянии экспрессионистских фильмов. Оператор Андрей Москвин, только что блистательно отсняв *Чертовое колесо*, работает у Эрмлера в паре с Евгением Михайловым. Освещение, ракурсы, крупные планы-портреты – все в особой четкости контрастов. Главное же изобразительное достижение – ландшафт Ленинграда. Именно Ленинграда, а не имперской столицы, благоговейно и ностальгически созерцаемой во *Дворце и крепости*.

Ленинград у Эрмлера и Москвина с Михайловым – город вопиющего несоответствия между былым величием и современным убожеством. Как реликты некой иной, ушедшей эпохи высятся хорошо сохранившиеся монументы (в *Шинели* они нелепы, пугающе уродливы) – с удовольствием снимают с разных точек операторы и репрезентативных коней на мосту, и витиеватый памятник Крылову, и другие достопримечательности, возвышающиеся над серой городской обыденностью.

Здесь и во всех последующих немых картинах Эрмлера роль бродяжки Вадьки Завражина играл артист Федор Никитин (1900–1988), воспитанник Второй студии МХТ, сменивший в первые революционные годы немало театральных адресов, но словно бы рожденный для немого кино благодаря исключительной выразительности мельчайших эмоций, «красноречия молчания». Ему будет суждена в звуковом кино долгая и переменчивая судьба.

С большими светлыми глазами, с чисто славянским, тонким, нервным лицом, Федор Никитин и внешне и по духовному складу являл собой тип князя Льва Николаевича Мышкина, героя романа *Идиот*, в котором, как известно, Достоевский хотел воплотить образ идеального человека. Личность вроде бы категорически не подходящая ни для времени, ни для режиссера-постановщика из ЧК. Но таковы зигзаги того времени, зигзаги искусства, зигзаги творческих путей, брожение, светотень. Пропагандистские задачи, железные установки идеологии, закручивающей гайки, еще упираются в русскую культуру и в живые, неискаженные и не адаптированные «под марксизм» традиции. Далее беспощадная действительность сильно изменит Фридриха Эрмлера, хотя многое в его личности, позиции и взглядах до сих пор остается неразгаданным.



Федор Никитин в фильме *Катюша Бумажный Ранет*



Катка Бумажный Ранет, фильм Фридриха Эрмлера

Хилый Вадька скитается голодный, но тем не менее преданно опекает несчастную, бедную Катку (Вероника Бужинская), которая выгнала любовника-вора и осталась с новорожденным ребенком на руках. Обидчика играл актер мастерской Валерий Соловцов, которому пришлось у Эрмлера состоять на ампула негодяев в их новых социальных разновидностях. Любопытно, что в треугольнике персонажей, где в центре чистая, красивая и обиженная героиня, обидчиком

выступает напористый соблазнитель, а защитником – слабый, но благородный возвышенный герой Федора Никитина (парафраз треугольника Настасья Филипповна – Рогожин – князь Мышкин). Но, однако, в фильме *Парижский сапожник* (1928) Катя (у героини то же имя и та же исполнительница, лирическая Вероника Бужинская) станет работницей провинциальной бумажной фабрики, а Федор Никитин с редкой, удивительной проникновенностью и филигранным мастерством сыграет провинциального дурачка, глухонемого сапожника-частника Кирика Руденко. В последнем эрмлеровском фильме немого цикла уже торжествующий пошляк Соловцова становится мужем любимой жены героя – потерявшего память и речь унтер-офицера Первой мировой войны Филимонова.

"Трагический
самозвоник"



ПО СЦЕНАРИЮ
Н. НИКИТИНА
и Б. ЛЕОНИДОВА

Режиссер ФРИДРИХ ЗЕМЛЕР



Федор Никитин в фильме *Парижский сапожник*

Дом в сугробах (1928) по рассказу Евгения Замятина *Пещера* возвращал действие к 1919 году, зиме юденичской блокады Петрограда. У писателя – апокалиптическое оледенение вчерашней сверкающей столицы, одичание людей и их «возврат» в доисторические пещеры. У Эрмлера план фантастический заменен документальной реконструкцией.

Сюжет – история чудака, старорежимного пиани-

ста, потерянного и отчаявшегося.

Музыканта навещают соседские дети рабочего из подвала, мальчик и девочка, которые, несмотря на смертельную нужду, держат дома белого голубя, не имея сил расстаться с птицей: погибнет на улице. Возникает несколько раз крупный план белых крыльев на фоне смешного плаката «На баррикады!» в подвале, где живут дети.

Однажды дети приходят к музыканту, а у того пир горой: в буржуйке горят поленья (сворованные у спекулянта), в красивых тарелках куриный бульон по случаю дня рождения жены. Тончайшая деталь: когда девочка убеждается, что «куриная ножка» – это голубь, в их отсутствие украденный музыкантом, то, возмущенная, тычет косточку ему в лицо, а потом отходит и начинает жадно грызть: сама голодная. Радостно улыбается, забирает с собой чужие объедки.

Это очень жестко, беспощадно: интеллигентный музыкант способен украсть птицу у детей, сварить ее, кормить ею любимую жену. Сцена поражала в 1920-х, критики ее восторженно описывали; она поражает абсолютной своей современностью и сейчас.

В последнем немом фильме Эрмлера *Обломок империи* (1929), тема «иногo», одиночки в чуждом мире дана уже в названии. Герой – унтер-офицер Филимонов, контуженный на вой не, потерявший память и пе-

ренесенный судьбой из окопов в ленинградскую красную новь 1929 года.

Режиссура не скупится на самые страшные, шоковые приемы.

Гражданская война. Среди груды мертвых тел у полустанка, где уже батрачит контуженый, еле шевелится в тифозной горячке чудом оставшийся в живых юный красноармеец; надпись: «Пить!.. Пить!..» Высвеченный крупный план полудетского лица несколько раз возвращается на экран. Сердобольный дурачок Филимонов перетаскивает умирающего в сарай. А там оценившаяся сука кормит припавших к ее животу новорожденных. Собрав последние силы, юноша подползает к суке и начинает жадно сосать – все это снято чуть поднятой камерой, очень ясно, «недопустимо натуралистично», как писали некоторые рецензенты.

В дверях сарая появляется тройка, двое в военном и третий, главный, в штатском, в новом черном пальто, маузер, поблескивают стеклышки пенсне, губы дергаются в злобной улыбке, глаза ненавидяще прищурены – в перечне действующих лиц числится как «меньшевик», роль которого увлеченно, купаясь, исполняет Сергей Герасимов.

Он стреляет в собаку. Юноше, распахнувшему шинель для пули, бросает: «Сам подохнешь!..» В кадре закрывающийся глаз мертвой суки, щенок досасыва-

ет последнее материнское молоко...

Выразительность и эмоциональное воздействие сцены исключительны. Она встает в ряд образов безвинных жертв социального насилия из фильмов Эйзенштейна, начиная с суперзнаменитой детской коляски на Одесской лестнице.

Эйзенштейн принимал горячее участие в постановке *Обломка империи*. Влияние Учителя сказывается не только в монтажных принципах фильма, но и в этом напряжении экстремальных эмоций жалости, страха, ненависти – «аттракционов» в терминологии Эйзенштейна, то есть шоковых ударов по сознанию зрителя для воплощения идеи.



Обломок империи, фильм Фридриха Эрмлера

Игра Федора Никитина в *Обломке империи* – совершенство артистизма, пластической и психологической выразительности немого кино.

С точки зрения режиссуры, фильм – выдающийся. «Субъективная камера», то есть мир видений, снов и галлюцинаций, жесткий ассоциативный монтаж (строчка швейной машины, переходящая в очередь пулеметного огня, Георгиевский крест на груди солдата – церковный крест – могильный крест – военное распятие на поле боя). Здесь явное влияние интеллектуального монтажа Эйзенштейна, но в самобытном преломлении: военные сцены в призрачном свете прожекторов, в эффекте «раздвоения» героя (русский солдат в меховой папахе рядом с ним же, Филимоновым – Никитиным, только в кайзеровской шинели и каске) и, наконец, знаменитый кадр распятия – воспроизведение рисунка немецкого экспрессиониста Г. Гросса *Христос в противогазе*.

Но в новом мире Филимонов встречается с той же грубостью, что и при старом режиме. Избранник его бывшей жены – ранний советский функционер-карьерист. Тот же контраст тонкой интеллигентности протагониста, чей чистый образ переходил из фильма в фильм в воплощении Федора Никитина, и та же фи-

зиогномистика Валерия Соловцова – хамоватый при-
блатненный красавчик.

Эрмлер Фридрих Маркович

(1898–1967)

1924 – «Скарлатина»

1926 – «Дети бури» (с Э. Иогансоном)

1926 – «Катя Бумажный Ранет»

1927 – «Дом в сугробах»

1928 – «Парижский сапожник»

1929 – «Обломок империи»

1932 – «Встречный» (с С. Юткевичем)

1934 – «Крестьяне»

1937–1939 – «Великий гражданин»

1943 – Она защищает Родину»

1945 – «Великий перелом»

1949 – «Великая сила»

1953 – «Званный ужин»

1955 – «Неоконченная повесть»

1958 – «День первый»

1965 – «Перед судом истории»

Концепция «интеллигентности» у Эрмлера изменится до противоположности. Уже в фильме *Встречный* (1932, вместе с Сергеем Юткевичем) заводской инженер обретет черты затаившегося вредителя, а в *Крестьянах* под маской сельского музыканта-мечтателя будет скрываться коварный убийца. Избранная (добровольно? вынужденно?) дорога приведет бли-

стательно-талантливом кинематографиста, поэта духовности, верности, самоотверженности к *Великому гражданину* – искуснейшему, высокохудожественному выражению сталинизма в искусстве.

Речь там пойдет об убийстве С. М. Кирова, секретаря Ленинградского обкома ВКП(б), потрясшем в 1934 году всю страну и послужившем стимулом и сигналом к политическому террору. То, что взята была официальная версия убийства как злодеяния «врагов народа», лидеров оппозиций, неудивительно – иного поворота в середине 1930-х быть не могло. Тем более что творец волен давать свои интерпретации и событиям, и личностям. Следует обвинить Эрмлера в ином – в том, что своим персонажам-злодеям, вождям подлого заговора, он придал портретные черты уничтоженных партийных противников Сталина, например Бухарина, вообще не причастного к «Ленинградскому делу», более того, он запечатлел в этих иудах-предателях обобщенный тип образованного, красноречивого, воспитанного интеллигента, фарисея, перевертыша. Вот когда откликнулся чудовищный гротеск раннего эрмлеровского меньшевика!

А идеальным героем, образом-антиподом и жертвой зловещих интриг оппозиционеров станет уже совсем иной, нежели тот, кого из фильма в фильм играл Федор Никитин, – теперь это литой коммунист

в кожаной тужурке, оратор по поводу светлого коммунистического будущего. Более типаж, чем характер, почти плакат – таким и дан в *Великом гражданине* большевик Шахов в исполнении талантливого актера мейерхольдовской школы Николая Боголюбова (1899–1980). Он очень органичен, у него прекрасная улыбка, но речи его Шахова звонки и пусты.



Встречный, фильм Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича

Отметим, что герой Никитина (он же Эрмлеровский герой) полнее всего раскрывался в любви к женщине. В *Великом гражданине* тема любви не существовала. Возле Шахова, красавца мужчины в годах, находилась только всепонимающая престарелая мама. Видимо, потому, что руководящему большевику амурь не годны, у него дела поважнее.

Далее Эрмлер снимает два фильма военных лет: страстную партизанскую драму *Она защищает Родину* с Верой Марецкой в роли народной мстительницы и *Великий перелом*, «штабной фильм» о военачальниках, в котором историки кино будут находить первые признаки разрушения культа Сталина «изнутри». Но эти фильмы, как и снятая в период сталинского «малюкартинья» *Неоконченная повесть* (1949), скучно-вторичный историко-революционный *День первый* (1958), уже стопроцентно академичны – прежнего Эрмлера с его «плюсами» и «минусами» в них нет.

В типичной для репертуара холодной войны и борьбы с космополитизмом картине *Великая сила* (1949) Эрмлер отдает дань официозным идеологическим клише. Конфликт из жизни биологов развернут между правоверным мичуринцем-лысенковцем, кого играет Борис Бабочкин, и академиком-генетиком, согласно фильму носителем враждебной научной доктрины, чья роль поручена постаревшему Федору Ни-

китину.

Биография Эрмлера, в отличие от трудных судеб многих его коллег, внешне спокойна, он снимает почти без простоев, не подпадает ни под запреты, ни под шумные проработки. Гнет сталинизма сказывается на его творчестве постепенным угасанием оригинального и очень большого кинематографического дара.

И все же за два года до кончины Эрмлер сделал неожиданный рывок. Фильм называется *Перед судом истории* и стоит на пересечении документального кино и вымышленного сюжета. Подлинно: возвращение на родину после десятилетий эмиграции известного российского политического деятеля правого толка, монархиста из Второй Государственной думы Владимира Витальевича Шульгина, его полтора-часовой монолог или, точнее, интервью, где этот глубокий старик с потрясающе ясным умом вспоминает 1917 год на подлинных местах революционных событий. Вымысел: навязанный этому уникальному персонажу тенденциозный диалог, где Шульгина величаво поучают и поправляют некий историк вроде специалиста из Высшей партшколы и старейший большевик В. Н. Петров.

Возможно, сам того не зная, Эрмлер оказал плохую услугу советским идеологам: их оппонент несоизмеримо умнее, убедительнее, выше в нравственном от-

ношении. Эрмлер дал поразительному Шульгину выговориться, сделал его пунктирный монолог явлением искусства.

Возвращаясь же к ленинградскому немому кино, можно выделить некоторые общие свойства, присущие мастерам несходных, казалось бы, индивидуальностей. Через все фильмы Козинцева и Трауберга проходит образ человека, неадекватного окружению, отличного от всех, так или иначе чуждого среде, в которой он оказался. В центре исторических лент фэкс-сов – «человек, раздавленный эпохой». У Эрмлера, чьи картины всегда посвящены современности или ближайшему прошлому, противостояние героя и среды еще более резко и лирично. И там, и тут имеет место резкая светотень, мелодраматический контраст человека и эпохи. Эпоха же, будь то «свинцовые мерзости прошлого» или его пережитки в сегодняшних людях, опасна, коварна и враждебна. При «левой» остроте Козинцева и Трауберга, сохранившейся от их опусов ранней эксцентрики, при публицистичности эрмлеровских комсомольских сюжетов самым явным влиянием здесь следует считать не немецкий экспрессионизм, а петербургскую традицию Гоголя и Достоевского.

«Царь-режиссер Борис Барнет»

Эйзенштейну молва приписывала шутку: «У нас на Руси три царя: Царь-колокол, Царь-пушка и Царь-режиссер Борис Барнет». Похоже!

Воздух в кадре – вот первый признак истинно кинематографического таланта. И этим воздухом в кадре, а еще юмором, пристальным взглядом, любовью к людям с самого начала пути возвышались над рядовой продукцией скромные фильмы Бориса Васильевича Барнета (1902–1965), одного из лучших русских режиссеров.



Борис Барнет

Барнет манифестов не сочинял, статей не писал или писал совсем короткие. Кинотеоретиком не был ни в малейшей степени. В 1920-х, в пору поголовного увлечения дискуссиями, программами и декларациями, на трибунах его не видели, ни к каким направлениям и течениям он себя не причислял. Так и прожил свою жизнь в искусстве. Сам по себе, отдельно.

Но это не означает, что он был равнодушен к современным ему кинематографическим исканиям и чужим свершениям, веяниям времени и творческим авторитетам. Напротив. И его эстетика, столь индивидуальная и самодовлеющая, формировалась поначалу из наложения один на другой разнородных пластов. И в дальнейшем его пути свойственны пробы, опыты, порой тщетные усилия куда-то встроиться, сделать нечто похожее на признанные шедевры экрана – достаточно вспомнить юбилейную, к десятилетию, *Москву в Октябре*, параллель эйзенштейновского *Октября*, или *Ледолома* (1931), почти прямой парафраз довженковской *Земли* и по содержанию, и по стилю.

Но это у него плохо получалось. Он должен был оставаться самим собой, художником, который молча, на практике, одному ему известными способами пре-

вращает жизненные впечатления и художественные влияния в уникальный новый сплав.

Однако накануне *Девушки с коробкой* он все-таки высказался. Заметка в *Советском экране* полна скрытой полемики с господствующими киноконцепциями 1920-х:

«...Работая, мы пришли к удивительно приятному для нас факту: можно было строить сцены, впечатляя ими не только монтажно, но и самой мизансценой. Мы имели возможность снимать, не прибегая к первым планам, чтобы выделить ту или иную нужную деталь.

Съемки общим планом было достаточно – не мешали лишние вещи, не отвлекали внимание от нужного.

Это первая моя самостоятельная работа, и в ней я делаю ставку на актера».

Отказ от лозунгов кулешовской школы по всем позициям – вот что содержит этот краткий текст. И от эйзенштейновского монтажного кинематографа – тоже. Вещи в руках актера в кадре, а не излюбленный Кулешовым нейтральный фон для «целесообразных действий натурщиков». Не склейка коротких монтажных планов в новое целое, а смысловая мизансцена, то есть игра актеров. И, наконец, само слово «актер», бранное для Кулешова.

Принято считать, что Барнет именно у Кулешова получил свое художественное крещение. Но не учитываются более ранние и исключительно важные воздействия, впечатления, о чем в автобиографическом эссе *Как я стал режиссером* Барнет пишет с редким для своего суховатого литературного стиля лирическим волнением.

Он родился и вырос в большой и дружной семье (отец – владелец небольшой типографии), в заповедном уголке старой Москвы. Возможно, отсюда воздух, прелесть, атмосфера Москвы в барнетовских фильмах и образ любимой им «окраины» – скромного, самодостаточного бытия простых людей. И воспитанные сызмала доброжелательность, снисходительность, внимание к каждому – вот предпосылки, подпочва того светлого мира, каким станет экран Бориса Барнета.

Революция – всеобщий слом, лихорадочный темпоритм зигзагов и перемен. Московское училище живописи, ваяния и зодчества, санитарный поезд на Юго-Восточном фронте, холера, демобилизация, Главная военная школа физического образования трудящихся, кафедра бокса, профессиональная работа на ринге – и все это за каких-нибудь три года!

«В 1920 году я простился с живописью и ушел доб-

ровольцем в ряды Красной армии, – вспоминает Барнет. – Оставил я и нечто более дорогое – то, чем была полна моя жизнь в эти дни, – Первую студию Московского Художественного академического театра, куда меня привели однажды поиски заработка и где я стал работать реквизитором, бутафором и рабочим сцены... Ради того, чтобы присутствовать на репетициях и не пропустить ни одного спектакля, я незаметно для себя стал совсем незаметным, но абсолютно необходимым закулисным мальчиком. В течение полутора лет я с наслаждением изображал сверчка и чайник в спектакле *Сверчок на печи*, водил мокрым пальцем по краю хрустального бокала, имитируя пароходные гудки в *Гибели надежды*, подражал ветру, вертел ребристые барабаны, накрытые холстом, клеил, красил, чинил бутафорию и прочее. Я влюбился тогда в этот театр, и эта моя любовь никогда не пройдет... В этом театре я впервые понял, как требовательно искусство, какой упорной работы оно требует, чтобы быть простым и правдивым, и какое счастье работать в искусстве».

Барнет Борис Васильевич

(1902–1965)

1926 – «Мисс Менд» (с Ф. Оцепом)

1927 – «Девушка с коробкой»

1928 – «Москва в Октябре»

- 1928 – «Дом на Трубной»
- 1930 – «Живые дела»
- 1930 – «Ледолом»
- 1931 – «Привидения»
- 1933 – «Окраина»
- 1936 – «У самого синего моря»
- 1939 – «Ночь в сентябре»
- 1940 – «Старый наездник»
- 1943 – «Новгородцы»
- 1944 – «Однажды ночью»
- 1947 – «Подвиг разведчика»
- 1948 – «Страницы жизни» (с А. Мачеретом)
- 1950 – «Щедрое лето»
- 1955 – «Ляна»
- 1956 – «Поэт»
- 1957 – «Борец и клоун»
- 1959 – «Аннушка»
- 1961 – «Аленка»
- 1963 – «Полустанок»

Конечно, и у ровесников Барнета, новобранцев кино, «предбиографии» не менее цветисты, но его случай отличается тем, что в переплеты эпохи попал не провинциал в поисках фортуны, а коренной москвич, мирный обыватель, по деду шотландец, по матери русак, наследник небогатого, но надежного и твердого дела. В кино он не «пришел», а был «приведен», схвачен прямо с боксерского ринга, где он профессионально работал после армии, настойчивыми кинош-

никами из группы приключенческого фильма про американца в Москве.

Первая студия Художественного театра – зрительный зал на несколько десятков мест, рампы нет, сцена отделена от рядов холщовым занавесом, аскетическая скупость декораций. «Психологический реализм», «душевный реализм», система Станиславского в постоянной экспериментальной проверке. И рукотворная «фонограмма» спектакля (она откликнется в уникальных «шумах» звуковых барнетовских картин) – юноша Барнет не первый, кто влюбился в этот интимный мир тончайших сценических чувств. Вот на какой эстетический «багаж», на какой душевный «пласт» ложились кинематографические уроки кулешовской мастерской.

Его манила режиссура. И недаром, убежав от *Мистера Веста*, он быстро очутился в кино же, но на студии *Межрабпом-Русь* – этом обломке империи, концентрате всего, с чем боролся неумемный авангард.

Но Барнет и в эту эстетику не вписался. Его компасом был психологический реализм студийного типа и несформулированное, но природное, как музыкальный слух, чувство кинематографа – того самого «трепета листьев под дуновением ветра», который и есть, по Зигфриду Кракауэру, формула кино.

Барнет, быстро перескочив ступень кинематогра-

фа Кулешова и, возможно, сам того не подозревая, возвращается к психологической экранной школе от-
вергнутого учителя Кулешова – Бауэра. Разница жан-
ров, настроения, антуража: живописный модерн таин-
ственных интерьеров Бауэра и легкость барнетовских
мизансцен, его полной солнца городской природы – все
так. И, естественно, разница «музыки времени». Но и
общего много. И прежде всего – пронизывающая все
любовь к людям, искренняя человечность. И особен-
но – к женщине, влюбленность в свою героиню, какова
бы она ни была, сопереживание, сочувствие, любова-
ние, восхищение. Фильмы Бауэра и фильмы Барнета
– это мужские фильмы о женщинах.

А ГДЕ ЧЕЛОВЕК?

УШЕЛ

СМОТРЕТЬ



ДЕВУШКУ С КОРОБКОЙ

МЕЖРАБОМ - РУСЬ



Девушка с коробкой, фильм Бориса Барнета

В *Девушке с коробкой* появилась на экране еще одна веселая московская модистка и новая кинозвезда – открытая Барнетом Анна Стэн. В этом фильме определилась и среда, которую далее будет запечатлевать экран Бориса Барнета, – те, кого называют «простыми людьми», и тема – любовь, воплощаемая актерскими средствами, то есть не с помощью поэтических иносказаний, ассоциаций, монтажных сопоставлений, а в портретах героев, в раскрытии характеров и чувств, в динамике действия. И завоевала экран первая его пара влюбленных: неразлучная со

своей круглой коробкой, резво пересекающая снежную подмосковную даль прелестная Наташа – Анна Стэн и смешной, нескладный, весь обвешанный стопками книг, бездомный провинциал-рабфаковец Илья Снегирев – Иван Коваль-Самборский. Это и была заявленная режиссером и выигранная «ставка на актера».



МЕЖРАБПОМ-РУСЬ

Сценарий: Б. БАРИСТ, В. ТИРИН
и В. ШЕРШЕНЕВУ.

Режиссер: Б. БАРИСТ.
Оператор: Б. ФРАНЦИСКО.

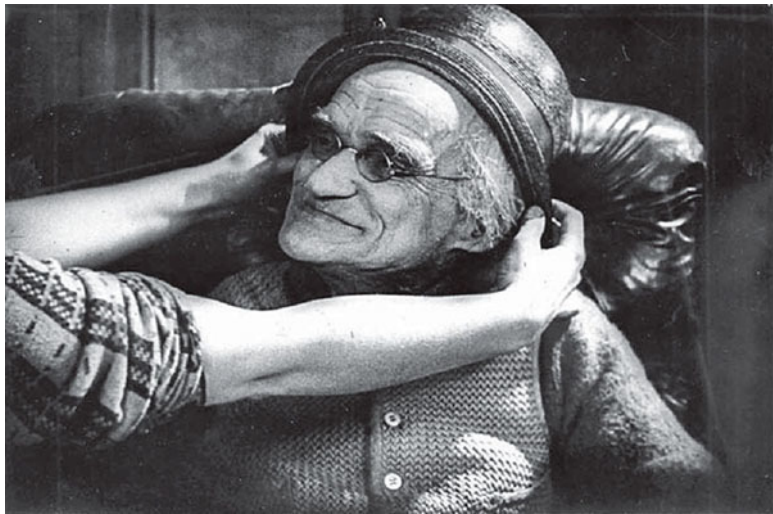
В главных ролях:

С. БАРМАК, С. МИКОТКИНА,
Анна СТУД, А. БОБАКОВ,
БОРИСОВ, А. МИХАИЛОВ,
А. ПОЛЬ и В. ФОНСЛЬ.

2 СЕНТЯБРЬ 2



ДЕВУШКА
С КОРОБКОЙ



Девушка с коробкой

Следующий фильм Барнета *Дом на Трубной* (1928) забыт, насыщен красками прозы нравов.

Бывший дешевый доходный дом на Трубной ныне перенаселенная многоэтажная коммуналка, набитая пестрым людом разного достатка. Главными игровыми площадками фильму служат лестница и двор. Во дворе на веревках сушится белье, на лестницу вытряхивают ковры, выплескивают помои, два брата-близнеца упорно распиливают какой-то чурбан, а кто-то и вовсе вытащил проветривать пыльное чучело пятнистого леопарда. В этом вертепе выделяются две муж-

ские фигуры: парикмахер Голиков – Владимир Фогель
и шофер Семен Бывалов – Владимир Баталов.



Дом на Трубной, эта модель социума Москвы 1928 года, для Барнета прежде всего серия женских портретов. Здесь – всем сестрам по серьгам. В просторной своей спальне рядом с частной парикмахерской (парики, муляжи, головы) правит бал нэпманша мадам Голикова. На минуту появляется в кадре проститутка с сигаретой в зубах и помутненным взором (не кокаин ли?). Куда-то спешат то ли две монашки, то

ли просто богомолки в черном. Прыгает веселая безногая девочка на костылях. Активистка-общественница, делегатка Феня следит за порядком, разговаривает с жильцами доброжелательно и солидно – у юной Ады Войчик, только что сыгравшей красную партизанку Марютку в *Сорок первом* Протазанова, ладный пиджачок и платок, повязанный по комсомольской моде 1928-го.



Владимир Фогель в фильме *Дом на Трубной*



Вера Марецкая в фильме *Дом на Трубной*

А королева здесь, на Трубной, вовсе не толстая Голикова, а горничная Мариша: модные шнурованные ботинки по колена, пальто с меховым воротником, походка уверенная, в автомобиль к Семену Бывалову садится, как хозяйка, и не без оснований. В этой роли Барнет снял одну из звезд *Межрабпом-Руси*, красавицу Анель Судакевич.







Дом на Трубной, фильм Бориса Барнета

Эффектной и лощеной новой горожанке Марише (от деревни ей остался только платок, кокетливо повязанный) противопоставлена крестьянская девушка Параня – Марецкая, сама естественность и непосредственность, предел наивности. Укутанная в платок (а в городе тепло, весна), из-под платка – хвостик девичьей косы, в длиннополых юбках, одна из-под другой, походка уточкой, вперевалочку, нос уточкой и живая уточка в плетеной корзинке (излюбленный Барнетом прием «дублирования» персонажа) – завершённый пластический портрет. Замерев от восторга пе-

ред танцующими куклами на витрине и погрузившись в созерцание, пока не заметила, что уточка сбежала, Параня опрометью бросается за беглянкой прямо под трамвай. Безоглядно поверив в истинность происходящего в клубном действе *Взятие Бастилии*, где ее земляк Сеня изображает революционера, а искусно загримированный хозяин Голиков – враждебного генерала, врывается на сцену, начинает лупцевать врага палкой и фактически срывает спектакль.

Параню в фильме ждало не депутатство, а другая награда – награда Барнета. Ведь Семен Бывалов-то ее предпочел блистательной Марише. Молодая пара славных и скромных людей торжествует, а обидчики, фальшивые и алчные – пусть теперь они называются нэпманами, – посрамлены. Панорама типических женских лиц советской эпохи – подспудное режиссерское задание фильма *Дом на Трубной*. И сам выбор московской топографии здесь небезразличен: сценаристы отлично знали, что «Труба», район Трубной улицы, был местом скопления публичных домов (вспомним рассказ А. П. Чехова *Припадок*), разумеется закрытых после революции. А теперь здесь все изменилось – посмотрите же, как именно!

Драматичные, с криминальным оттенком комсомольские истории Фридриха Эрмлера, где остро и резко, хотя и достаточно наивно, ставились вопросы о

новой морали в отношении к любви, семье, возможности иметь детей, не «погрязая в мещанстве», заставляли зрителя делать вывод об устойчивости и сохранности в новом мире былых нравственных ценностей: верности, честности, порядочности.

Комедии Бориса Барнета, при всей их погруженности в реальную советскую среду и коммунальный городской быт, изначально оперируют традиционными категориями и правилами общения между людьми. Проблемы «нового человека» Барнета не интересуют. Он наблюдает своих современников такими, каковы они есть: разные, добрые и злые, искренние и фальшивые. Советская жизнь принята как данность, и в ней художник видит много обаятельного и смешного.



Дом на Трубной

Было в фильме то самое «чуть-чуть», что и отличает истинное искусство. Утренняя Москва с ее куполами, которые отражаются в луже и колеблются под метлой дворника, совершающего утреннюю уборку. Россыпь снайперских наблюдений за прохожими, один из них – сам Барнет, очень красивый человек и прекрасный актер кулешовской выучки, но не любящий сниматься. Серия неповторимых экранных лиц. Театральное представление *Парижская коммуна* в домо-

вом клубе – примета времени. И, наконец, замеченная только подготовленными и внимательными зрителями пародия на героические кадры *Стачки* Эйзенштейна: в трехъярусной вертикальной композиции этого невзрачного краснокирпичного дома на Трубной повторялся кадр взятия рабочей казармы жандармской конницей, где на каждом этаже-пролете вертикалью располагались кони и тяжелые всадники.

В 1932-м Барнет снимет один из первых русских звуковых (и самых обаятельных) фильмов – свою *Окраину*.

Режиссерскую манеру сразу стали сравнивать с чеховской, прозаической. Это был непритязательный рассказ о тихом городке в глубинке, куда доносятся вихри и взрывы эпохи: мировая война, революция – история через обыденное каждодневное течение жизни. Сапожник и двое его сыновей-новобранцев, хозяин заведения, пленные немцы, студент-квартирант, скамейки городского бульвара, объяснения в любви, прощания, разлуки – ничего особенного, но оторваться от хода фильма невозможно, втягивает «эффект присутствия». Вечерняя улица, темнеет, в деревянном доме зажглось одно окно, другое, в действии пауза, улица пуста, но звучит романс за кадром, откуда-то доносится тоскливый и долгий лай собаки, а вблизи в темноте слышатся хохот, смех, поцелуи – эту «фо-

нограмму жизни», то, что в искусстве называют атмосферой, с уникальной чуткостью слышал Барнет. Его взгляд в человека, как бы ни был тот прост и неприметен, всегда полон любви, интереса и внимания, и этим буквально полнится кадр.



Окраина, фильм Бориса Барнета

С особой задушевностью и мягкой усмешкой ри-

совалась в *Окраине* история девчонки Маньки, дочки хозяина, сыгранной Еленой Кузьминой (1909–1979). Она начинала в Ленинграде, у фэксов, исполнив драматические и экспрессивные роли парижской коммунарки Луизы в *Новом Вавилоне* и алтайской сельской учительницы в их же, Козинцева и Трауберга, первом советском звуковом фильме *Одна* (1931). Лишь два года проходит – и Кузьмина уже на экране барнетовской картины *Окраина*. Совсем иная манера, акварель и пастель вместо резких красок драмы, мягкая улыбка и наблюдение за самыми простыми и неприметными движениями души.

Манька – гадкий утенок, в котором просыпается женщина и зарождается робкая любовь к такому же неоперившемуся птенцу, худенькому белобрысому немчику-пленному. Манька – сирота, растет без матери, одинокая душа. Но за другого сироту бросится в бой с обидчиками, тайком вытирая бессильные слезы.

Кузьмина прошла в кино счастливый путь, много снималась у своего мужа Михаила Ромма, но все же лучшей ее ролью осталась нескладная Манька, подросток в длинном платье покойной матери и жалкой шляпке, с открытыми миру глазами и широкой улыбкой.

Посмотрев картину Барнета, восхищенный Бела

Балаш, великий знаток кино, столп европейской кино-теории и автор классической книги-манифеста *Видимый человек*, писал, как бы обращаясь к режиссеру: «Вы не даете карикатур на серьезные вещи. Вы показываете их серьезно, поскольку они серьезны на самом деле. Только вы не просеиваете и не очищаете их от тех гротескных и комических деталей, которые могут прилипнуть и к самым серьезным вещам. Шекспир с успехом перемешивал серьезность с юмором. Все же различие между понятиями оставалось. Они находились рядом. У вас одна и та же сцена, одни и те же образы и жесты одновременно трагичны и комичны».

Сказано точно. Еще одним удивительным даром Барнета было умение создавать кадр словно из ничего, из воздуха, натуры, брызг, человеческих лиц и простых людских движений. Ничего специального, подчеркнутого, но и необработанной, нарочито документальной действительности тоже нет. Вот уж поистине «светопись», как называли кино в его ранние годы.

Лирическая комедия *У самого синего моря* (1935) — о чем она? В советских тематических планах числилось наверняка что-нибудь вроде «о героическом труде и дружбе советских рыбаков». А на экране — хибара рыбацкого колхоза «Огни коммунизма» на пляже у волны, двое рабочих-сезонников на путине, оба, русский и узбек (Николай Крючков и Лев Сверд-

лин) влюблены в молоденькую бригадиршу Машеньку (Елена Кузьмина). Вот вам и все «Огни коммунизма»!



У самого синего моря, фильм Бориса Барнета

Барнетовский юмор спрятан в улыбке, в огромном бюсте Маркса на столе пустого колхозного правления, где Машенька «правит» своими двумя работниками да несколькими старушками женской бригады. Но сколько чистоты, свежести, игры света и солнечных лучей в этом юном летнем мире – как в рассыпав-

шихся стеклянных Машиных бусах, потому что у Барнета светящиеся бусинки падают на пол, как дождик из бриллиантов.

А сюжет? События? Ну, правда, был шторм, и вроде бы в волнах утонула Маша, и даже на торжественно-траурном собрании говорят речь, что, дескать, «море отняло от нас бригадира, не стало любимого друга...». Но смерть героини – не для этого фильма, и выплывшая Маша является прямо на свою собственную панихиду.



У самого синего моря

Барнет любит такие смены и переливы чувств, а Машины поклонники приходят в неистовый восторг, с двух сторон расцеловывают ее. Их соперничество – сплошное рыцарское благородство, и, когда кажется, что узбек взял верх и даже привез из города Маше в подарок платье, а русский готов уйти навсегда, Маша сообщает, что у нее на Дальнем Востоке есть жених, и показывает фото красавца в морской форме – наверное, многие зрители смеялись, потому что это был портрет артиста Боголюбова, только что сыгравшего Шахова в *Великом гражданине*. Но все это без всякой издевки, с улыбкой и нежностью к своим современникам.



У самого синего моря

Фильм *Старый наездник* по сценарию Николая Эрдмана, который был тогда сослан, закрыли, он вышел только в «оттепель». А в знаменитом *Подвиге разведчика* (1946), шпионском детективе, предвосхитившем *Семнадцать мгновений весны*, зрителям довелось увидеть другого Барнета: с лихими поворотами сюжета, резкой стыковкой крупных планов противников, с ясно видимыми декорациями и макетами — словом, в той эстетике приключенческого кино, где

фоны и атмосфера (сила барнетовской режиссуры) несущественны.

Он был всегда в стороне от «кинообщественности», был едва ли не аутсайдером, но отнюдь не диссидентом. Призов и наград почти не имел. Все его ровесники давно – народные артисты СССР, у него же только утешительный заслуженный артист, а ему наплевать!



Старый наездник, фильм Бориса Барнета

Его последние фильмы *Поэт*, *Аннушка*, *Аленка*, *Полустанок* неровны, порою странны, но и в них светится очень большой талант и блески прозрений о

людях.



Полустанок, фильм Бориса Барнета

Например, истинный алмаз в картине *Аленка* (1962), где действие происходит на сибирской целине и складывается из отдельных сюжетов, – новелла о парне-целиннике, который влюбился в избалованную красотку, увидев ее в московском метро, привез ее в свою глухую степь, и что из этого получилось... А это одна из лучших ролей Василия Макаровича Шукшина!





Аленка, фильм Бориса Барнета

Борис Васильевич Барнет покончил самоубийством на съемках в Риге в возрасте шестидесяти трех лет.

На Западе о нем выходят книги, устраиваются ретроспективы. И у нас его время придет.

Скандальная *Третья* *Мещанская* Абрама Роома

А вот перед нами еще один вариант кинематографического видения советских «моральных проблем» в 1920-е годы: фильм, одновременно с *Девушкой с коробкой* снятый в Москве, но на авангардистской фабрике *Совкино*. Он назывался *Третья Мещанская* (1927). *Любовь втроем* и *Кровать и диван* – его подзаголовки. В Германии и других странах фильм шел под названием *Кровать и софа*.

Снял его Абрам Матвеевич Роом (1894–1976). Он пришел в кино из «левого» театра: сначала руководил театральным коллективом в Саратове, далее работал в Москве у Мейерхольда, где поставил знаменитый спектакль *Озеро Люль*, затем перешел – навсегда – в кино. Его первый полнометражный фильм *Бухта смерти* привлек внимание критики и знатоков необычными для того времени длинными актерскими кусками; вторая картина *Предатель* – ярким и оригинальным изобразительным решением (художником был молодой Сергей Юткевич).

К «моральной проблематике», к любовным конфликтам его время от времени влекло – и в следующей за *Третьей Мещанской*, к несчастью, утраченной

картине *Ухабы*, и в странной, уникальной ленте 1935 года *Строгий юноша* по сценарию Юрия Олеши, где адюльтерный сюжет, увлечение высокопоставленной, привилегированной замужней дамы простым комсомольцем, спортсменом и ворошиловским стрелком, было помещено в такие витиеватые, на стыке гениальности и абсурда, кинематографические оболочки, что фильм с трудом читался и был немедленно запрещен как формалистический. И в позднем, уже 1960-х, *Гранатовом браслете* по Куприну.



Фильм *Третья Мещанская* входит в золотой фонд мирового кино. Но главным секретом его является многослойность, глубина при видимой простоте и даже кажущейся элементарности едва ли не фарсовых ситуаций. Поэтому фильм сразу вызвал разноречивую оценку прессы, острые зрительские споры и дискуссии; он порождает несходные трактовки и сейчас.

ЛЮБОВЬ ВТРОЕМ (ТРЕТЬЯ МЕШАНСКАЯ)

РЕЖИССЕР РОДИМ
ОПЕРАТОР ГИВЕР
ПРОДЮЖНИК ЮТКЕВИЧ
АКТЕРА СЕМЕНОВА
МУЖ БАТАЛОВ
ТРЕТИЙ ФОГЕЛЬ
ПРОИЗВОДСТВО СОВКИНО



А в 1997 году к пятидесятилетию картины кинорежиссер Петр Тодоровский сделал любопытный и остроумный ее римейк, перенеся действие в нашу современность и назвав фильм *Ретро втроем*.



Ретро втроем Петра Тодоровского, римейк *Третьей Мещанской*

Каков «новый человек» и каким он должен стать? Этим вопросом взволнованно задается советское искусство 1920-х. С прошлым все было ясно, враг от-

четлив: царский строй, буржуазия, кулак. А сейчас, когда они уничтожены? Искусство вынуждено запечатлеть разрыв между реальностью и лозунгами революции, обещавшей народу солнечную жизнь в гармоническом обществе. Кончилась Гражданская война, затихли белогвардейские мятежи, подавлены кулацкие восстания. Почему опять голод, карточки, нэпманы, миграция крестьян, уголовщина, рост половых преступлений? Может быть, и «новый человек» тоже выдумка, гомункулус?

В отличие от подавляющего большинства фильмов о современном быте, где выводы ясны и однозначны, в *Третьей Мещанской* некое бытовое (и социальное) явление было доверчиво предложено зрителям без навязанных рекомендаций и оценок.

«Двое мужчин живут с одной женщиной, – рассказывает схему фильма автор сценария Виктор Шкловский. – Никогда не замыкавшийся треугольник – муж, жена, любовник – замыкается и оформляется официально. Женщина не прячет от одного из мужчин второго и оформляет эту жизнь втроем. Но по многим причинам жизнь втроем терпит крах. Длинный ряд трагических и трагикомических сплетений опутывает эту жизнь, и ее разрывает своим уходом женщина, оказавшаяся самым страдательным слагаемым в этой сложной задаче».

На экране же разворачивается вполне простая по видимости бытовая история: в полуподвальную комнату на тихой московской окраине, где живут Николай и Людмила, молодая супружеская чета, временно вселяется за неимением жилплощади приезжий третий – Владимир. Героев играют Людмила Семенова, Николай Баталов и Владимир Фогель – персонажи носят их имена.



Николай Баталов

Мужчины – бывшие однополчане, буденновцы, спали на войне под одной шинелью, ныне – квалифицированные рабочие. Один – строитель, десятник, ведет ремонт на крыше Большого театра, у квадриги Аполлона (эффектные натурные съемки), другой – печатник (весело грохочет типографский цех), Людмила – домашняя хозяйка, но не мещанка, «Мещанская» только в названии улицы.



Николай Баталов в фильме *Третья Мещанская*

Владимир, более интеллигентный, воспитанный, деликатно занимает в комнате диван. Николай, более примитивный, самоуверенный, отправляясь в командировку, оставляет его наедине с женой. Увы! Женское сердце Люды податливо на ласку, которой ей недодано в семейном быту, тем более что Владимир вывел ее на прогулку, сводил в кино... Короче говоря, иногородний занимает место на супружеской кровати, о чем новая чета сообщает вернувшемуся Николаю. Тот, не выдержав кратких бездомных скитаний, согласен занять пустующий диван. Однако произойдет еще одна рокировка и смена спальных мест: Владимир, став законным мужем, оказался таким же невнимательным и грубоватым, как прежде Николай, ее обществу они оба предпочитают ежевечернюю игру в шашки. В общем итоге Людмила, беременная, не зная, кто отец ее будущего ребенка, покидает обоих, уезжая на быстром поезде куда-то вдаль... Но жизнь двоих мужчин на Третьей Мещанской продолжается – финал остается открытым.

Перед нами – первый советский фильм, трактующий половую проблему и взаимоотношения полов. Великолепное актерское трио с богатейшей нюансировкой поведения людей, филигранная режиссура Роома, непривычно для тех лет монтировавшие

го фильм большими актерскими кусками тончайшей психологической игры, изысканная операторская работа старого мастера Григория Гибера – такова была фактура фильма, который о вещах приземленных говорил языком высокой серьезности. Перед нами – трое обыкновенных хороших людей, подчеркивали авторы.

Роом Абрам Матвеевич

(1894–1976)

1926 – «Бухта смерти»

1926 – «Предатель»

1927 – «Третья Мещанская»

1927 – «Ухабы»

1927 – «Еврей и земля»

1929 – «Привидение, которое не возвращается»

1935 – «Строгий юноша»

1935 – «Эскадрилья № 5»

1940 – «Ветер с востока»

1945 – «Нашествие»

1946 – «В горах Югославии»

1949 – «Суд чести»

1952 – «Школа злословия»

1953 – «Серебристая пыль»

1956 – «Сердце бьется вновь...»

1964 – «Гранатовый браслет»

1969 – «Цветы запоздалые»

1971 – «Преждевременный человек»

Попробуем кратко определить главные черты московской кинематографической школы, какой сложилась она в 1910-х годах и продолжилась в целом корпусе фильмов 1920-х. Чехов, МХТ, система Станиславского – вот наиболее близкие источники, из которых и далее, после Октября, будет черпать кинематограф Москвы все лучшее и свое, особое: демократизм, сочувствие горю людскому, человечность, сердечность, юмор, сдержанность в выражении чувств, душевное здоровье, гармонию (естественно, без прекраснотушного умиления). Таков экстракт «чеховского», растворенный в фильмах мастеров московской психологической экранной школы.

Кончились бурные 1920-е годы, эта лаборатория кинематографа нового типа, этот лабиринт творческих исканий.

Сложилась и заработала могучая машина государственного кинематографа, идеологического орудия партии, но также и экономического фактора, важнейшей статьи годового бюджета («товар № 2», по доходам следующий за торговлей водкой). И все-таки главное в ином – в творческом, эстетическом вкладе этого десятилетия в искусство и шире – в культуру страны, бывшей Российской империи, ныне СССР.

Несмотря на страшную боязнь «красной пропаганды»

ды» и «коммунистической заразы», в мире охотно покупали фильмы молодой советской кинематографии – они тогда за границей приносили доход.

Руководящие советские организации поставили задачу к концу десятилетия добиться решительного преобладания в прокате советских фильмов. И это удалось.

За десятилетие были сняты 1172 картины, включая игровые художественные, мультипликационные, огромное количество документальных и научно-просветительских. Фундамент советского кино был заложен.

Молодые мастера советского революционного авангарда – Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов, Александр Довженко и многие другие – приобрели бесспорный международный престиж, а Советский Союз наряду с Америкой, Германией, Францией, Италией вошел в число пяти великих кинодержав мира.

Глава 4

Бум сталинского экрана

*...Говорящий Чапаев с картины скакал
звуковой —
За бревенчатым тылом, на ленте
простынной
Утонуть и вскочить на коня своего!*

Осип Мандельштам

В 1935 году было пышно, на государственном уровне отмечено 15-летие советского кино. Прошло всего лишь шесть лет с тех пор, как Сталин лично вмешался в работу Сергея Эйзенштейна над фильмом *Генеральная линия* и приказал переделать то-то и то-то. Но очень многое изменилось в жизни страны, а также и в жизни кино.

Шло уверенное «завинчивание гаек». Общеполитические и общеэкономические процессы (атака на нэп, коллективизация, нарастающее количество спровоцированных дел: партийных «уклонов», «оппозиций» и т. п.) и в сфере искусства имели свои параллели. На Первом съезде советских писателей, где присутствовал весь цвет литературы СССР от Максима Горько-

го, возвратившегося с острова Капри, до Бориса Пастернака, провозглашался единый метод творчества под названием «социалистический реализм».

В статьях *Правды*, озаглавленных *Сумбур вместо музыки* и *Балетная фальшь*, изничтожался молодой ленинградский композитор, который уже активно работал в кино, – кинематограф не раз будет поддерживать и спасать Дмитрия Шостаковича в периоды его остракизма.

Трагические события перерезают театральную жизнь 1930-х: закрыт за «несоответствие эпохе» МХАТ 2-й, руководимый великим русским артистом Михаилом Чеховым. Оставшийся на родине после Октября и активно работавший, Чехов теперь вынужден уехать – он закончит свой путь в чужой Калифорнии. Разгромлен Театр им. Вс. Мейерхольда, оплот сценического новаторства. Арест, камера пыток на Лубянке и выстрел в затылок ждут гения русской сцены, первого красного комиссара революционного Театра РСФСР-1.

В кино же пока более благополучно. Всем известно, что Сталин обожает кино. Где-то в самой глубине Кремля оборудован просмотровый зал. Сталин смотрит фильмы один, ночью. После войны в Госкино, в Гнездниковском переулке, в этой постоянной резиденции руководящего органа кинематографии, будет

функционировать специальное управление, обеспечивая тайные просмотры Сталина.

На кинематограф обращено верховное внимание. Следствие: усиленный бдительный контроль над киностудиями со стороны целой пирамиды цензоров и редакторов, а также ангажированной критики; необходимость для кинематографистов, которые привыкли к относительной свободе 1920-х, выбирать собственный статус существования при ужесточившемся режиме.

С другой стороны, кинематографистам открывались привилегии бóльшие, чем для деятелей других искусств. Любимцам правительства щедро выдавали ордена, звания, памятные подарки.

Происходят радостные и знаменательные события. В Москве на Воробьевых горах, возле бывшей слободы Потылиха, закончено начатое в 1927 году строительство огромного комплекса киностудии художественных фильмов, которая в 1936 году после ряда переименований получает современное название *Мосфильм*. Это самая большая киностудия страны и одна из крупнейших в мире. В Ленинграде бывшее *Совкино* получает в 1934 году постоянную марку – *Ленфильм*.

Студии оснащены современной отечественной звукозаписывающей аппаратурой по системе профессио-

ра Тагера – «Тагетфон» и профессора Шорина – «Шоринофон». Кино окончательно и бесповоротно перешло на звук, откинув недовольство приверженцев старой эстетики. Новоявленная «болтливая картина» вытеснила «безмолвную музу Великого немого».

Первый Международный кинофестиваль в Москве (а до того международные киносмотрты устраивались только в Голливуде и в Венеции) проходит в Доме кино на Васильевской улице, бывшем Народном доме цесаревича Алексея. Кинематографистам отдан этот уютный зал в центре столицы. На фестивале – жюри из звучных имен. Президент – Сергей Эйзенштейн. В программе – знаменитые фильмы знаменитых мастеров, среди гостей – сам изобретатель кинематографа Луи Люмьер. Ну а главный приз единодушно присужден программе советской киностудии *Ленфильм: Юности Максима Козинцева и Трауберга, Чапаеву братьев Васильевых, Крестьянам Эрмлера.*

Ленинградцы теперь в особом фаворе у правительства, у кинематографического начальства. Социальный заказ, заказ партии, «госзаказ» первым в 1930-х получает именно *Ленфильм.*

Генеалогия и секреты большевика Максима

По приказу из Москвы в тематический план Ленинградской фабрики уже в 1930 году включена картина о революционере-подпольщике. 16 апреля 1934 года фильм запускается в производство, в ноябре того же года работа над ним успешно завершается.

Но это не конец. История большевика будет на экране продолжена, и родится официально признанный эталон социалистического реализма – трилогия *Юность Максима*, *Возвращение Максима*, *Выборгская сторона* (1935 – 1939).

Все государственные награды, все почетные звания, ордена и иные атрибуты официальной хвалы и всенародной славы увенчали как творение Григория Козинцева и Леонида Трауберга, так и их самих. Одновременно *Юность Максима* и *Возвращение Максима* (*Выборгская сторона* – меньше, но уж с первыми «заодно») были искренне любимыми фильмами народа, безотказно кассовыми, а большевик Максим в исполнении Бориса Чиркова смело может быть назван «героем № 2» вслед за бесспорным кумиром Чапаевым. Между тем простецкий славный парень Максим по сюжету становился комиссаром, партийным

вождем-выдвиженцем, а ведь такая карьера, признаемся, симпатией масс никогда не пользовалась. А вот Максим-то как раз и снискал всенародную любовь. Почему? За что?

Нет сомнения, что трилогия о Максиме, и особенно первая ее часть, *Юность*, сделана с искренней любовью к герою. Но к кому именно, кто он?



Юность Максима, фильм Григория Козинцева и Леонида Трауберга

Хронология процесса работы над сценарием и фильмом показывает, что замысел формировался долго и непросто. В первом варианте герой – очкастый, чуть комичный, тихий рабочий. Грамотный, непьющий, белая ворона в рабочей слободке. Он в стороне от событий до тех пор, пока сама эпоха не втягивает его в революционную борьбу. Человек преобразуется. Он – пропагандист, агитатор, «курьер нарождающейся революции». Тюрьма. Сибирь. Встреча с Лениным в Париже или Праге... Октябрь 1917-го. Максим – один из тех, кто по приказу Ленина захватывает Государственную думу, арестовывает министров... Играть этого героя должен был Эраст Гарин, великолепный актер-эксцентрик, ученик Мейерхольда.

Е. Добин, биограф фэкссов, сообщает еще об одном намечавшемся и отпавшем варианте, в случае которого центральную роль должен был играть выдающийся артист и главный режиссер ГОСЕТа Соломон Михоэлс. «Герой, – пишет Добин, – начавший свою жизнь в одном из нищих и грязных местечек западного края, после Октябрьской революции превращался в знаменитого советского дипломата. Родовитые титулованные дипломаты, с пеленок предназначенные к этой блистательной профессии, принуждены были поневоле прислушиваться, а иногда и аплодировать

его словам, разносящимся по всему миру».







Максим – Борис Чирков

Сюжет был в какой-то мере навеян биографией Литвинова, подпольщика, агента ленинской *Искры*, ставшего впоследствии наркомом иностранных дел. Козинцеву и Траубергу импонировали парадоксальность биографии, ее необычайность, неожиданность поворотов. Однако к тому времени уже ушли в прошлое фэкссы с их пристрастием к исключительному. Мастера острого и оригинального рисунка, Козинцев и Трауберг решили поставить фильм о рядовом пареньке с рабочей окраины. В наследство от неосуществленного замысла осталось имя – Максим.

И в первой версии Максима – Эраста Гарина, и в «михоэлсовской» просматривается та же фэксовская тема «человека, раздавленного эпохой», но только с happy end, со скачком этого пасынка судьбы вверх благодаря революции, которая смела с лица земли ненавистный царский строй. Речь, как и в немых картинах ленинградской школы, идет о маргинале, о персонаже на обочине эпохи, имеющем черты странности, или «остранения», – термин ленинградской формальной школы литературоведения, авторства Виктора Шкловского, подразумевающий некий сдвиг привычного («поворот полена в печи, чтобы вызвать искры»).



Валентина Кибардина – подпольщица Наташа

От острашения, чувствовали авторы, пришла пора двигаться к ординарному, типическому: времена кино-экспериментов проходили, надвигался век кино «для всех».

И здесь ожидала их первая удача-находка: на роль Максима в итоге избран был актер Борис Чирков (1901–1982). Внешне, казалось, неказистый, но с изумительной улыбкой, освещающей его заурядное лицо, с удивительной живостью реакций. Герой в его исполнении мог выглядеть поистине самородком, талантом из народной глубинки.

В мемуарах старых большевиков, письмах и прочих свидетельствах подпольной борьбы режиссеры ловили сочетания настоящего героизма, необычности, легендарности подвигов и – одновременно – прозаичности поведения людей в исключительных условиях. Коротче говоря, они искали юмор, яркость, занимательность в этих подпольных приключениях. И была для того пища: прокламации, спрятанные в пеленках новорожденного младенца, шрифт для большевистской типографии, утопленный в кувшине с молоком, – все это атрибуты партийно-революционной эпопеи, какой она представляла в воспоминаниях, очень популярных в первые советские послереволюционные десятилетия.

тилетия. Возник образ веселого героя, напоминающего Тиля Уленшпигеля, эдакого бессмертного барабанщика революции, действующего, однако, не на полях Фландрии, а на окраине российской столицы начала XX века.





Юность Максима

«Мы решили попробовать создать такого героя. Как это сделать? Мы решили попробовать понять среду, быт, все те мелкие вещи, которые могли формировать такого парня... Я месяц провел с гармонистами, которые играли весь свой репертуар; мы читали комплекты газеты *Копейка*, почти всю бульварную литературу времени, шатались за Нарвской Заставой, где мог жить этот парень, смотрели старые программы городских садов, где он мог бывать, вспоминали цирк, чемпионат французской борьбы того времени...

И вот однажды какой-то гармонист сыграл *Крутит-*

ся, вертится шар голубой... – и Максим в этот момент был готов. Сразу воображение поехало: сумерки за Нарвской Заставой; тьма, грязь, слякоть, кабаки, пивные, дым заводов, городовые, отвратительная жизнь. И вдруг замечательная лирическая песня. И выходит первый парень Нарвской Заставы. Первый хулиган, первый ухажер за девушками, аматер французской борьбы, остряк, наизусть знает *Антон Кречета*...» – вспоминал Козинцев.

Предыстория образа заканчивается на этом погружении авторов фильма о большевике в лубочную стихию городской окраины. Старинный городской вальс о некоем «шарфе голубом» под гитару и гармошку доморощенных аранжировщиков превратился в таинственный, манящий и поэтический «шар голубой». Песенку, слетевшую с экрана, скоро вслед за Максимом запоет вся страна.

«...Пригород хлынул в фильм, – рассказывал Козинцев. – Песни, словечки, явка в нищей квартире, вывески лавок, оркестрион в трактире, маевка в Парголове, книжки о похождениях сыщиков, гармошка, участок... определяли и первые черты героя. Ничего в нем не было монументально-мощного, величественно-прекрасного».

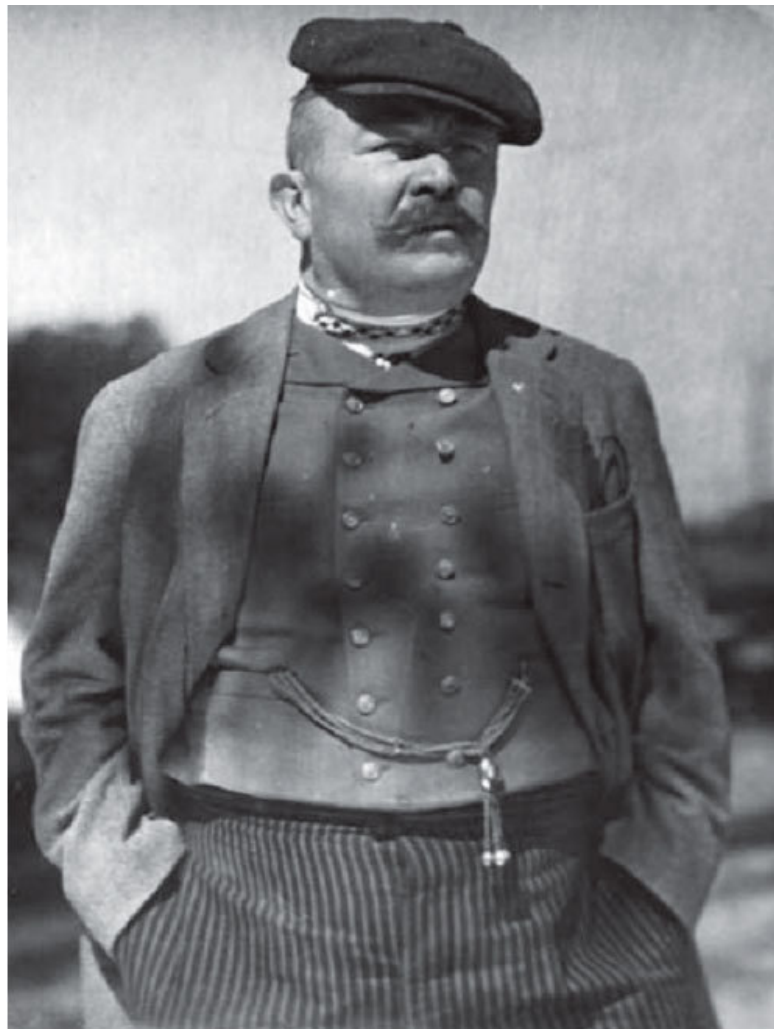
«Жили в Санкт-Петербурге за Нарвской Заставой три товарища» – такова первая надпись в *Юности*

Максима, напоминающая зачин сказки.

Тот самый «человек, раздавленный эпохой» не исчез совсем, но как бы разделился на три ипостаси. Три возможных пути лежали перед молодым русским рабочим в предреволюционные годы. И в фильме появились три героя.







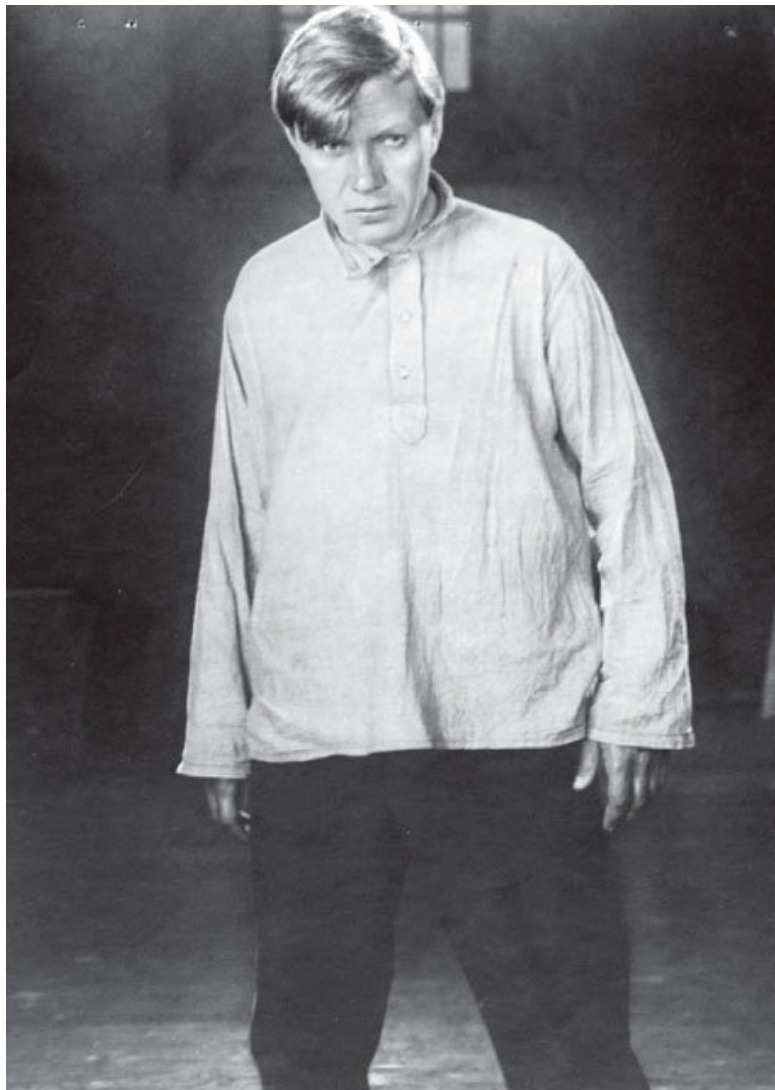


Юность Максима

Первый, красивый кудрявый силач Андрей, погибнет в цеху из-за аварии – он в буквальном смысле «раздавлен эпохой», точнее, несправедливым социальным строем.

Второй, добродушный усатый Дема, сопьется, в пьяном виде ударит полицейского, будет повешен.

Третий, Максим, уйдет в подполье, где готовится пролетарская революция, об этом и будет рассказано с экрана.



Фильм смотрится серией захватывающих приключений. Интрига начинается с побега девушки-подпольщицы от заводского мастера-шпики – в происшествии оказываются втянутыми друзья-рабочие. Погоня за девушкой разворачивается на свалке металлического заводского лома, куч каких-то огромных болтов и гаек, а дополняет композицию эффектно снятый фабричный пейзаж с дымящимися трубами и железной дорогой – чувствуется влияние эйзенштейновской *Стачки*.

Героиню фильма зовут Наташей, и работает она на конспирацию. Артистка Валентина Кибардина, круглолицая, симпатичная, с прямым пробором в гладко зачесанных темных волосах. Именно Наташа и является двигателем сюжета. Она «старшая», это она вовлекает простодушного Максима в большевистскую нелегальщину.

Завязывается здесь также и любовь. Но лишь в подтексте, без слов и признаний – поцелуй только в самом конце фильма, при прощании, когда Максима, уже заслуженного конспиратора, партия направляет из Питера на Волгу. В кино 1930-х положительным героям любовью заниматься не полагается; Максим со своей веселой Наташей и девушкой из песенки («что я влюблен») и здесь не похож на своих ровесников по

экрану.

Роль Наташи состоит из рискованных трюков.

...Воскресная школа, где она в роли учительницы под видом задач по арифметике разъясняет рабочим технику капиталистической эксплуатации и ограбления трудящихся. За партами Максим и Дема, они с удивлением узнают в преподавательнице девушку с заводского двора. Но узнают ее и мастер с полицейским приставом. Горделиво закинув голову, Наташа вынимает паспорт и визитную карточку князя Святополк-Мирского, заявляя, что она спешит давать урок сыну его сиятельства, и удаляется с видом оскорбленной невинности.

Завершающий эпизод фильма. Спасшись от жандармов после разгона маевки-конференции, Максим стучится в квартиру Наташи, она открывает дверь, и – о ужас! – в глубине комнаты за самоваром распивает чай огромный толстолицый городской. «Братец! Как давно ты не заходил!» – бросается к Максиму Наташа. И лишь представитель власти откланялся, пообещав посвататься к своей «тихой и богобоязненной соседке», как квартира мгновенно оборачивается большевистской явкой. Внизу под полом – печатный станок. Наташа и Максим сочиняют прокламацию, призывая к забастовке солидарности.





Юность Максима

Все преобразования выполняются легко и задорно. Но в образе и в поведении этой большевички просматривается неожиданный прототип и литературный источник. Это популярнейшие в 1910-х серийные книжки-выпуски *Сонька Золотая Ручка*. Реальное историческое лицо, одесская воровка и авантюристка Софья Блувштейн прославилась своими рискованными похождениями, в том числе и любовными, умела проходить сквозь стены и попадать в высшее общество и стала королевой массового чтения. Таково происхождение опытной революционерки Наташи, кото-

рая и в *Возвращении Максима* будет продолжать свои переодевания и эскапады, а угомонится лишь в третьей серии трилогии, *Выборгская сторона*, – там она уже супруга Максима и председатель районного Совета.



А Максим? Начав с «репризы» и появления в кинокадре с песенкой *Крутится, вертится шар голубой...* и залихватских улыбочек при встрече с девушками, он будет и далее продолжать взятую линию поведения. Это, по сути дела, цепь аттракционов. Именно они преобладают над сценами трагическими (авария в цеху и похороны друга Андрея, смерть второго молодого рабочего, демонстрация).

Максим – комик, и в этом смысле наиболее близким по сути определением жанра фильма, данным в советское время, было «героическая комедия». Максим предстает всегда как простак, Иванушка-дурачок или Петрушка – эти герои фольклора и лубка. Наивность в сочетании с хитростью и сообразительностью. Непосредственность реакций и маска простодушия.

Конечно, когда директор завода, почтенный господин с бакенбардами и холодными, злобными глазами допрашивает в своем кабинете Максима о чтении запрещенной литературы, парень, сколь ни далек он еще от подозрительных «политических людей», тем не менее прекрасно понимает, в чем его пытаются уличить, но признается: да, читал. Он мгновенно встает в актерскую позу и самозабвенно произносит монолог из *Антоня Кречета, знаменитого разбойника*.

Это не только характеристика той стадии культу-

ры, на которой находится будущий вождь революции, но отсылка к эстетике позднего городского фольклора и бульварной литературы. Антон Кречет, фигура действительно знаменитая в 1910-х годах, герой эпопеи из семи романов бульварного писателя М. Раскатова, был прославлен также в кино: четырехсерийный фильм *Антон Кречет. Покровитель бедных и разоритель богатых (Русский Фантомас)* поставлен в 1916 году на фирме Дранкова.

Чирков прекрасно пел. И запоминались песенки Максима, не только лейтмотивная *Крутится, вертится шар голубой*, но и другие, залихватские. Собственно «революционный акт» героя – только в финале, когда он, прервав Наташу, чье первенство в эту минуту окончилось, сам уверенно диктует текст листовки. Так становится Максим профессионалом-подпольщиком.

Фильм был сделан умно и хитро, стилизован и задекорирован в «подлинную атмосферу эпохи», в «единый музыкальный напор времени» (Блок). И снежная вьюга новогодней ночи с лихачами и шампанским, с буржуазным разгулом под звуки модных танцев ойры и галопа (музыку, как и ко всем следующим звуковым фильмам Козинцева, написал Дмитрий Шостакович), и рабочая слободка за заставой с ее уютной нищетой, лоскутными одеялами, кудахтаньем

кур – здесь было много тепла, обаяния, простоты, по-
коряющей любого.





Любопытно следующее: Козинцев очень не любил, когда о Максиме судили как о некоем конкретном деятеле. Был недоволен тем, что Эрмлер ввел Максима в свою картину *Великий гражданин*, где он, Максим, ныне большой человек в Москве (действие в 1935-м), приезжает в Ленинград расследовать дело об убийстве Кирова. «Это не Максим. Он не может быть Максимумом», – повторял Козинцев, хотя тот же артист Чирков как бы продлевал жизнь героя трилогии. Почему же?

Да потому, что Максим как реальное лицо не существует. Не существует и как собирательный образ, укорененный в реалистическом искусстве. Это фигура иного эстетического ряда. И Козинцев на это постоянно намекал, подчеркивал, что у Максима нет фамилии. Кстати, фамилии нет и у Наташи, у Демы, у Андрея. А пронцательный Эйзенштейн после выхода второй серии прислал Козинцеву поздравление с «возвращением Рокамболя». Рокамболь же, как известно, бесстрашный бандит дешевого французского чтива.

Однажды ночью фэксы и тогдашний председатель Госкомитета по кино Б. С. Шумяцкий были вызваны в Кремль на просмотр *Юности Максима* Сталиным.

Обошлось. Фильм был одобрен. Но чувство непе-

реносимого унижения, сознание собственного ничтожества осталось до конца дней. Оно нарастало. Несмотря на фанфары, ордена, призы, злые предчувствия не утихали.

Взятое под персональный контроль вождя продолжение судьбы Максима в трилогии подвергалось бесконечным переделкам, поправкам.





Юность Максима

Вторая серия, *Возвращение Максима*, еще сохранила немало забавного и живого, правда будучи сильно подпорченной бесконечными спорами на партийных собраниях, разоблачением меньшевиков и других оппонентов «генеральной линии партии». Лишь одна сцена сумела осветить фильм юмором и азартом – бильярдный турнир Максима с самим «королем санкт-петербургского бильярда» конторщиком Платоном Васильевичем Дымбой. Этой фигуры, а также артиста Михаила Жарова не было в первой се-

рии.

Дымба – хозяйский холуй, мечта горничных, красавчик с закрученными усиками и шансонеткой *Менял я женщин, как перчатки...* на устах – антагонист Максима по всем пунктам вплоть до песни: у Дымбы это приклатненный *Цыпленок жареный*.

Жаров, который до Дымбы сыграл лихого вора Жигана в *Путевке в жизнь*, а в *Иване Грозном* сыграет Малюту Скуратова, обладал тем, что на актерском языке называется отрицательным обаянием, – это противник всерьез. И вот его-то Максим загоняет под стол сокрушительной биллиардной атакой.

Правда, весь турнир – это большевистский камуфляж, чтобы выманить у глупого Дымбы адреса военных заказов, но таков проверенный приключенческий прием трилогии. В *Выборгской стороне* от веселой и азартной игры уже не осталось почти ничего.

И зрители, и критики по-прежнему хвалили оба продолжения как бы по инерции и из-за теплой любви к герою. Но ведь и сам Максим с его улыбкой, неразлучной гитарой и лихими песенками незаметно превращался в волевого, резкого, с подозрительным прищуром красного комиссара, того самого, «в кожаной тужурке». Изгонялись шутки, трюки, смешинки – вольный язык лубка и балагана. Изгонялась – последовательно, упорно, умело – народная стихия. Все будет

«правильно»: против анархистов, против Учредительного собрания, против эсэров.

И все же, когда в начале и конце серии в переборах удивительно полнозвучной, залихватской и глубинно-грустной гармонии звучало знакомое *Крутится, вертится шар голубой*, сухомятина забывалась и вставали в памяти три друга-товарища из-за Нарвской Заставы, по широкому полю уходил с узелком за плечами в неведомую даль выставленный из столицы Максим – незабываемый финал *Юности*.

«Захлебнулась винтовка Чапаева...»

Кадры хроники 1934 года: по мостовой торопливо шагает людская колонна с транспарантом «Мы идем смотреть *Чапаева!*». «*Чапаева* смотрели все!» – газетный заголовок.

В данном случае метафора, пожалуй, соответствует истине: да, *Чапаева* смотрели все.

Нравилось всем. И ветеранам Гражданской войны, и элитарной кинокритике, еще вчера воспевавшей «пластику безмолвия». И академику. И колхознику. И Эйзенштейну с Довженко. А про мальчишек тех лет говорили, что они будто бы смотрели фильм по 15 сеансов подряд, все надеясь, что Чапай не утонет в реке Урал под белыми пулями, а выплывет.

Пусть это и анекдот, но зерно истины здесь есть. Дело в том, что в образе Чапаева и в его экранной истории подкупающая, обезоруживающая своей убедительностью правда личности, именно этой неповторимой индивидуальности, каким-то непонятным способом соединялась с мифологичностью.

Экранный Чапаев, тот, кто под гремучий непрерывный звон бубенцов с лихим своим Петькой, вздымая облако пыли, врывается в кадр на реквизированной

тройке; тот, кто в черной бурке и папахе как ветер несется на белом коне; тот, кто, как знамя призыва, выбросил вперед руку над пулеметом; тот, который увлеченно, как шахматист-гроссмейстер, передвигает картофелины на дощатом столе, давая предметный урок стратегии непонятливым командирам; тот, кто мчится с саблей наголо во главе красной конницы, – словом, Чапаев – Бабочкин.



Борис Бабочкин

Его кинокадры-эмблемы вытеснили, заменили в сознании и памяти народной реального комдива В. И. Чапаева. Последний, наверное, был хорошим человеком и преданным бойцом революции, но ведь таких было немало. А кино-Чапаев остался единственным и гениальным.

Типические признаки мифологической, культовой фигуры: Чапаев – герой обильного национального фольклора-новодела, и прежде всего анекдотов. Дети до сих пор играют в Чапаева и Петьку. Шуточки и реплики из фильма давно вошли в русский разговорный язык в качестве пословиц и прибауток.

Осип Мандельштам под впечатлением от фильма – одного из ранних звуковых – написал стихотворение:

От сырой простыни говорящая, —
Знать, нашелся на рыб звукопас, —
Надвигалась картина звучащая
На меня, и на всех, и на вас...

Начихав на кривые убыточки,
С папирской смертельной в зубах,
Офицеры последней выточки —
На равнины зияющий пах...

Было слышно гудение низкое
Самолетов, сгоревших дотла,
Лошадиная бритва английская
Адмиральские щеки скребла...

Измеряй меня, край, перекраивай, —
Чуден жар прикрепленной земли! —
Захлебнулась винтовка Чапаева:
Помоги, развяжи, раздели...

Между тем чудо *Чапаева* начиналось вполне прозаично, едва ли не пропагандистски.

Братья Васильевы – так называли себя кинорежиссеры Георгий Николаевич Васильев (1899–1946) и Сергей Дмитриевич Васильев (1900–1959). Оба – выходцы из трудовой русской интеллигенции, оба служили в Красной армии. Оба получили и артистическое образование: Георгий – в Московской студии «Молодые мастера», Сергей – в Петроградском институте экранных искусств.



Чапаев, фильм братьев Васильевых

К тому же оба Васильева занимались и в режиссерской лаборатории Эйзенштейна. Но все равно долго не могли найти себя.



Чапаев

Переехали в Ленинград, вместе поставили документальную картину *Подвиг во льдах* (монтаж хроники о спасении экспедиции Нобиле) и две игровые – *Спящая красавица* (по сценарию Григория Александрова, 1930) и *Личное дело* (1932).

Им предложили залежавшийся в портфеле студии сценарий *Чапаев*, сделанный по книге покойного писателя-коммуниста Дмитрия Фурманова его вдовой, – произведению как в оригинале, так и в экранизации крайне скучному, беспомощному, но содержащему по-

рою любопытную информацию о Гражданской войне на Восточном фронте и о нравах партизанской вольницы. Чапаевская дивизия напоминает разбойничью ватагу, а начдив – атамана, его фигура едва ли не обожествлена.

Сам Фурманов в 1919–1921 годах послан был в Чапаевскую дивизию политкомиссаром и в своей документальной прозе живописал отношения посланца «центра» с чапаевским войском и самим Чапаевым. Комиссар (в версии Фурманова) дипломатически, умело, ласково, как ребенка, наставляет, поправляет, перевоспитывает полуграмотного самородка, непредсказуемого талантливому командиру.

Васильевы в своей режиссерской заявке уверенно сообщили: «Это фильм о руководящей роли партии в эпоху становления Красной армии».

На экране получилось, правда, нечто совсем иное.

Братья Васильевы

Георгий Николаевич Васильев (1899–1946) и
Сергей Дмитриевич Васильев (1900–1959)

1928 – «Подвиг во льдах»

1930 – «Спящая красавица»

1932 – «Личное дело» («Тревожные гудки»)

1934 – «Чапаев»

1937 – «Волочаевские дни»

1942 – «Оборона Царицына»

1943 – «Фронт»

С. Д. Васильев

1955 – «Герои Шипки»

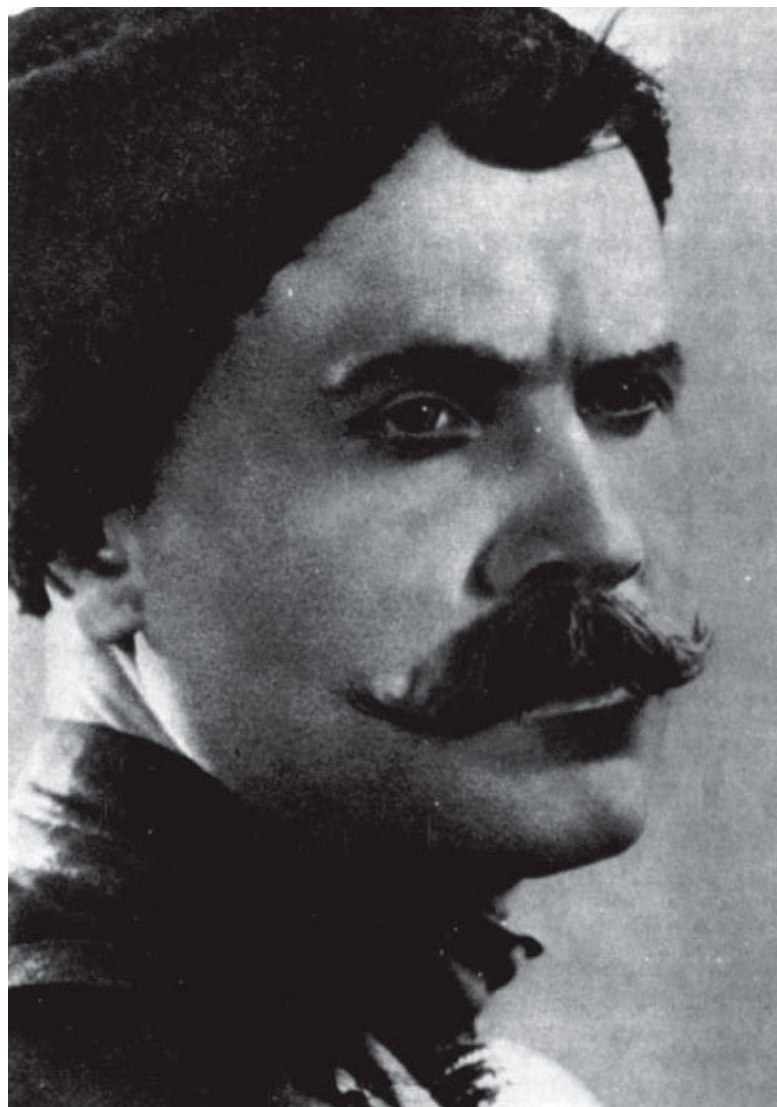
1958 – «В дни Октября»

Начнем с того, что неприятный патернализм Фурманова, сохранившийся и в сценарии, сильно смягчился благодаря исполнителю роли Борису Блинову (1909–1943). Его Фурманов был совсем еще молодой, улыбочивый и славный человек. Актер, словно рожденный для ролей «обаятельных большевиков», своего правильного и назидательного по сюжету и функции героя-комиссара «вытащил».

А сделать это было нелегко рядом с таким Чапаевым! Борис Васильевич Бабочкин сыграл его блистательно. Вдохновенная увлеченность персонажем, вольный размах сочетались у артиста с филигранной отделкой любой детали, пластическая выразительность и броский контур стремительной фигуры, легкой и быстрой походки, ладной посадки на коне – с хитроватым, недоверчивым прищуром глаз. Удасть, бесшабашная храбрость, хитреца и наивность, какая-то душевная незащищенность, обаяние, талант. Чапаев был поистине национальным героем, натурой чисто русской.

И еще милее, симпатичнее казался этот Чапаев благодаря своему постоянному спутнику, трогательно в него влюбленному, – белокурому курносому орди-

нарцу Петьке (Леонид Кмит).



В роли старого полковника Бороздина, главы вражеского лагеря, сняли учителя Георгия Васильева, театрального актера Иллариона Певцова. Создавали образ сложный, а для своего времени – смелый, опережающий. Пройдет много времени, пока враг не будет выглядеть однозначным негодяем.

Конечно, как представителя контрреволюции полковника Бороздина ждет в последних кадрах расплата. Но здесь уже виделся анализ, а не гротеск, как на экране 1920-х, не карикатуры, как в агитках.

Стала знаменитой сцена, где полковник музицирует у себя дома, упиваясь звуками Лунной сонаты Бетховена, а его денщик-казак в это время натирает пол. У полковника и воспитание, и культура, и способность сочувствия «малым сим», но до определенного предела, да еще – пока они не взбунтовались. А тогда – «психическая атака».

Эта атака каппелевцев, отборных белоофицерских частей, – центральный эпизод картины. Под сухую дробь барабана издалека по выжженной степи движутся три черных каре-прямоугольника. Идут чеканным строевым шагом, как на параде. Если кто-то падает, на ходу автоматически смыкается шеренга, такая же прямая и неустрашимая.

Во главе – поручик, надменный, щеголеватый, в руке стек, к губе прилипла дымящаяся папироска – дополнительный эффект «психического» устрашения. В этой роли, не пожалев себя и подставив ненависти зрителей, снялся Георгий Васильев. Над каппелевцами полощется черное знамя, на нем череп и кости. Надвигается смерть...

А в партизанской цепи, залегшей в ложбинке рядом с мертвой корягой, плохо одетые усталые люди и всего лишь один максим в руках у пулеметчицы Анки. Цвета воронова крыла гладкие волосы с прямым пробором, коса, теплые карие глаза. Крупный план у пулемета: выбилась прядь, видны веснушки и капельки пота, пушистые длинные ресницы. Портрет свидетельствует о мастерской и тонкой режиссуре: против каппелевского смертного марша-спектакля – трепетная жизнь, теплая, невзначай схваченная женственность.

«Психическую атаку» в кинолитературе всегда закономерно сравнивают со сценой расстрела на Одесской лестнице из эйзенштейновского *Броненосца «Потемкин»*. И идейно, и композиционно сцены похожи: неотвратимое механическое наступление зла на нечто живое, незащищенное. Но есть и разница, обусловленная интервалом в целое десятилетие, разделившее эти фильмы.





Знаменитая Одесская лестница в фильме *Броненосец «Потемкин»*

Эпизод *Одесская лестница* состоит из 200 кадров, соответственно чему 200 раз меняется точка зрения кинокамеры, – принцип короткого монтажа 1920-х. И трагедия мирной, праздничной толпы, застигнутой залпами, и механистичность карателей фиксируются камерой-очевидцем, при всей эмоциональной погруженности в событие все же лишь наблюдателя, а не участника – потому-то камере и удалось проследить,

пусть и пунктирно, прерывисто, путь в морскую бездну роковой коляски с младенцем: коляска вновь и вновь оказывается в кадре.

«Психическая атака», занимая в фильме тоже центральное место, строится всего лишь из 50 кадров, и иная нагрузка падает на внутрикадровое содержание и действие. И не только потому, что вместе с приходом на экран звука и слова оказался затрудненным короткий монтаж кулешовского и раннеэйнштейновского толка. Дело еще и в том, что теперь в драматический конфликт батальной сцены включены индивидуальные герои. Правда, самого Чапаева в этой сцене нет, но здесь залегли, кроме Анки, и Петька, и Фурманов, и другие чапаевцы. Это их глазами смотрит камера на приближающееся войско и на белого офицера со стеклом и папироскою. Камера идентифицировалась с глазом участника боя на стороне красных. Позиция участника, а не наблюдателя, создает новую степень втянутости в происходящее.

Капелевцы переходят в штыковую, все дымится «смертельная папироска», а пулемет молчит... После ожидания почти уже нестерпимого в специально затянутой тишине-паузе максим застрекотал, и черные капелевские шеренги, подойдя совсем близко, спутались и в беспорядке отступили.

Однако это всего лишь перипетия боя, а не конец.

Пулемет замолк – кончилась лента. По равнине мчится вражеская казачья конница. И вот тогда, откуда ни возьмись, вздымая облако пыли, понеслась с победным «ура!» кавалерия Чапаева. Вступает симфоническая музыка (композитор Г. Попов). Надуваются ветром красивые складки чапаевской бурки, стелются кони. Это апофеоз фильма.

Был в сцене атаки каппелевцев более общий смысл, выходящий за границы уральских событий. Много смыслов.

«Такой же механический, геометрически построенный марш войны лирически описывала в том же 1934 году Лени Рифеншталь в фашистском фильме о большом параде в Нюрнберге. Угроза «грандиозной психической атаки» нависла над Европой. Эпизод из *Чапаева* раскрывал опасность, таившуюся в парадах Нюрнберга, противопоставляя сознательного человека человеку-машине», – пишет патриарх французского киноведения, автор *Всеобщей истории кино* Жорж Садуль.

А Илье Эренбургу, который увидел *Чапаева* в Испании в интербригаде, в передышке между боями за республику, показалось, что тень Чапаева проносилась над сьеррой, сзывая «живых и неживых».

Фильм был принят даже белочехами, бывшими каппелевцами, после его показа в Праге в 1937 году.

В фильме не было ненависти, зато ясно звучали любовь, восхищение, юмор, жалость, ностальгия, теплота. Проникало в кадр и зловещее предчувствие, когда перед боем Чапаев с товарищами затягивают мрачную разбойничью песню *Черный ворон...* Нельзя было держаться на уровне победы с такими ресурсами! И перехитрить простаков ничего не стоило коварному полковнику Бороздину.

Финальные сцены фильма, когда командир и вернейший его Петька стоят на откосе, когда Чапаев со своим «Врешь! Не возьмешь!» бросается в воду и вокруг головы его, плывущего, теснее и теснее смыкается кольцо пуль, пока голова не уходит под воду, – сделаны и смотрятся на уровне трагедии. Шумная атака красной конницы – цензурно-обязательный победный финал – не помогает: «Захлебнулась винтовка Чапаева...»



Борис Бабочкин

Б. А. Бабочкину посчастливилось пройти и далее долгий и плодотворный творческий путь, хотя славы Чапая ему бы хватило и на два века. Он умер в 1975 году, хоронили его в Москве, в Малом театре, где он работал последние двадцать лет. У гроба, в ногах, стоял постаревший, но по-прежнему верный своему командиру Петька – Леонид Кмит.

Ни *Волочаевские дни* (1939), ни *Фронт* (1942) по официальной пьесе А. Корнейчука (где Бабочкин играл уже «правильного» генерала Огнева, а не «стихийного» Горлова, наследника Чапая) даже отдаленно не напоминали *Чапаева*. Георгий Васильев вскоре скончался, Сергей делал скучные историко-революционные полотна. Братья Васильевы, чье двойное имя было присвоено одной из старейших улиц Ленинграда, Большой Посадской, были украшены всеми советскими регалиями, званиями и призами, но остались создателями одного фильма. Зато фильма эпохального, нестареющего шедевра.

«Все мы вышли из чапаевской бурки»

В кинематографе *Чапаев* имел свой шлейф. Характерной особенностью тематического планирования тех лет были некие «косяки» сходных по типу кинофильмов. *Чапаев* возглавил целый ряд картин о полководцах Гражданской войны, в них повторялся сюжет «комиссар – командир» или показывался рост стихийного героя под влиянием партии. С центральных студий, *Мосфильма* и *Ленфильма*, приемы и схемы переходили на студии республиканские: *Александр Пархоменко* и *Котовский* были сняты на Украине, *Амангельды* – в Казахстане, фильм *Его зовут Сухэ-Батор* рассказывал о герое Монголии... Все это лишь бледные подражания.

Вскоре, во второй половине 1930-х, когда в приближении вой ны начнется ориентация на «Русь Великую», на историю российских военных побед, революционные герои-самородки сменятся коронованными особами, монархами-объединителями, поборниками централизации: это *Александр Невский* и *Иван Грозный* Эйзенштейна, *Петр Первый* Петрова, *Суворов* Пудовкина, *Богдан Хмельницкий* Савченко, *Георгий Саакадзе* Чиаурели. Последним из таких циклов

экранных биографий станет серия о деятелях науки и искусства уже в 1950-е годы (*Академик Иван Павлов, Мусоргский* и др.).

5 марта 1935 года *Правда* опубликовала беседу Сталина с режиссером Довженко. Вождь предложил сделать картину об «украинском Чапаеве». Речь шла о Николае Щорсе, командире Богунского полка, погибшем в возрасте двадцати четырех лет и, в отличие от Чапаева, мало популярном в украинском народе также и после картины, которая вышла в 1940-м.

Чудак Сашко оставался верен себе и своим поэтическим немым лентам *Звенигора, Арсенал*. Эпизоды фильма связываются не сюжетно, а как бы нанизываются на боевой маршрут полка Щорса: Чернигов, Семиполки, Киев, хутора, зимние дороги и летняя жара со спелыми подсолнухами, крестьянская свадьба во всей ее колоритной красоте украинских народных обрядов, проводы бойцов на селе, похороны командира, когда высоко поднятые руками красноармейцев носилки медленно плывут над степью, а на втором плане вдали мчатся конники...



Евгений Самойлов – Николай Щорс

Но внутри этого поэтического «гайдамацкого» эпоса разворачивается «дуэт» основных персонажей-антагонистов – Щорса и старого батьки Боженко. Светлоглазый красавец Щорс в исполнении Евгения Самойлова, всегда подтянутый, в ладной кожаной тужурке, в фуражке, с биноклем на груди, уже совсем не похож на самостийных героев Гражданской войны. Щорс объединяет в себе и политкомиссара, и командира регулярной Красной армии. Лучше было бы его считать «украинским Фурмановым». Чапаевское же начало, нутряной талант, народный ум – все у Боженко, которого мощно и вместе мягко играет Иван Скуратов. Ему отдана вся тоска Довженко по могучему атаману, этакому Тарасу Бульбе. И хотя в действительности оба полководца почти одновременно погибли в боях 1919 года, на экране траурный кортеж провожает старшего, а молодой Щорс уносится со своей конницей в будущее. То есть опять на смену спонтанной народной революционности приходит дисциплина обученной регулярной армии.



Щорс, фильм Александра Довженко

«Руководящая роль партии» – генеральная тема киноискусства первой половины 1930-х. Если историко-революционная эпопея великих киноклассиков вдохновенно воспевала массовый штурм старого мира, творила миф об Октябре как всенародном действе, воплощении вековых чаяний, венце истории, то теперь революция корректируется на экране как процесс, руководимый и направляемый волей большевиков.

Борьбу партии против стихийности, перевоспитание анархиста вслед за *Чапаевым* должна была раскрывать еще одна картина, далее признанная классической, – *Мы из Кронштадта* Ефима Львовича Дзигана (1898–1981) по сценарию драматурга Всеволода Вишневского.

Октябрь 1919 года, оборона Петрограда от белого генерала Юденича. В этом году произошли антисоветские восстания на кронштадтских фортах, что войдет даже в официальную историографию. Но совсем не об этом рассказывал фильм Дзигана.

В центре стоял снова «дуэт»: политкомиссар, посланец ЦК, и матрос-анархист. В комиссаре всячески подчеркивалось штатское начало, негероическая внешность, мягкость, тихий голос, в матросе Артеме Бушуеве – хамоватость, наглость, топорные черты лица. Но это в экспозиции. Пройдя вместе путь боевых испытаний, люди сближаются. Ведь городской большевик в бою такой же храбрец, как моряки, а у матроса под корявой внешностью живет благородная нежная душа, готовность к революционной дисциплине и признанию безусловного превосходства над собой коммуниста-воспитателя, – это неперемненное условие всех фильмов.

Белые вели группу пленных красных моряков на казнь, с камнями на шее их сбрасывали с обрыва.

Сцена была патетической без лишнего пафоса: шеренга обреченных под северными соснами, внизу – морская даль Балтики; долгий и горестный звук гитары, утопленной вместе с гитаристом; бескозырки, плещущиеся на волнах, когда все кончено.

Изображение оказывалось богаче и сильнее слова. Фильм втягивал в себя подлинной фактурой, атмосферой: осенние порывы ветра над свинцовой водой, пустынные улицы разрушенного морского города-острова, проводы в гавани под вальс военного оркестрика и доморощенная танцулька, исхудавшие дети играют с пулеметом, как в лошадку... Звуковая картина продолжала пластическую традицию немого кино, насыщая ее новым: звуками жизни, их богатой партитурой.

Финал все равно был победным. Силачу матросу Бушуеву удалось выплыть, он выносит на берег мертвого комиссара, хоронит его в скалах и прижимает к сердцу партбилет покойного. Поднятый Бушуевым новый кронштадтский десант с моря штурмует врага. Выйдя из волн в черном своем бушлате, словно гранитный, матрос вопрошает с экрана: «А ну, кто еще хочет Петроград?» Могли ли авторы этой устрашающей фразы предполагать, что через шесть лет Северная столица окажется в кольце самой страшной блокады в истории человечества?

Вошедший в обиход советских шедевров *Депутат Балтики* Александра Зархи и Иосифа Хейфица (1937) дает штатский и чуть усложненный вариант той же темы партийца-вожатого.

Здесь воссоздавались, пусть и вольно, факты биографии ученого К. А. Тимирязева, сразу принявшего советскую власть. На роль героя, в фильме профессора Полежаева, был удачно взят молодой ленинградский актер-эксцентрик Николай Черкасов (1903–1966) – только что он сыграл в *Детях капитана Гранта* роль чудака Паганеля, стар и млад распевали его песенку *Капитан, капитан, улыбнитесь!..* Узнавая в профессоре-революционере своего забавного любимца, зрители радовались. Сочетание образа седовласого, преклонных лет академика (у него в кабинете висит мантия Ньютона) и молодости актера дало хороший эффект.

Странный «роман» кабинетного затворника с моряками Балтики завязывался в тот самый момент, когда матросский продотряд, шаря по городу в поисках спрятанного хлеба, ночью врывается в квартиру профессора и вожак отряда, некто матрос Куприянов, словно бы родной брат матроса Бушуева из фильма *Мы из Кронштадта*, из-за злополучной мантии принимал ученого за классового врага-архиерея (все это преподносилось авторами с умильной и снисхо-

дительной усмешкой).

Матрос под грубой внешностью имел душу добрую и, догадавшись о своей ошибке, становился страстным почитателем профессора, вытаскивал старика сначала читать морякам лекции «про жизнь природы», а потом и вовсе выдвигал его в Петроградский Совет рабочих, крестьянских и солдатских депутатов посланцем от... революционного Балтфлота.

Так реализовалась в фильме тема единства интеллигенции и революции в год 1937-й, когда проводились первые выборы в Верховный Совет СССР и мощная кампания шла под эгидой консолидации рабочего класса, колхозного крестьянства и «прослойки» – трудовой интеллигенции. Функцию комиссара выполнял третий герой – вернувшийся из сибирской царской ссылки ученый-большевик Бочаров, большой, в меховой дохе, всепонимающий, бывший студент, а теперь хозяин научной жизни.

Однако персонажи, которые по идейному заданию должны были быть ведущими, положительными примерами, при всех стараниях режиссуры и обаянии артистов получались менее яркими и симпатичными на экране. Любила-то публика Чапаева с его верным Петькой, а не приятного и правильного Фурманова, чудака-профессора, а не всезнайку-подпольщика, гитариста в бескозырке, а не комиссара. Только одному

Максиму прощали назначение на пост, да и то лишь за полюбившуюся улыбку и, конечно, за песню, за *Крутится, вертится шар голубой...*

Где же герой с партбилетом в кармане, которого полюбили бы так, как Чапая или курносого смешного Петьку?

Эту роль «темплан» Госкино СССР поручил В. И. Ленину.

Лениниана в действии

В эпизоде немого фильма *Октябрь* Эйзенштейна появлялся некто Никандров, феноменально похожий на Ленина, буквально его двойник. Теперь же в сценариях Алексея Каплера (*Ленин в Октябре* и *Ленин в 1918 году* – для фильмов М. И. Ромма) и Николая Година (*Человек с ружьем* – для С. И. Юткевича) роль была центральной и требовались актеры.

Ими стали Борис Щукин (1894–1939) и Максим Штраух (1900–1974). Первый – из Театра им. Евг. Вахтангова, уже снимался в ролях большевиков, второй – близкий друг и сподвижник Эйзенштейна еще по театру Пролеткульта. По-разному сложатся судьбы этих первоисполнителей. Щукин, молодой человек и прекрасный актер, через полгода умрет. Штраух же долго, почти до самой смерти, будет играть роль Ленина в последующих фильмах Юткевича.

Появление «живого» Ленина на экране поначалу было сенсацией. Люди вставали, стоя аплодировали. Далее за полвека этот эффект исчез, непременно возникновение Ленина в исполнении множества разных актеров обытовилось, приелось. В 1930-х же зрители *Ленина в Октябре* действительно полюбили героя, то есть Щукина в ленинском гриме (углубленно-

му и серьезному Штрауху это не удалось).

У экранного Ленина – Щукина был веселый заразительный смех, быстрота реакций, нетерпеливые движения и забавные жесты. Он мило подкартавливал, не выговаривал букву «р». Словом, был немножко комик, да еще с подвязанной щекой для конспирации. Но вот наступает его звездный час – 25 октября! Ликующий финал фильма в Смольном, море народа, Ленин на трибуне – образ победы. Талантливая режиссура Ромма словно бы заново монтировала и подправляла хронику Октября, предложенную десять лет назад Эйзенштейном. Включались прямые цитаты, которые уже обрели статус подлинных документов: штурм узорных ворот Зимнего, площадь у Смольного, а Ленин был очеловечен по сравнению с муляжом Никандрова. Миф об Октябре закреплялся, обретал звук, музыку и общедоступность, которой недоставало экспериментальному творению гения-искателя.



Максим Штраух в роли Ленина

Во второй части роммовской дилогии, фильме *Ленин в 1918 году*, общий праздничный тон решительно меняется.

Москва во власти голода, интервенция, восстания в деревне, заговоры, предательства, измена в самом Кремле. Центром фильма была большая и страшная, мастерски сделанная сцена покушения на Ленина террористкой Каплан, внушающая гнев и жалость,

ибо образ Ленина – Щукина по-прежнему аккумулировал в себе оптимизм, свет, искренность. Дело в том, что этот второй ленинский фильм был уже родным детищем эпохи Большого террора, ежовщины, массовых репрессий 1937–1938 годов.



В дилогии Михаила Ромма Ленина играл Борис Щукин

Тем не менее кинопортрет Ленина, поистине замесивший в восприятии и сознании народа подлинного исторического Ульянова-Ленина, может быть по праву

признан вершиной советской мифологии. У экранного мифа революции, в галерее его героев теперь появился притягательный солнечный центр. Чертеж космоса социалистической революции был завершен.

Нельзя при этом обойти вниманием, что уже тогда на экране рядом с юрким, маленьким и суетливым Ильичом появляется Сталин – большой, вальяжный, монументальный. К концу 1930-х пропорция явно изменяется в пользу Сталина. «Ленинские» фильмы должны были незаметно перерастать в «сталинские», транслируя формулу «Сталин – это Ленин сегодня». Уже именно он, а не Ленин, выглядит главным деятелем, вдохновителем и творцом Октября в *Великом зареве* Михаила Чиаурели (1937), где в роли Сталина дебютирует грузин Михаил Геловани, далее – и надолго – экранный эталон и репрезентативное клише Сталина.

Экран 1930-х полон радости и веселья. В самой жизни тучи сгущались, слышались предвестия войны, шли чистки, пронеслась зловещая финская кампания. Лучезарный, ликующий мажор в искусстве, нарастающая тревога в жизни и пропаганде, а одновременно беспечность, железная уверенность в собственной силе и неуязвимости – такое сочетание, еще одна неразгаданная тайна советских предвоенных лет.

«Великая утопия» в жанре музыкальной комедии

Самым любимым жанром сталинских 1930-х была музыкальная комедия. Она замещала на экране реальную действительность. Она была реальностью по истине виртуальной.

Создатели особого жанра советской музыкальной комедии Григорий Васильевич Александров (1903–1983) и Иван Александрович Пырьев (1901–1968) прошли параллельными путями, были своего рода соперниками, оставаясь очень разными и глубоко индивидуальными художниками. Они вышли из единой театральной и кинематографической школы Эйзенштейна, оба поднялись к вершинам славы в 1930-х, оба прожили большую творческую жизнь.

Григорий Александров (настоящая фамилия – Мормоненко) родился на Урале, в семье горного инженера, с юности увлекался театром, работал помощником костюмера и декоратора в Екатеринбургском оперном театре, а в 1921-м стал актером Первого рабочего театра Пролеткульта в Москве, которым тогда фактически руководил Эйзенштейн.

Начиная с памятного озорного *Мудреца* (Александров выступил там в эксцентрической роли клоуна)

и перейдя в 1924-м в кинематограф, он стал помощником, сорежиссером и соавтором сценариев Эйзенштейна (даже *Броненосец «Потемкин»* был подписан двумя их фамилиями). Вместе с Эйзенштейном и оператором Эдуардом Тиссэ в 1929–1932 годах он был в заграничной командировке, работал в Америке и Мексике над фильмом *Да здравствует Мексика!* Как уже было сказано, отснятый материал по ряду причин на десятилетия задержался за океаном, и только в 1979-м Александров осуществил его монтаж и выпустил на экран.

По возвращении в Москву судьба Александрова делает резкий крен. Режиссер решительно отходит от эпопеи эйзенштейновского типа и ставит музыкальную комедию со знаменитым джазовым певцом Леонидом Утесовым и Любовью Орловой в главных ролях и с музыкой Исаака Дунаевского. Это были *Веселые ребята* (1934), которые стремительно завоевали огромный успех на родине и демонстрировались на Втором Международном кинофестивале в Венеции. Вслед за дебютом в новом жанре Александров развивает счастливо найденное и снимает цикл картин, вошедших в золотой фонд советской киноклассики.

Леонид УТЁСОВ
Любовь ОРЛОВА



Весёлые РЕБЯТА

фильм Григория АЛЕКСАНДРОВА
МОСКОВСКИЙ КИНОФИЛЬМЫНСТ 1934 г.

Как большинство людей его поколения, он всегда был в гуще общественной жизни, преподавал во ВГИКе, работал бессменным председателем общества Италия – СССР.

Самобытный талант, изобретательный, остроумный сочинитель экранных трюков, организатор блестящей творческой команды каждого фильма и истинный Пигмалион, создавший свою сверкающую, поющую, отбивающую чечетку белокурую Галатею, Александров 1930-х совсем не похож на ассистента при высоком маэстро Эйзене, каким он выделялся в прошедшем десятилетии. Как не похож широко улыбающийся, спортивного склада красавец, запечатленный на всех фотографиях тех лет, на совсем другого Александра: на портрете кисти П. Вильямса – печального, со скорбными синими глазами юношу на белом снегу. Можно еще раз сделать вывод, что люди того поколения не разгаданы нами, поздними.

Первоначальный вариант сценария *Веселых ребят*, написанный двумя видными сатириками – Владимиром Массом и Николаем Эрдманом, в то время уже автором великих пьес *Мандат* и *Самоубийца*, – только в каркасе своем имел сходство с международной историей «пути к славе», которая, кстати, во всем мире пришлась впору музыкальной комедии в ее активном поиске «звучащих объектов» на рубеже 1930-

х.

Первым в истории звуковым фильмом стал американский *Певец джаза*. Вот и в России нашелся свой голосистый герой, свой «певец джаза», пастух Костя, он же и незаурядный актер Леонид Утесов, и звезда, премьерша, которой становилась по традиции экрана 1920-х годов, конечно, домработница-удачница.

Сюжет «пути к славе» сохранится во всех комедиях Александрова, включая и фильм смешанного жанра, с большой примесью мелодрамы, *Цирк* – ведь там героиня, циркачка-иностранка, расставалась со своей нестабильной карьерой певицы на Западе, чтобы стать счастливой и свободной артисткой советского цирка. А звонкоголосая прислуга Анюта из нэпманской кухни взлетала на сцену Большого театра. Чудаковатая Стрелка, сначала неказистая почтальонша в какой-то приволжской дыре, становилась всесоюзной лауреаткой, – сочиненную ею песню распевает весь народ. Таня Морозова, поначалу совсем девушка-чернавушка, а потом – депутат Верховного Совета.

Ну конечно, они все – советские Золушки. *Светлый путь* в замысле так прямо и назывался – *Золушка*, и песня-лейтмотив, которую поет Любовь Орлова, как раз про это.

Но есть и отличия советской Золушки от той, из сказки, устаревшей. Ведь если взглядеться, то начиная

с *Веселых ребят* сюжетом *Золушки* как таковым далеко не исчерпывается сложная (да-да, именно так!) структура и эстетика фильмов Александрова и образа их героини.



В *Веселых ребятах* ясно просматривался вариант эйзенштейновского «монтажа аттракционов» – во всей системе персонажей (бездарная Анютина хозяйка Лена, ее мамаша-спекулянтка, их гости-монстры и пр.), трюков, эксцентрических номеров, иные из которых, например драка на репетиции джаз-оркестра, своим темпом, стилем, броскостью предвещают со-

временный клип.

Александров Григорий Васильевич

(1903–1983)

1925 – «Броненосец „Потемкин“» (сорежиссер)

1927 – «Октябрь» (сорежиссер)

1929 – «Старое и новое» (сорежиссер)

1934 – «Веселые ребята»

1936 – «Цирк»

1938 – «Волга-Волга»

1938 – «Первое мая»

1940 – «Светлый путь»

1947 – «Весна»

1949 – «Встреча на Эльбе»

1952 – «Композитор Глинка»

1958 – «Человек человеку»

1960 – «Русский сувенир»

1965 – «Перед Октябрем»

1979 – «Да здравствует Мексика!» (монтаж материала, отснятого с С. М. Эйзенштейном в Мексике в 1931 г.)

Конечно, виден и «американизм». Но не отнять у Александрова также и народного, российского куража, своего рода «деревенской прозы», пусть, конечно, адаптированной для жанра, но колоритной: все это «шибко бородатое» мужичье в *Волге-Волге*, и окающая Орлова, и вольный разлив реки, и пена под паромом, и смешные массовки на палубе теплохода

«Северяга».

Мастерски сработан был *Цирк*, вершина режиссуры Александра. Здесь великолепно воспроизведено цирковое пространство – и на арене, и за ареной, внутри, там, где клетки со львами, балерины и беспокойный директор в блестящем исполнении артиста-комика Александра Володина.

Это не чаплинский классический *Цирк*, и не тот, который у француза Жака Фейдера в его *Людах путешествия*, и не тот, который будет у Феллини, – это наш московский цирк с его накладками, милыми нелепостями, вроде объявления следующего номера: «Советские римские гладиаторы под руководством Тимофея Кузьмича Варенно» и пирамидой из атлетических тел до самого купола.

Неумный парад смешнейших аттракционов несколько не мешал сентиментальной сцене, когда весь амфитеатр цирка передает из рук в руки маленького негритенка, черненького сына белой американской звезды, напевая ему колыбельную на языках народов СССР (от идиш до молдавского).

Вот в таком окружении держала центр арены и фильма *Цирк* Марион Диксон – Орлова со своим номером «Полет на Луну». Александрову Любовь Орлова обязана своим киноамплуа и славой, но отнюдь не артистическим дебютом. Актриса Музыкального теат-

ра им. Вл. И. Немировича-Данченко, она имела также и хореографическое образование. Благодаря своей прекрасной внешности, чуть скуловатому лицу с раскосыми глазами, большими и светлыми, она обратила на себя внимание в фильме *Петербургская ночь*, вольной фантазии по мотивам Достоевского, поставленной Г. Рошалем и В. Строевой. Но тогда еще она была брюнетка. Блондинку открыл в ней постановщик *Веселых ребят*, и, когда белокурая Анюта с двумя смешными загнутыми вверх косичками и звонкой песенкой показалась сквозь стекло окна хозяйкиной виллы, которое она старательно протирала, публика полюбила ее навсегда. Конечно, героиня советского фильма непременно должна была быть блондинкой – как Орлова. Собственно говоря, «культ блондинки» на экране будет сбит только Вероникой – Татьяной Самойловой в послевоенном фильме *Летят журавли*.



Волга-Волга, фильм Григория Александрова

Забавно, что Любовь Орлова, эта экранная Золушка и пролетарка, на самом деле принадлежала к одной из самых знатных и старинных русских фамилий – тех Орловых: семья была в дальнем родстве с графами Толстыми, и на одной из фотографий, запечатлевших Льва Толстого в Ясной Поляне, можно увидеть на коленях у автора *Войны и мира* хорошенькую маленькую девочку – будущую советскую звезду. Начало жизни молодой Орловой было нелегким, она с юности привыкла к дисциплине и чувству профессиональной ответственности – эти качества сохранила до конца дней.



Любовь Орлова в фильме *Волга-Волга*

Любопытно, что 1920-е годы при всем их кинематографическом богатстве не выдвинули столь четкий и определенный женский тип-эталон. Общество еще не знало, кому поклоняться, – задорным комсомолкам в красных платочках и робах цвета хаки или знойным экранным красавицам брюнеткам типа Юлии Солн-

цевой в *Аэлите*, Людмилы Семеновой в *Третьей Мещанской* и Марии Стрелковой, примадонны комедий Протазанова. По сути дела, это еще влачилсся шлейф незабываемой Веры Холодной, первой «королевы экрана», но образ ее в поздних отпечатках и подражаниях лишился задушевности и лиризма.



Цирк, фильм Григория Александрова

Ведь звезда в кино есть результат многих произ-

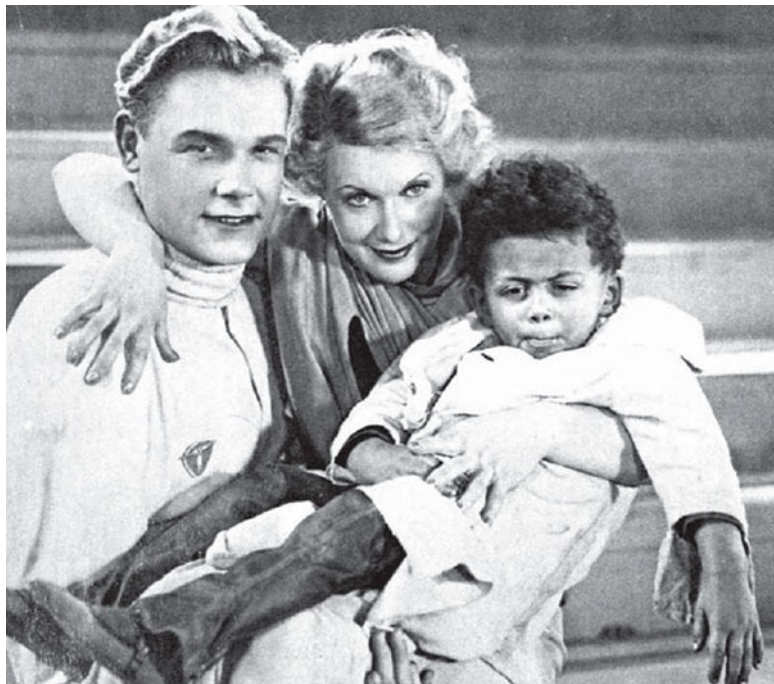
водных, многих векторов. Звезду – делают! И при всех персональных заслугах актрисы Любви Орловой, действительно большого и достойного мастера, «делали» и ее.

Делало ее прежде всего Время. Время подарило Орловой верных помощников. Или – надежные обеспечения успеха.

Это рождение советской массовой песни, чьей идеальной проводницей стала с экрана именно она, Любовь Орлова.

Это новый жанр музыкальной кинокомедии, возникший вместе со звуковым кино.





Любовь Орлова и Сергей Столяров в фильме *Цирк*

Это поразительно адекватная жанру музыка Исаака Дунаевского.

Это, повторим, режиссура Григория Александрова.

Сейчас уже трудно установить, так ли хорош был певческий голос Орловой, – в то время звук записывался неумело, а дальше пошли перезаписи. Но это

во всех случаях было «пение в образе», пение драматической актрисы. Что же касается танца, то тут уж все «ол райт»! Чететка на жерле пушки для циркового полета на Луну была не хуже, чем у прославленной голливудской Джинджер Роджерс, партнерши лучшего в мире чечеточника Фреда Астера.

Орловой посвящены статьи и книги, интерес к феномену ее успеха не гаснет ни у нас, ни за рубежом, публикуются новые монографии, исследования.



Оптимистический финал фильма *Цирк*

Интересен вопрос о том, как и какими кинематографическими средствами достигался актрисой женский эталон ее времени. И можно видеть, что с сюжетом советской Золушки у нее в каждой роли всегда соединяется собственный сюжет, сюжет актрисы Орловой – преобразования, метаморфозы. Орлова купается в этой игре.

В *Светлом пути* ее бывшая замарашка, завоевавшая орден, с лаву, возлюбленного, постепенно изменяется сама, как бы скидывает с себя ненужные оболочки, превращаясь в сверкающую, одетую в модные и элегантные платья из креп-жоржета, в английские костюмы с орденом на лацкане и белоснежные блузки, с белокурой завитой прической, уложенной волнами, то есть в самую Любовь Орлову. А в начале фильма она эксцентричная, в нелепой черной робе, щеки в золе, рваные движения, смешные ужимки и прищурки – похожа, пожалуй, на Чарли Чаплина в юбке (Орлова обожала чаплинаду), персонаж скорее условный, нежели бытовой и реальный.

Но вот по ходу сюжета на Новом году в сельском клубе она уже – Снегурочка-боярышня в белом кокошнике, узорных сапожках и кокошнике поверх платка. Это первое преобразование произошло, когда вчерашнюю чернушку неожиданно поцеловал обаятельный инженер (его играет Евгений Самойлов – типаж

социального героя-любownika 1930-х). И здесь впервые возникают крупные планы Орловой-героини, «какой должна она стать», в какую ее преобразит труд. Что и свершается в сцене фабричного цеха, когда Таня Морозова с пушистыми белокурым и волосами в красивом комбинезоне бежит от станка к станку и поет лицом к зрителю *Нам нет преград ни в море, ни на суше...* под симфонический оркестр.

Симфоническая музыка постоянного композитора и творца жанра (на равных с режиссерами) в *Светлом пути* постоянно за кадром: вальс с руладами арф, фортепьянный концерт в финале, когда Таня с Лебедевым проходит по покоренной ею Москве. В этих финальных сценах Александров идет на такую избыточность, такое нагромождение эффектов, которые трудно считать непреднамеренными, трудно считать просчетом режиссуры. Скорее это сознательный реестр социалистического преуспевания, гиперболы лубочного толка: например, Сельскохозяйственная выставка (Александров здесь опередил своего соперника по музыкальной комедии Ивана Пырьева, который сделает эту витрину советских достижений главным местом действия своего более позднего фильма *Свинарка и пастух*). И апофеоз: Таня за рулем автомобиля ЗИС взлетает в небо и парит над этой красотой, над сердцем страны.

Критики писали, что это слишком, но вряд ли могло быть что-либо «слишком» в такой эстетике, в такой метафоре взлета. Изоощренная, барочная, по-своему виртуозная режиссура Александра 1930-х, престижу которой мешала ее чрезмерная «советскость», сначала сделалась достоянием критиков-конформистов, а потом, после перестройки, тем же самым отвортила от себя серьезных исследователей; а ведь она достойна внимания и структуралиста, и психоаналитика.

Но вот что работает в *Светлом пути* не напрямую на тему, по сути своей пропагандистскую («у нас героем становится любой»), а на параллельный артистический «сюжет-метаморфозу» – раскрепощение и расцвет женщины от успеха и от любви, так это диалог Тани-победительницы, то есть сверкающей, поющей Любви Орловой, с ее отражениями в огромном кремлевском зеркале, с Таней Морозовой, какой она была на ранних этапах своего светлого пути: чумазой недотепой из первых кадров, Золушкой в буквальном смысле, и боярышней из новогоднего сельского клуба.

Это обожаемые Орловой комбинированные кадры. Уже в *Цирке* возникло два имиджа героини: с помощью черного парика, в котором выступает Марион Диксон (ее «знаковое» иностранное прошлое, затем-

ненное прошлой связью с негром и службой у черного Кнейшица); сдирая парик с головы, героиня предстанет чарующей блондинкой. Советский цирковой номер «Полет в стратосферу», разумеется, решен в ослепительно белых тонах: белоснежные скафандры его исполнителей – Марион, теперь уже почти Маши, и ее возлюбленного «Петровича», атлета-блондина в исполнении социального героя Сергея Столярова.



Весна, фильм Григория Александрова

Все эти игры двойственности образов ведут уже в открытую к двум ролям Орловой внутри одной картины. Это двойники, неразличимо похожие актриса Шатрова и ученая Никитина в фильме *Весна* (1947). Раздвоение личности Орловой, радующее и ее саму (быстрые перевоплощения из синего чулка-очкарика в шикарную примадонну драматического театра), и постановщика (комбинированные съемки, чудеса варио-портретирования, наложения...), – все это, конечно, народу нравилось, но меньше, чем «единая», хотя и разнообразная, многогранная Любовь Орлова из ее первых кинолент.



Любовь Орлова

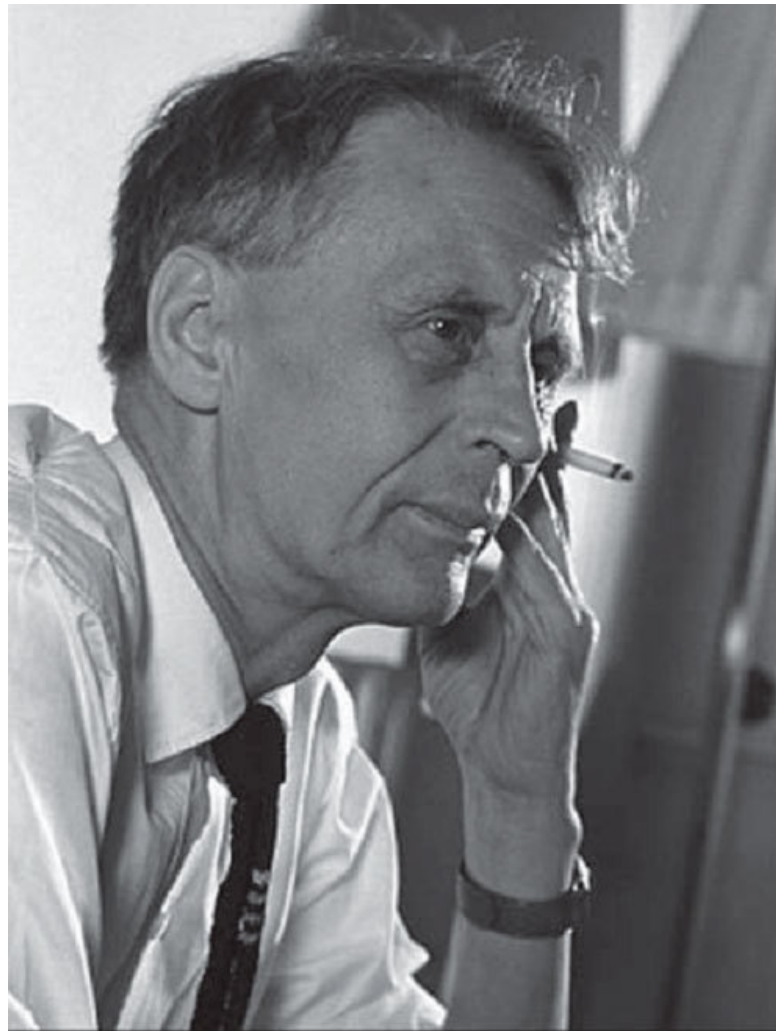
Любовь Петровна была человеком редкостного трудолюбия, она до самого конца отважно боролась со старостью, что у нее получалось на сцене Театра им. Моссовета, где она работала, но не удавалось в беспощадном кинематографе, который не верит ни макияжу, ни комбинированным съемкам в портрете, в чем так силен был Александров. Попытка играть молодую советскую разведчицу в фильме *Скворец и Лира*, да еще в паре с Петром Вельяминовым, актером другого поколения, провалилась, фильм не был выпущен на экран. Но она продолжала бороться!

Героическим запомнилось друзьям ее поведение в больнице, когда она была обречена, находилась на пороге смерти. Своих мук она не показывала посетителям, улыбалась, беседовала с ними. А потом впадала в забытие.

Любовь Петровна Орлова умерла в 1975 году. К ее могиле на московском Новодевичьем кладбище всегда тянутся поклонники со всех концов страны, а звездный час актрисы – ее золотые 30-е годы – не меркнут на экране.

Постоянный соперник Александрова Иван Александрович Пырьев (1901–1968) родился в селе Ка-

мень-на-Оби Алтайского края, служил в армии (сначала в Белой, потом в Красной), а с 1921-го, как и Александров, был актером Первого рабочего театра Пролеткульта. На московских киностудиях работал с 1925-го, был помрежем, ассистентом режиссера, пройдя школу кинопроизводства с низов.



Иван Пырьев

В самостоятельной режиссуре не сразу нашел себя, поставил фильм *Конвейер смерти* (1933) под явным влиянием немецкого экспрессионизма, далее – жутковатый сюжет о кулаке-убийце, пробравшемся на советский завод (*Партийный билет*, 1935), пока не обрел свой голос в музыкальной комедии на материале колхозной темы.

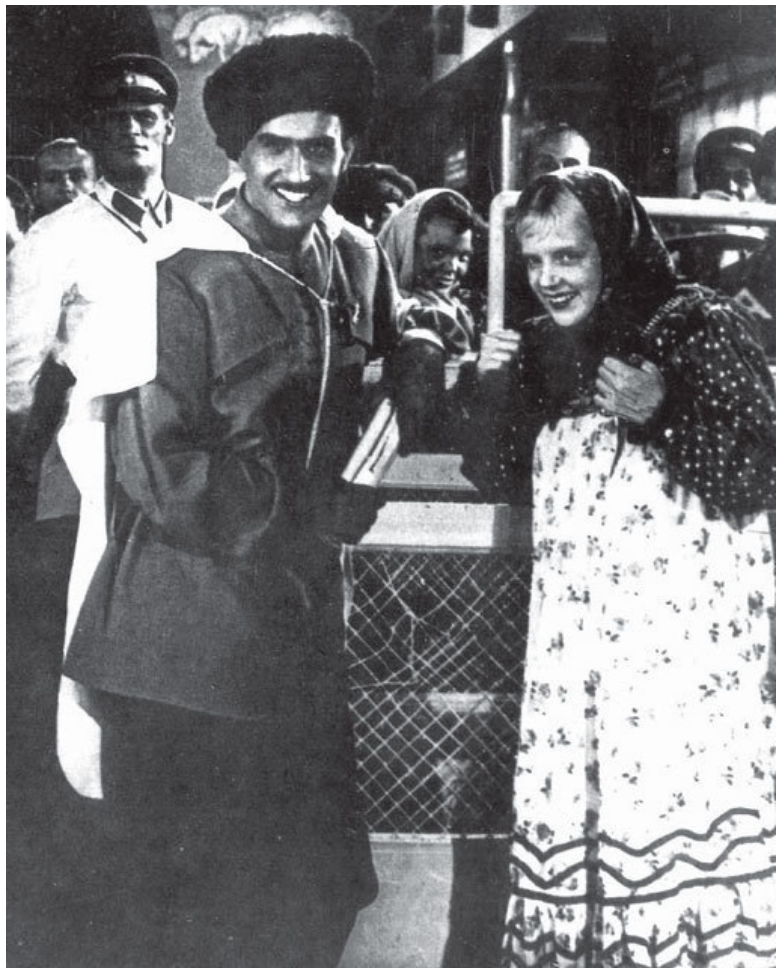
Деревенский триптих, созданный Пырьевым в предвоенные годы, причислен к советской классике: *Богатая невеста* (1938), *Трактористы* (1939), *Свинарка и пастух* (1941). Во всех трех комедиях действуют передовые бригадиры, доярки-рекордсменки, мудрые председатели зажиточных сельских хозяйств. Ленты обильно насыщены бравурной музыкой (часть музыки написана самим Пырьевым, часть – преимущественно того же Дунаевского).

Внешне конфликты часто завязываются вокруг производственных показателей, трудодней, хорошей или плохой работы, колхозной дисциплины и т. д. Но если посмотреть в сюжетную основу комедий, ясно видно, что это на самом деле традиционное любовное соперничество, треугольник «красавица – романтический влюбленный – неудачливый соперник». Героиня, будь она знатная ударница полей, трактористка-ор-

деноноска или прославившаяся на весь СССР сви-нарка, выполняла функцию невесты из русских бала-ганных представлений 1910-х годов, которой помога-ются одновременно прекрасный юноша и противный пожилой богатый ухажер (вариант: комичный уродли-вый недотепа). Разумеется, традиционные персона-жи русского балагана пережили метаморфозу осовре-менивания.

Положительный герой ныне – демобилизованный танкист, вернувшийся в деревню с Дальнего Востока, или чрезвычайно эффектный в своей черной бурке и меховой шапке дагестанский пастух, сын гор. А отри-цательный – всегда лодырь или пьяница, интриган и завистник.

Уже было замечено, что сюжетная схема каждого фильма Пырьева являет собой историю свадьбы, то есть классического сюжета народной сказки. Действи-тельно, хэппи-энд всегда означает благополучное со-единение влюбленных. Но все-таки более прямой и короткой нитью этот комедийно-музыкальный кинот-риптих соединен именно с балаганными и лубочны-ми, то есть более поздними формами городского, а не сельского фольклора.





Свинарка и пастух, фильм Ивана Пырьева

Этот, на первый взгляд, любопытный парадокс в действительности вполне объясним именно задачами кинопропаганды советского образа жизни и массового воздействия. Старый добрый русский фольклор со всей его красотой и самобытностью к 1930-м годам уже был отнесен к «темному», архаичному прошлому, официально не поощрялся, понемножку отходил в ведение музея и фольклористики. Да и зрители, которым уже довелось пережить не только длительные процессы урбанизации, но и коллективизацию, пред-

почитали видеть не старинные обряды, а современные успокоительные веселые сюжеты, в которых вместе с тем узнается нечто давно знакомое, передававшееся из поколения в поколение. Музыкальные колхозные комедии Ивана Пырьева – нормальные народные фарсы, слегка приправленные темами соцсоревнования и деревенского изобилия на фоне тотального голода начала 1930-х годов, катастрофического на Украине – месте действия комедии *Богатая невеста*.

Пырьев Иван Александрович

(1901–1968)

1930 – «Посторонняя женщина»

1930 – «Государственный чиновник»

1933 – «Конвейер смерти»

1936 – «Партийный билет»

1937 – «Богатая невеста»

1939 – «Трактористы»

1940 – «Любимая девушка»

1941 – «Свинарка и пастух»

1942 – «Секретарь райкома»

1944 – «В шесть часов вечера после войны»

1948 – «Сказание о земле Сибирской»

1950 – «Кубанские казаки»

1951 – «Мы за мир» (с Й. Ивенсом)

1954 – «Испытание верности»

1958 – «Настасья Филипповна» («Идиот»)

1959 – «Белые ночи»

1962 – «Наш общий друг»

1964 – «Свет далекой звезды»

1968 – «Братья Карамазовы»

Через много лет, в пору «оттепели», сам глава государства и партии Н. С. Хрущев гневно обвинял в украшательстве и лакировке позднюю лирическую комедию Пырьева *Кубанские казаки* (1950), выполненную в совершенно тех же, что и ранее, правилах и принципах, произведение талантливое, яркое, живое и до сих пор. Тогдашние критики бросились разоблачать полюбившуюся публике историю любви двух не первой уже молодости, но обаятельных председателей процветающих колхозов – лихого казака Ворона (Сергея Лукьянова) и красотки Пересветовой (Марины Ладыниной) на фоне изобилия кубанской ярмарки.



Кубанские казаки стали одиозным эталоном экранной лжи. При этом в голову не приходило, что лакировка и украшательство не промашка, а именно цель режиссуры, ее традиция с незабываемых 1930-х. Что же касается простодушной зрительской массы, то она, даже в деревне, видя вокруг себя лишь нищету и разруху, верила, что где-то существует та обетованная колхозная советская земля, которая показана на экране. И радовалась, отдыхала и распевала песенки Исаака Дунаевского, в дальнейшем оказавшиеся бессмертными: *Каким ты был, таким остался...*

и Ой, цветет калина в поле у ручья...

С точки зрения стиля, режиссура Пырьева – антипод александровской: там, где у Александра изощренный монтаж, трюки, комбинированные съемки, у Пырьева – нарочитая (и, конечно, тоже выверенная) непринужденность, простота и словно бы неумелость народного ремесленника.

Так же сильно, едва ли не специально, отличались друг от друга и их «звезды»: парадной, эффектной красоте и мастеровитости Орловой противостояла чуть ленивая повадка, мягкость и задушевность Марины Ладыниной, постоянной исполнительницы пырьевских героинь. И это тоже полюбилось зрителям.

СМОТРИТЕ НА ЭКРАНАХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ



Музыка
Сценарий
Монтаж
Режиссер
Художник
Оформление
Музыкальное оформление

В. ГИЗДЕ
ИРИС ПАРЫШ
Т. БЕРНАНОВА
В. ВАЛЛОВ
А. УРИН
В. НЕСТЕРОВ
В. КОШЕВ

В главных ролях — ЮРИСКИН
И. ДАВЫДОВ, А. САНЖИГА, А. ПИЩАКОВ,
А. НАСАК, С. ЗАВЯЛИНА

В 6 ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ



Ладынина – крепенькая и кругленькая, небольшого роста, но грудастая блондинка в вышитых блузах и цветастых платках. В ее даровании и в образе, который она варьировала, было немало лиризма, особенно в Вареньке из комедии-мелодрамы *В шесть часов вечера после войны* (1944), внушавшей народу веру в скорую победу и радостную встречу влюбленных в огнях праздничного салюта.

И пожалуй, лучшая роль Ладыниной – подернутая дымкой увядания, но еще более привлекательная, лихая и нежная, языкастая и застенчивая, гордая и любящая Галина Пересветова в *Кубанских казаках*.

Вокруг героини комедий Пырьева, окружая Ладыни-

ну, всегда роились крестьяночки-девушки («хор»). Такой же «хор» молодых парней сопровождал героя-избранника, а пиршественные столы, причем не только праздничные, ломились от яств, фруктов, окороков. Все это совершенно нормально для лубочно-комедийного жанра с его закономерной условностью и никоим образом не претендует на «реалистическую картину колхозной действительности». Фильму нельзя приписать и попытку приукрасить действительность.

После общего осуждения *Кубанских казаков* Пырьев к своим знаменитым кинолубкам не вернулся. Он горячо, с головой окунулся в общественную работу на ниве кино.

Он руководит *Мосфильмом*, возглавляет творческое объединение *Луч*. Становится организатором Союза работников кинематографии СССР, возглавив в 1957–1965 годах оргкомитет будущего Союза и тем самым взяв на себя бремя самых тяжелых забот по «пробиванию», дипломатии, бюджету и т. д.



Марина Ладынина в фильме Ивана Пырьева *В шесть часов вечера после войны*

Роль Пырьева в обновлении экрана поры «оттепели» велика и благородна. Человек крутой, несдержан-

ный, но умный, смелый, добрый и глубоко доброжелательный к молодежи, он героически поддерживает таланты. Поколение, пришедшее в кинематограф после войны, в дни «малюкартинья» последних лет сталинского режима и в радостную пору «оттепельной» весны, очень многим обязано Ивану Александровичу Пырьеву. Недаром его слава и «рейтинг» по прошествии десятилетий после его кончины постоянно растут.

А сам он, отойдя от музыкальной комедии, ставит семейные мелодрамы (*Испытание верности*, *Свет далекой звезды*). Экранизирует Достоевского: это *Настасья Филипповна* (по первой части романа *Идиот*), *Белые ночи* и трехсерийные *Братья Карамазовы*, которые после смерти Ивана Александровича заканчивают исполнители главных ролей Кирилл Лавров и Михаил Ульянов (по фильму – Иван и Дмитрий Карамазовы).

Можно спорить по поводу адекватности пырьевских трактовок и интерпретаций литературы, можно сомневаться в иных режиссерских решениях, но так или иначе поздние фильмы режиссера далеки от «романтического оптимизма», который прокламировал всю свою жизнь создатель *Свинарки и пастуха*.

Последней работой его постоянной героини оказался фильм *Испытание верности*. Ладынина игра-

ла женщину, которой изменяет муж. В фильме он возвращается домой, в жизни – увы! – испытания верности не выдержал. Пырьев и Ладынина расстались. И хотя у нее были предложения сниматься в картинах других режиссеров, на киностудию она не вернулась.

В 1998 году к 90-летию Марины Алексеевны Ладыниной Российская киноакадемия *Ника* присвоила ей самый почетный приз – «За честь и достоинство». Несомненно, такой же приз был бы присужден Любове Петровне Орловой, доживи она до наших дней.

«А ну-ка, девушки, а ну, красавицы...»

А в самом начале 1930-х, когда ни Орлову, ни Ладынину еще не признал киноэкран, на ленинградскую фабрику *Севзапкино* однажды явилась удивительно красивая девушка в шелковом зеленом платье и туфлях на высоких каблуках. Поскольку в советской моде тогда были полосатые футболки и спортивные тапочки, девушку приняли за иностранку. Но она была ленинградка, назвалась Тамарой Макаровой, студенткой Института экранных искусств, и сказала, что хочет сниматься, хотя бы в массовках.

Она была так хороша, что ей сразу стали давать роли, правда маленькие и больше «заграничные»: Элли, Лиззи – в фильмах про «буржуазное разложение». Но начинающий режиссер Сергей Аполлинариевич Герасимов (1906–1985) увидел ее по-иному, поручив «русскую» роль в комедии под симптоматичным названием *Люблю ли тебя?*

Герасимов Сергей Аполлинариевич

(1906–1985)

1930 – «Двадцать два несчастья» (с С. Бартеневым)

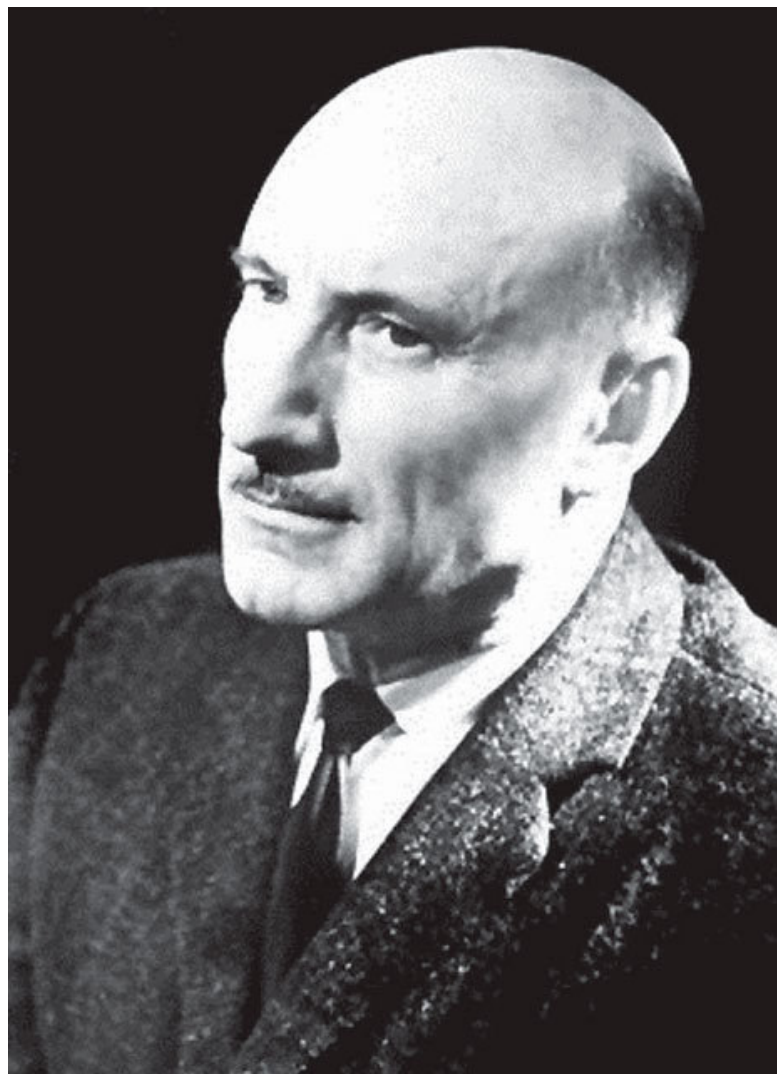
1932 – «Сердце Соломона» (с М. Кресиным)

- 1934 – «Люблю ли тебя?»
- 1936 – «Семеро смелых»
- 1938 – «Комсомольск»
- 1939 – «Учитель»
- 1941 – «Маскарад»
- 1942 – «Непобедимые»
- 1944 – «Большая земля»
- 1948 – «Молодая гвардия»
- 1951 – «Сельский врач»
- 1954 – «Надежда»
- 1957–1958 – «Тихий Дон»
- 1962 – «Люди и звери»
- 1967 – «Журналист»
- 1969 – «У озера»
- 1972 – «Любить человека»
- 1974 – «Дочки-матери»
- 1976 – «Красное и черное»
- 1980 – «Юность Петра»
- 1980 – «В начале славных дел»
- 1984 – «Лев Толстой»

Тамара Макарова играла роли героинь в большинстве фильмов Сергея Герасимова. Так образовалась третья звездная чета в кино 1930-х. Тамаре Макаровой и Сергею Герасимову посчастливится не расстаться до конца дней, стать союзом единомышленников и долгожителей, сумевших вписаться в несколько новых эпох стремительного развития отечественного кинематографа и воспитать артистов и

выдающихся режиссеров следующих поколений.





А появившись на экране у Герасимова, Макарова стала олицетворением русского национального характера и русской красоты. Таковы были ее героини в фильмах *Семеро смелых*, *Комсомольск*, *Учитель*.

Арктический доктор Женя Охрименко, единственная женщина в героической семерке полярников, такая домашняя и женственная в своей мохнатой фуфайке, а рядом с ней – любимейшее лицо того времени: молоденький Петр Алейников в своей дебютной роли поваренка-зайца Петьки Молибоги (*Семеро смелых*). Снежный буран, пурга, льды, героика, пафос – и специально подчеркиваемая постановщиком будничность, бытовая подробность этой небудничной обстановки, а над всем этим – *Лейся, песня, на просторе...* В *Учителе* уже привычный сюжет «возвышения» простушки, в данном случае подъем деревенской девушки Груни на интеллектуальную вершину (она сдает экзамен и вдохновенно рассказывает, слегка окая, о жизненном подвиге Томаса Мюнцера), был сыгран Макаровой очень серьезно, искренне, с каким-то доверчивым простодушием, которое свойственно всем ее молодым героиням, особенно Нине в лермонтовском *Маскараде*, перед войной поставленном Герасимовым. У этой Нины ни капли аристократизма, но зато – искренность широко открытых доверчивых глаз,

и было ее, безвинную, щемяще жаль.



Маскарад, фильм Сергея Герасимова

Герасимов, начав в 1920-е годы актером-эксцентриком в мастерской фэкссов (в период борьбы с космополитизмом-формализмом, в конце 40-х – начале 50-х, он заклеил прошлое своих бывших мэтров), в 1930-е годы стал лидером своеобразного раннего советско-комсомольского романтического «неореализ-

ма». После Великой Отечественной войны вместе с Александром Фадеевым режиссер попал под верховную критику экранизации *Молодой гвардии*, когда роман и фильм обвинили в недооценке руководящей роли партии в подпольной комсомольской организации Краснодона. Герасимов охотно покаялся и сделал поправки в фильме, который дышал свежестью и юностью его вгиковских учеников-актеров. Далее снял очередную версию *Тихого Дона* по Михаилу Шолохову и наконец надолго остановился на фильмах современной и «нравственной» проблематики.

ВСЕМИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫМ
ФИЛЬМ

ПЕРВАЯ СЕРИЯ



МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

Сценарий и диалог А. А. Бабкоца



Молодая гвардия, фильм Сергея Герасимова

Большие, громоздкие, выполненные в реалистической манере, с актерским «шепотком» и россыпью правдоподобных и иногда точных деталей, эти фильмы, объединенные в дилогии и трилогии, на поверку – пропагандистские произведения советского псевдо-реализма. Пафос герасимовских картин *Люди и звери* и *Журналист*, снятых в 1960-е, – в прославлении советского образа жизни и в осуждении капитализма,

особенно «отщепенцев» – перемещенных лиц, эмигрантов.



Семеро смелых, фильм Сергея Герасимова

Трилогия, занявшая у Герасимова первую половину 1970-х и посвященная моральным проблемам внутри страны – *У озера* (1970), *Любить человека* (1973), *Дочки-матери* (1975), – была лишь по видимости и материалу актуальна (гибель Байкала, гражданская архитектура), а на самом деле имела самое по-

верхностное касательство к проблемам, конфликтам и противоречиям времени.





Тихий Дон, фильм Сергея Герасимова

За свою жизнь кинодолгожителя Герасимов не знал ни простоев, ни пересмотров своей деятельности, ни покаяний. Увешанный орденами, медалями, премиями и званиями, благополучно шел из фильма в фильм. Уже на восьмом десятке поставил историческую дилогию *Юность Петра* и *В начале славных дел* – профессионально уверенное костюмное кино, а за год до смерти, в 1984-м, закончил двухсерийный фильм *Лев Толстой*, историю яснополянской трагедии и «ухода великого старца», где сыграл главную роль, а Тамара Макарова – Софью Андреевну.



На съемках *Тихого Дона*

Опытный педагог-профессионал, он воспитал несколько поколений режиссеров и актеров (цвет последующего советского кино), словно бы олицетворивших абсолютно противоположные векторы, заложенные в режиссуре и педагогике Герасимова. Во-первых, правду, бескомпромиссный авторский кинематограф и, во-вторых, четкий профессионализм в исполнении заказа. Имя С. А. Герасимова после его смерти было присвоено ВГИКу.

Герасимов считался выдающимся теоретиком ки-

ноискусства, написал несколько книг, которые можно объединить под заголовком одной из них – *Борьба идей в киноискусстве мира* (1961). Как большинство режиссеров его поколения, человек активной общественной жилки, секретарь Союза кинематографистов, член разнообразных советов и комиссий, он всюду и всегда успевал. Эффектный, яркий оратор, он был неотразим в живом общении с коллегами, учениками, с любой аудиторией. Обольститель, человек с незаурядной и оригинальной внешностью, забавный рассказчик и молодец до глубокой старости, любил подчеркивать свое сибирское происхождение, обаятельно окол и обожал готовить пельмени.

Герасимов – фигура крупная, выдающаяся, типично советская. Был ли добр, помогал ли попавшим в беду? Помогал, пока мог, злодеем не был...



Петр Алейников в фильме *Семеро смелых*



Семь смелых, фильм Сергея Герасимова



Люблю ли тебя? Фильм Сергея Герасимова



Учитель, фильм Сергея Герасимова



Любить человека, фильм Сергея Герасимова

Вернемся же к предвоенному десятилетию.

Звезды экрана 1930-х – все прелестные русские девчата, курносые, веселые, непосредственные, теплые, спортивные.

Как, например, Зоя Федорова...



Лауреат
Сталинской
премии

З. Федорова

арт.
орденотнакссей

Филмовна "Україна" і Київська





Зоя Федорова в фильме *Подруги*

Она была просто находкой для кино, аккумулируя в себе негласный, не выраженный в тексте и сюжете, но просто бьющий в глаза секс. Ведь эта область человеческих отношений как самостоятельная тема или даже как одна из мелодий фильма не разрабатывалась. Существовала лишь подспудно, в каком-то глубоком подтексте, в тайном подсознании художников и героев. Откровенно говоря, и все красивые романы Любови Орловой тоже ведь были лишь вспомогатель-

ным средством, эликсиром успеха для преобразования и расцвета замарашки в советском благоденствии.

Но Зоя Федорова озаряла экран своей сексуальной привлекательностью, просачивавшейся «контрабандой» даже в роль выдвигенки-ударницы Нади Колесниковой из мрачного *Великого гражданина*: из-под комсомольского платочка зазывно спадала непокорная прядь, звали к себе веселые глаза, под грубой спецовкой угадывалась женственность.



Зоя Федорова и Александр Зражевский в фильме *Великий гражданин*

Но Зое выпала на строго-моралистичном экране 1930-х даже откровенно любовная сцена. В фильме Льва Арнштама *Подруги* Зоя и Сеня (Борис Чирков) во время боев прятались вдвоем в заброшенной зимней сторожке. Поцелуй уходил в затемнение. После небольшой паузы любовники, обнявшись, картинно лежали под меховой курткой. «Уж мы целовались-целовались!..» – томно сообщала Зоя подругам.

Кто бы мог знать тогда, что ее исполнительнице Зое Федоровой в жизни предстоит любовь не с комичным Сенькой и не с обожающим ее супругом оператором В. Раппопортом, мастером ее экранных портретов, а с американским морским офицером, что она родит от него дочь, но уже в ГУЛАГе, где просидит 17 лет. Что она вернется в кино и снимется в двух десятках фильмов, в том числе сыграет свой умопомрачительный эпизод вахтерши из общежития с ее незабываемым «хеллоу» в бессмертном киношлягере *Москва слезам не верит*. И что будет она застрелена в собственной квартире при абсолютно туманных и загадочных обстоятельствах...

А в фильме *Моя любовь* звонко пела песенку *Если все не так, если все иначе...* еще одна хорошенькая блондинка – Лидия Смирнова. Ей повезет в другом – в долголетию. Под занавес столетия сохранив-

шая прекрасную форму Лидия Николаевна Смирнова выпустила книгу *Моя жизнь*, в которой решилась на многие признания.

Чуть раньше благополучной и веселой Лидии Смирновой вышла на экран еще одна девушка с песенкой, которую тоже запела вся страна: «Если я ушла из дому, нелегко меня найти!.. Я одна могу полсвета легким шагом обойти!» Это шагала по всей стране из далекого сибирского зверосовхоза прямо в столицу Катя Иванова – *Девушка с характером*. Шаг у нее был легким, улыбка – зажигательной, в голосе звучала непререкаемая уверенность в себе. Артистку звали Валентина Серова. Из кино она ушла рано – по болезни (алкоголизм). Кино с ней потеряло не только великолепный типаж, но и актрису больших, именно экранных, возможностей. Их разгадал в совсем юной дебютантке еще до *Девушки с характером* режиссер Абрам Роом, снявший ее в 1935 году в своей странной, оригинальной ленте *Строгий юноша*. Серова играла роль маленькую, в комсомольском окружении героя, но режиссер постоянно направлял взор камеры специально на вот эту шуструю Лизу с быстрыми реакциями и удивительной непосредственностью.

И расцвет киноактрисы, и вклад ее в общее дело кино связаны с фильмами военных лет, когда в эвакуации, в Алма-Ате, она снималась у Александра Стол-

пера в картине *Жди меня* по сценарию поэта Константина Симонова, развернувшего в драматический сюжет свое знаменитейшее стихотворение.



Девушка с характером, фильм Абрама Роома

Очень женственная. Конечно, неотразимо привлекательная. Музыкальная, с красивым и индивидуальным тембром голоса. Абсолютно естественная, органичная. Но было и нечто сверх того. В фильмах, снятых в труднейших полукустарных условиях,

за Серовой тянулся едва ли не голливудский звездный шлейф. Это было кинематографическое явление, обещавшее актрисе экранное будущее. Не сбылось.



Валентина Серова

Симонов в поздние годы снял посвящения Вален-

тине Серовой со своих стихов. Новая молодежь не знает той, кто внушил поэту страсть, приравнявшую его «серовский дневник» к жемчужинам русской поэзии. Кино, беспристрастный свидетель эпохи, сохранило портрет возлюбленной в ореоле молодости, счастья, славы.





Валентина Серова в фильме *Жди меня*

Мажорное кинодесятилетие 1930-х годов имело ликующий постскрипtum в начале 1940-х: огромное и щедрое награждение работников кино Сталинскими премиями, званиями, подарками в марте 1941 года.

Это было признание советского киноискусства самим Сталиным и его режимом. Но было ли оно – талантливое, щедрое, мастерское – целиком тоталитарным? Нет, не было!

Глава 5

Кинолетопись трагических лет

*Идет война народная,
Священная война...*

22 июня 1941 года – день, когда дикторы радио сообщили о нападении гитлеровской Германии на СССР, когда началась война, позже названная Великой Отечественной, стал эпохальным рубежом не только для страны, но и для ее кинематографа. Экран в ту пору особенно отчетливо проявил свою способность «запечатлеть мгновение во всем, что его составляет» (Андре Базен), наглядно демонстрируя исторический процесс с его внутренними противоречиями. Советское кино переживало все этапы фронтовых событий, военного положения, состояния духа и нравственного сознания в стране. От горделивых лозунгов о близящемся со дня на день разгроме врага, от первых бесхитростных репортажей до хроники, сложившейся в эпопею, от смонтированных на скорую руку игровых «агиток» до шедевров мирового искусства – таков был путь, вместе пройденный мастерами-до-

кументалистами и мастерами-художниками, героическими фронтовыми операторами и тружениками кинопроизводства в обстоятельствах, которые не допускают, казалось бы, ни мастерства, ни художества, ни самого производства.

РОДИНА-МАТЬ ЗОВЕТ!



ВОЕННАЯ ПРИСЯГА

Я, гражданин Союза Советских Социалистических Республик, вступаю в ряды Рабоче-Крестьянской Красной Армии, вступаю в ряды и считаю своим долгом быть, как и мои братья, социалистическими бойцами Родины, своей партии, народа и социалистической страны. Я буду доблестно выполнять все военные обязанности и приказы командира и начальства.

Я считаю своим долгом всегда и везде быть готовым к защите Родины и народа, к защите Советского Союза, к защите Советской Родины и Рабоче-Крестьянской Красной Армии.

Я буду стоять на защите Рабоче-Крестьянской Республики, на защите Советского Союза, Советского Социалистического Федеративного Союза, Советского Социалистического Федеративного Союза, Советского Социалистического Федеративного Союза, к защите Родины, своей партии, народа и социалистической страны. Я буду доблестно выполнять все военные обязанности и приказы командира и начальства.

Если же во время войны я буду в армии, то буду доблестно выполнять все военные обязанности и приказы командира и начальства. Я буду доблестно выполнять все военные обязанности и приказы командира и начальства.

Сразу же, как только миновал шок внезапности, кинооператоры с камерами бесстрашно устремились на передовую. В тылу, на столичных киностудиях под бомбежками, в гибельных условиях эвакуации, кинематографисты равняли себя с фронтовиками и бились до последнего. «Все для фронта, все для победы!» – советский экран с готовностью воспринял этот пламенный призыв и искренне ему следовал. Более 100 художественных игровых фильмов, около 100 полнометражных документальных, специальных и фронтовых выпусков, появившихся на экране всего лишь за четыре года, – этот фонд свидетельствует, что, несмотря на тяжелейшие условия войны, кинематограф работал в полную мощность и даже сверх своих сил. Тем более абсурдным кажется теперь тот факт, что были запрещены цензурой и «положены на полку» не менее десятка картин, авторами которых оказались ведущие мастера режиссуры.

В первые военные месяцы власти безудержно восхваляли военную мощь Красной армии. Общество принимало на веру пропагандистские лозунги о скором победоносном окончании войны, и именно эту, иллюзорную, стадию массового сознания сразу запечатлел кинематограф. Наскоро отснятые и смонтированные игровые короткометражки объединялись в

Боевые киносборники под девизом «Враг будет разбит, победа будет за нами!» и состояли из нескольких новелл (экранизация боевого эпизода из сводок Советского информбюро, военный рассказ, документальный очерк, сатирическая миниатюра и просто концертный номер). *Киносборник № 1* вышел на экраны 2 августа 1941 года. Последний, *Киносборник № 12*, - в августе 1942-го.



Девиз Боевых киносборников

Экран стопроцентно отдан пропаганде. Цели прямолинейны: пробуждение патриотизма, воспитание ненависти к врагу, внушение уверенности в победе. Любопытный и характерный для времени опыт: в действие вступали и первыми призывали народ к оружию не реальные герои сегодняшних боев, а киноперсонажи, фавориты советского экрана 1930-х годов. Так, в киноновелле *Чапаев с нами* прославленный драматический финал знаменитой кинокартины был переснят: легендарному Чапаю удавалось спастись от вражеских пуль, выплыть на берег и произнести зажигательную речь перед новобранцами, призывая их крепче бить гитлеровцев. Другой всенародный любимец, большевик Максим, тоже становился пламенным агитатором, и его шлягер распевался на новые, военные, слова. А в *Киносборнике № 4* роль своего рода ведущей, фронтовой письмоносицы, играла почтальонша Стрелка – героиня *Волги-Волги*.





Боевой киноборник № 4



Боевой киноборник № 2 – Случай на телеграфе



Боевой киносборник № 7

На помощь кумирам «первого ранга» приходили в *Боевых киносборниках* веселый герой Ярослава Гашека балагур Швейк и даже Наполеон: в новелле *Случай на телеграфе* французский император лично даст самому Гитлеру телеграмму: «Пробовал, не советую!» Были в маленьких скетчах остроумные репризы, было немало искреннего, молодого, обаятельного. Но в целом короткометражные драматические сюжеты *Боевых киносборников* отмечены беспомощностью, инфантильностью, хотя их снимает, за редкими

исключениями, весь цвет советской кинорежиссуры: Александров, Барнет, Козинцев и Трауберг, Червяков, Юткевич и другие. В них деревенские подростки берут в плен германских асов, девушки-колхозницы расстреливают целые роты солдат вермахта, а обычные советские гражданки легко разоблачают фашистских шпионов.

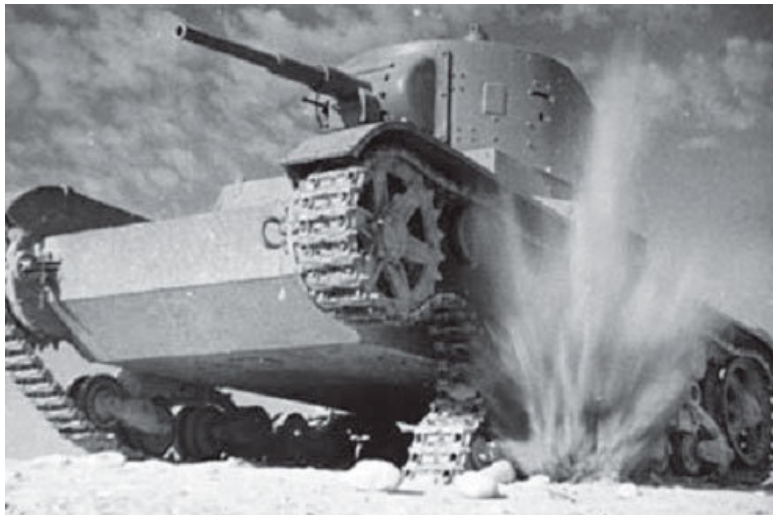


Боевой киносборник № 9

С художественной стороны короткометражки, небрежно сделанные в случайных павильонных декорациях, столь же слабы. Даже наиболее добротная

по уровню работа *Пир в Жирмунке* Всеволода Пудовкина по сценарию Леонида Леонова и Николая Шпиковского с мастерской операторской рукой Анатолия Головни (снявшего шедевры *Мать* и *Потомок Чингисхана*) и опытной актрисой МХАТа Анастасией Зуевой в главной роли была полна странной патетики: старуха крестьянка приглашает оккупантов на ужин, предварительно подсыпав яду в угощение, – вместе с жадными обжорами-фашистами должна погибнуть и она сама... Однако и этот сюжет, сколь бы надуманным он ни казался сегодня, заслужил положительную оценку самого Эйзенштейна, назвавшего его «сусанинским», – по имени народного героя, который завел врагов-захватчиков в дремучий лес и погиб сам. Вера в необходимость искусства фронту воодушевляла. «В Ленинграде горели Бадаевские продовольственные склады, начались бомбежки, а мы сочиняли и снимали для фронта, – вспоминал Григорий Козинцев. – Важно было одно: экран, повешенный в землянке на двух шомполах, воткнутых между бревен, должен был воевать».





Боевой киноборник № 8

К *Боевым киноборникам* чуть позже прибавился жанр *Концерт фронту* – заснятые на пленку номера любимых исполнителей: Клавдия Шульженко и ее *Синий платочек*, знаменитая исполнительница русских народных песен Лидия Русланова, звезды Большого театра с оперными ариями и балетными дивертисментами и, конечно, премьер Малого театра Михаил Царев со стихотворением Константина Симонова *Убей его*. Номера объединялись нехитрым концерансом: фронтовой киномеханик, которого играл уже тогда популярный Аркадий Райкин, развозил по воин-

ским частям коробки с пленкой, показывал кино и призывал солдат бить врага покрепче.



Боевой киносборник № 3

Кинематограф не дал таких образцов агитжанров, как, скажем, классический плакат *Родина-Мать зовет*, военные очерки Ильи Эренбурга и Алексея Толстого или даже карикатуры Кукрыниксов. Но для патриотического подъема, сплочения народа, поддержания его боевого духа и надежды на окончательный разгром врага роль кино в целом была первостепен-

ной. Для других стран советский экран был не менее важен – как источник правдивой информации о войне на Восточном фронте, о мужестве и страданиях народа, подвергшегося вторжению и оккупации. Эту миссию сполна осуществил документальный кинематограф военных лет.



Боевой киносборник № 12

Сила кинодокумента

Вместе с солдатами по смертельным дорогам войны прошли 250 кинооператоров, чьим оружием действительно была только камера. Каждый пятый из них погиб. На всех киностудиях страны, в Домах кинематографистов установлены мемориальные доски, где имена фронтовых хроникеров – тех, кто не вернулся, – написаны золотыми буквами. Более трех миллионов метров пленки, бесценная летопись четырех военных лет – итог их поистине героической работы.

Лидирующая роль хроники и документального фильма, их эстетическое воздействие на общество в те годы несомненны. При этом первые фронтовые репортажи, подобно лубочным игровым сюжетам *Боевых киносборников*, были прямолинейно просты, плакатны, бравурны. Знаменитый документалист Владислав Микоша, человек огромной личной храбрости и выдержки, всю войну не расстававшийся с камерой на огневых точках, вспоминал: «Мы были твердо убеждены, что надо снимать героизм, а героизм, по общепринятым нормам, не имел ничего общего со страданием... Только много времени спустя я понял, что героизм – это преодоление страха, страдания, боли, бессилия, преодоление обстоятельств, преодоление

ние самого себя».

К этому следует добавить, что разрешительные удостоверения для выпуска хроникальных материалов и художественных сюжетов на экран выдавались специальной комиссией военной цензуры и чиновниками Госкомитета по делам кинематографии. Рьяные службисты поначалу оберегали народ от зрелища горя и смерти, не допускали горькой правды поражений. Требовалась большая личная смелость, чтобы публично выступить против государственных установок. Но уже в 1942 году Александр Довженко провозгласил для художника «с кровавых полей войны» необходимость «раздвигать границы дозволенного» в искусстве: «Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными, пылающие здания, закопанные живыми в землю. Содрогается земля от стонов бесчисленных немецких жертв. Не забудьте нас! Не гнушайтесь ужаса нашей смерти!..»

Это не красноречие. Военные записные книжки Довженко – фронтового корреспондента полны душевраздирающих фактов, кровоточащих свидетельств, горчайших наблюдений. Многие из них вошли в сценарий *Украина в огне*, который не стал фильмом, был запрещен сверху во время съемок: правда отступления, тягчайшие бедствия и страдания мирного населения, не защищенного армией и фактически отдан-

торые работали под обстрелом, в тридцатиградусный мороз: первая военная зима выдалась необыкновенно суровой.

Победоносный марш фюрера был приостановлен. И в собственно военном, и в психологическом отношении, то есть в сознании народа, это стало важнейшей вехой: вера в победу обретала реальные очертания, первая – трагическая – страница войны была перевернута, дышать стало легче. Вот этот момент обнадеживающей смены настроения и зафиксировал с большой чуткостью *Разгром немецких войск под Москвой*.



Разгром немецких войск под Москвой, фильм Леонида Варламова и Ильи Копалина

Камера запечатлела кадры традиционного парада на Красной площади 7 ноября 1941 года, обугленные трупы военнопленных, расстрелянных партизан, горящие дома, виселицы в Волоколамске, пустые проемы окон Новоиерусалимского храма, разоренный Дом-музей Льва Толстого в Ясной Поляне, полусгоревший дом Чайковского в Клину – в комнате, где когда-то работал композитор, гитлеровцы ремон-

тировали мотоциклы.

Фильм внушал надежду, ведь это был первый сбой вражеского штурма. Но внушал он и яростный гнев: впервые в истинных ее масштабах открылась миру бесчеловечность фашистов. Американская киноакадемия в 1942 году присудила *Разгрому немецких войск под Москвой* «Оскара» как лучшему документальному фильму (в американском прокате он назывался *Москва наносит ответный удар*).

Сталинград (1943) – монтажный фильм Л. Варламова на основе героических съемок сталинградских операторов, запечатлевших эпопею великого волжского сражения, *В смоленском лесу* (1943) Г. Боброва, *Орловская битва* (1944) оператора А. Софьина и множество других документальных лент, больших и малых, сохранили для будущего подвиг народа. К документалистике во время войны обращаются и ведущие режиссеры игрового кино: Александр Довженко, Сергей Юткевич, Юлий Райзман. *Битва за нашу Советскую Украину*, *Освобожденная Франция* – эти полнометражные документальные картины впечатляют не только материалом, но и мастерством монтажа, режиссерским темпераментом, четкостью художественного замысла. Каждый из этих больших, по сути, художественно-документальных фильмов, продолжающих традиции Дзиги Вертова, запечатлевал

какой-либо один исторический этап войны до *Берлина* Райзмана, до окончательного крушения гитлеровского рейха.

Постановщик и группа фильма *Берлин* находились на фронте, продвигаясь к германской столице вместе с 5-й ударной армией 1-го Белорусского фронта. Кинематографисты каждый вечер объезжали передний край. 30 апреля 1945 года оператору Ивану Панову, прорывавшемуся с камерой в руках к рейхстагу вместе со связным-автоматчиком, удалось из окна четырехэтажного дома на левом берегу Шпрее запечатлеть минуты агонии бывшего парламента: изрешеченные пулями стены, дым из проемов, обломки колонн. Через несколько минут начался последний штурм. Вместе с воинами, держа аппарат наготове, в здание под градом фашистского свинца ворвался кинооператор Иван Панов, а через несколько мгновений над куполом рейхстага взвилось красное Знамя Победы. Фильму *Берлин* можно было бы дать подзаголовок *Сюита Победы*, что соответствовало бы эмоциональному контрапункту, который лежит в основе монтажа, музыки этой удивительной картины.



**ИСТОРИЧЕСКАЯ
ХРОНИКА
о последнем
решающем сражении
с фашистской Германией,
о взятии Берлина
и о безоговорочной
капитуляции
германских
вооруженных сил**



...На Унтер-ден-Линден, главной улице Берлина, не осталось не только лип, но и мостовой, она превратилась в месиво, где по обеим сторонам факелами пылают шестиэтажные дома, – факелами, очень похожими на те, которыми приветствовали фюрера на парадах, только увеличенными в сотни раз. Без комментариев ясен позор поражения: очередь жителей Берлина к советскому кашевару-раздатчику, очередь бледных людей с котелками, с кастрюльками, вышедших из подвалов и бомбоубежищ... Им фюрер сулил

весь мир, а получили они ложку каши из рук солдата-победителя... На мощной, ободранной осколками колонне рейхстага надпись: «Мы защищали Одессу, Сталинград, пришли в Берлин...». Благодаря кинохронике вошла в историю и веселая юная красавица – советская регулировщица у Бранденбургских ворот. Своими палочками-жезлами она не просто указывает путь машинам или колоннам пехоты, все ее движения – радостный танец, она дает интервью корреспонденту, как заправская кинозвезда, и имеет на то право.

Встреча представителей Верховного командования союзных войск 8 мая 1945 года. Кортёж автомашин по разрушенному, поверженному Берлину движется в предместье Карлсхорст. Официальная съёмка запечатлела минуты всемирно-исторического значения. В кратких кадрах кинохроникерам удалось передать и общий план события, и атмосферу, и тончайшие, метко схваченные индивидуальные, психологические детали состояния участников.

Таков был итог четырех суровых лет в истории страны, запечатленных в кинодокументах: от бойкой самоуверенности – до скорбного осознания правды, от страшного военного утра – до выстраданной победы.

Восточная страница истории кино

Когда гитлеровские войска стояли уже на подступах к Москве, кольцом окружали Ленинград, было не до производства художественных картин. 14 октября эшелон *Мосфильма* двинулся на восток, увозя творческий коллектив студии вместе с группой срочно эвакуированных ленфильмовцев, студийное хозяйство, реквизит, костюмы – всё. Через бескрайнюю страну в неизвестность ехали две недели. В городе Алма-Ате на базе строящейся местной киностудии скоростным порядком оборудовали павильон и за три месяца создали Центральную объединенную киностудию художественных фильмов (ЦОКС), под чьей маркой выйдет ряд выдающихся художественных фильмов, в том числе *Иван Грозный* Эйзенштейна.

Украинские кинематографисты и Киевская киностудия обосновались в Ашхабаде. Часть кинематографистов из европейской части страны эвакуировалась в Ташкент. Глубокий азиатский тыл приютил и сохранил советское кино.



Алма-Ата: в этом здании находились кинопавильоны

По количеству знаменитостей и талантов Алма-Ата начала 1940-х могла бы сравниться только с Одессой или Ялтой послеоктябрьских лет. Эйзенштейн, Пудовкин, братья Васильевы, Пырьев, Дзига Вертов, Барнет, Роом, Козинцев, Трауберг, Рошаль – великая режиссура; Жаров, Жаков, Жеймо, Черкасов, Караваява – прекрасные киноактеры; Зоценко, Погодин, Михалков – писатели; композитор Сергей Прокофьев – список можно продолжить. Вскоре сюда же, к отрогам Алатау, прибудет еще группа Театра им. Моссовета во

главе с Завадским, через год – ВГИК.

Все жили впроголодь, в страшной бедности и тесноте. «Работали в три смены. В павильонах не топили даже зимой. Пар шел изо рта. Не было никаких автоматов, монтажницы склеивали кадры руками...» – вспоминает режиссер-документалист Седда Пумпянская. Но никто не роптал, напротив, гордились тем, что помогают фронту. Восточная страница была вписана в историю кино той же кровью, что фронтовые хроники.

И если в первом полнометражном фильме о военных событиях, *Секретаре райкома* Пырьева (1942), деяния русских партизан еще напоминали приключенческую ленту, а сами они – ковбоев, то далее советский экран предлагает зрителю совершенно иное изображение военной действительности: натуралистическое, резко контрастное, беспощадно жестокое. Так, фильм *Она защищает Родину* (первоначальное название *Мирные люди*, 1943), по признанию сценариста Алексея Каплера и режиссера Фридриха Эрлера, оформился под прямым воздействием *Разгрома немецких войск под Москвой*.

Первая надпись фильма: «Не было на селе женщины счастливее Прасковьи Лукьяновой» – и в быстром монтаже проносятся по экрану иллюстрации богатой и веселой колхозной жизни (как бы цитаты из предво-

енных колхозных картин): закрома зерна, дом молодой трактористки-ударницы – полная чаша, любящий красавец муж, маленький сынишка... Героиню играла Вера Марецкая, перед войной она прославились в роли Александры Соколовой из фильма *Член правительства*. История трактористки Прасковьи Лукьяновой смотрелась неким продолжением или версией *Члена правительства*: типичная советская женская судьбы в условиях войны.



Вера Марецкая

Вражеское нашествие злобно вторгается в жизнь этой женщины. Муж смертельно ранен на фронте. Процветающее село оккупировано, фашисты гонят толпу крестьян, и какой-то гитлеровец, плюгавый, невзрачный, выхватывает ребенка из рук Прасковьи и бросает его под гусеницы танка. В дальнейшем ходе фильма у этого страшного кадра появится парный кадр-ответ. Точнее – целый эпизод мщения и возмездия.





Она защищает Родину, фильм Фридриха Эрмлера

Прасковья уже не та круглолицая хохотушка, что вначале, а суровый вожак партизанского отряда, «товарищ П», с запавшими, горящими исступленной ненавистью глазами. Она встречает на дорогах войны убийцу своего ребенка, как одержимая кидается к рулю брошенного фашистом танка и пускается в погоню за жалким ничтожеством в гитлеровской форме. А тот, с поднятыми руками и вихляющими ногами, убегает, петляя, от русской бабы, пока гусеницы танка не вдавливают фашиста в землю, – метафора раздавленного

мерзкого насекомого.

Да, в 1943-м это были и общенародная боль, и общенародное чувство – страстная, глубинная жажда возмездия. Надо отдать должное мастерской режиссуры: изуверство расправы в эпизоде преследования было оправдано силой гнева и страдания, переданными актрисой с огромной искренностью. И как могло быть иначе? Алма-Ата, как и вся страна, жила фронтом. На площадях у репродукторов толпы ожидали военные сводки из Сталинграда, Орла. В город прибывали эшелоны с ранеными, госпитали были переполнены. Накануне сдачи картины на студию пришла похоронка на мужа Веры Петровны Марецкой. Вторая – Лидии Смирновой, игравшей в фильме юную партизанку Феню, у которой по сюжету убивали жениха. Жизнь и экран совпадали.

Заметим, что подобная аккумуляция гнева и мстительности долго не повторится на советском экране, страсти смягчатся. Только у героини фильма Михаила Ромма *Человек № 217*, восточной рабыни германских буржуа, будут такие же горящие глаза. Да еще тридцать лет спустя – у мальчишки-партизана по имени Иван, героя-разведчика, в котором «ненависть не перекипела» и о котором в своем знаменитом эссе о фильме Андрея Тарковского *Иваново детство* Жан-Поль Сартр напишет: «Ребенок безумен, как безумна

сама война».



Елена Кузьмина в фильме *Человек № 217*

Но это еще далеко впереди. Как и сама Победа, чей ликующий солнечный образ завершает буквально все фильмы о войне: мощная, сметающая врага танковая атака, крылатая эскадрилья советских самолетов, шквал пехоты. И счастливые толпы освобожденных жителей. И даже – непременно – ликование природы: рассвет после ночной тьмы, восход солнца, чу-

десное и редкое явление – радуга на зимнем небе. И в этом стереотипе финала сказываются не только пропагандистское воплощение лозунга «Враг будет разбит! Победа будет за нами!» или кинематографический хэппи-энд, но страстное, всенародное, объединяющее всю огромную страну ожидание Победы, которая в массовом сознании читалась как окончание войны, освобождение от оккупации, возврат к мирной жизни, путь домой, встреча с родными и близкими.



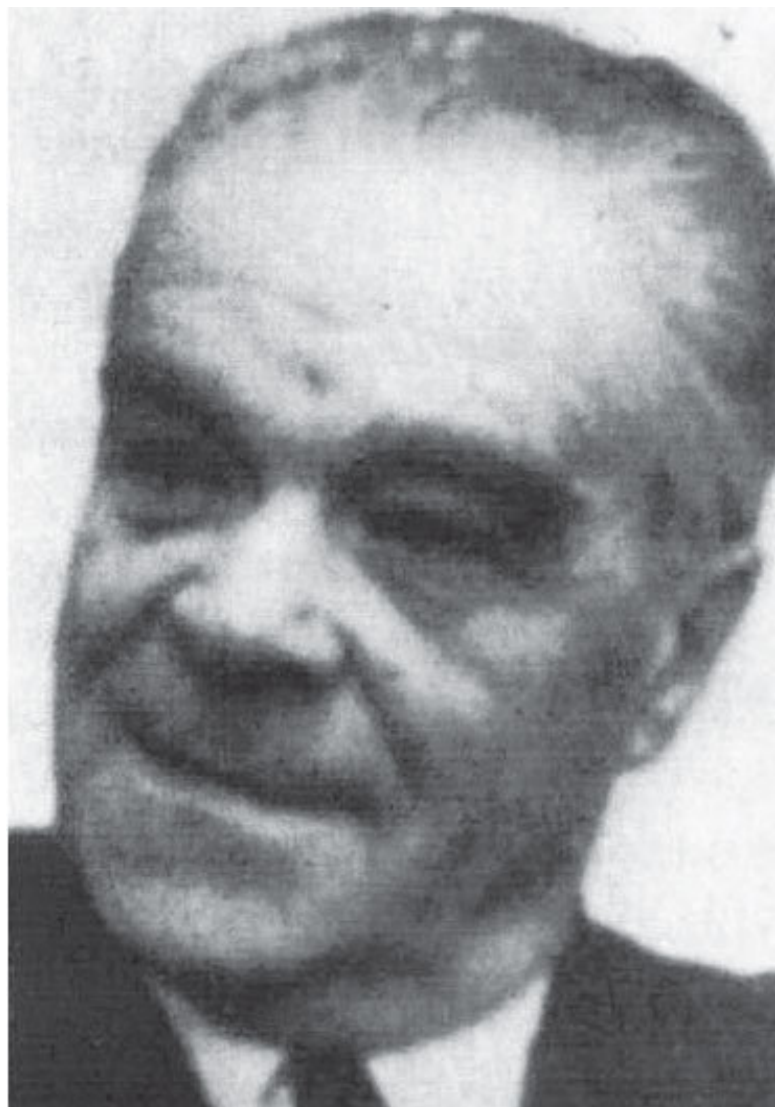
Лидия Смирнова в фильме *Она защищает Родину*



Лидия Смирнова

Ослепляющая правда войны

Военные фильмы всегда искренни, взволнованны, неподдельны. Оставленные города и села, пылающая огнем земля, кровь сотен тысяч, неподготовленность страны к войне (вопреки громким заверениям пропаганды) решительно изменяют общий тонус экрана. Страдание, боль, разлуки, потери, слезы, голод, страх – все это, изгнанное с экрана в 1930-х, вынуждена была легализовать война.



Марк Донской

С особой силой тема народных страданий воплотилась в фильме Марка Семеновича Донского (1901–1981) *Радуга*.

Начало фильма уже символично: огромный часовой на первом плане и виселица с повешенными вдали. Символичен и пейзаж: мирное украинское село сковано льдом, засыпано снегом, пустынно, мертво, замершие хаты обросли сосульками, лишь порой вышагивает по улице немецкий патруль. Злая зима здесь – метафора смертельной неволи. В фильме Бориса Барнета *Однажды ночью*, действие которого происходит летом и в небольшом городе, мрак неволи символизирует тьма, постоянная ночь.

Один из самых талантливых и оригинальных мастеров славной советской режиссерской когорты, Март Донской начинал в конце 1920-х смелыми картинами на молодежную тему (*В большом городе*, *Цена человека*), поставил один из ранних звуковых фильмов *Песнь о счастье* (1934), но прославился талантливой трилогией по автобиографическим повестям Максима Горького *Детство*, *В людях*, *Мои университеты* (1938–1939). Интерес к раннему творчеству Горького не иссякает до конца его дней: *Мать* (1955), *Фома Гордеев* (1959), *Супруги Орловы* (1978). В трилогии

же особенно удалась режиссеру экранизация первой книги, воскрешающей детские годы будущего писателя: колоритное и строгое воссоздание среды, яркие артистические образы.







Радуга, фильм Марка Донского

Горьковская трилогия Донского оказалась среди тех советских фильмов, которые проникли в Италию и стали известны кружку молодых кинематографистов, группировавшихся вокруг антифашистского журнала *Чинема*. Именно здесь зародился итальянский неореализм, одно из самых прогрессивных и плодотворных течений в кинематографе XX века. Будущие светила неореализма – Лукино Висконти, Де Сика, Де Сантис и другие – высоко ценили творчество Донского, счи-

тали его своим учителем и вдохновителем.

Донской Марк Семенович

(1901–1981)

1927 – «В большом городе» (с М. Авербахом)

1930 – «Чужой берег»

1934 – «Песня о счастье» (с В. Легошиным)

1938 – «Детство Горького»

1938 – «В людях»

1939 – «Мои университеты»

1941 – «Романтики»

1942 – «Как закалялась сталь»

1944 – «Радуга»

1945 – «Непокоренные»

1947 – «Сельская учительница»

1949 – «Алитет уходит в горы»

1955 – «Мать»

1957 – «Дорогой ценой»

1959 – «Фома Гордеев»

1962 – «Здравствуйте, дети!»

1965 – «Сердце матери»

1966 – «Верность матери»

1972 – «Надежда»

1978 – «Супруги Орловы»

Война застаёт Донского на Киевской студии, на съёмках фильма *Как закалялась сталь*, первой экранизации романа Николая Островского, заканчивать которую приходится уже в ашхабадской эвакуации. Там же Донской начинает снимать *Радугу* по военной

повести Ванды Василевской, эпохальное произведение отечественного кино.



Страшную картину оккупации рисует Донской в *Радуге*. Приказы, вывешенные на стенах и столбах, обещают смерть за малейшее нарушение. Виселица ожидает женщину, если фашисты узнают, что по утрам она тайком ходит за околицу «на свидание» со своим повешенным сыном. Стоит ледяная зима, и тело юноши избежало тления, а скульптор-мороз сделал мра-

морными прекрасные черты лица.

На колючей проволоке повис восьмилетний мальчонка, настигнутый пулей за то, что хотел передать кусок хлеба несчастной женщине на сносках, схваченной немцами и подвергнутой чудовищным пыткам: конвойный гоняет ее раздетую по снегу, комендант грозит застрелить и стреляет в ее новорожденного младенца. А она, вытерпев все муки, не выдаст лесное местонахождение партизанского отряда, откуда вынуждена была вернуться в село рожать.



Радуга

Три скорбные, потерявшие сыновей матери ведут трагическую тему в *Радуге*: партизанка Олена Костюк, молодая многодетная мать Малючиха и суровая Федосья. Олену играет Наталья Ужвий, замечательная киевская актриса, красавица с огромными светлыми глазами – в этом образе, признавался Донской, он создавал «украинскую Мадонну».



Радуга

Своего рода продолжением *Радуги*, ее пафоса и те-

мы стала следующая картина Донского – *Непокоренные* (1945). В ней не было поразительной цельности первого военного фильма мастера, но во многих сценах чувствовалась неповторимая рука Марка Донского.

Таков эпизод массового расстрела евреев в киевском овраге Бабий Яр. Эпизод снимали в освобожденном к тому времени Киеве, на подлинном месте кровавых событий. Это был первый в истории рассказ об одном из позорнейших событий XX века; документальная ценность этих кадров, не говоря об их эмоциональной силе, исключительна. Страшная акция на дальнем плане: месиво тел несчастных, загнанных в овраг, прохаживающиеся спокойно-уверенные каратели. А на первом плане – две фигуры, тихий диалог-прощание двух пожилых людей: украинца-рабочего и еврея-врача, который идет на казнь. В этих ролях Донской снял двух великих актеров: Амвросия Бучму и Вениамина Зускина.



Наталья Ужвий в фильме *Радуга*

Радуга уже в 1944 году прошла по экранам СССР и попала за рубеж, демонстрировалась в ряде стран, повествуя о страданиях народа в оккупации. Молодой итальянский журналист, в близком будущем один из лидеров неореализма Джузеппе Де Сантис писал: «Всем, кто будет читать эти строки, мне хочется крикнуть: „Спешите смотреть *Радугу*! Это лучший из фильмов, появившихся на наших экранах с тех пор, как Италия, освободившись от фашистской диктатуры, стала получать иностранную кинопродукцию. Это шедевр, какой редко встречается”».

Посол США попросил у советского правительства разрешение переслать копию фильма президенту Рузвельту. Через некоторое время на имя Марка Донского пришла телеграмма: «В воскресенье в Белом доме смотрели присланный из России фильм *Радуга*. Я пригласил профессора Чарлза Болена переводить нам, но мы поняли картину и без перевода. Она будет показана американскому народу в подобающем ей величии... Франклин Рузвельт».

В том же 1944 году картина получила Высший приз кинокритиков США.



Непокоренные, фильм Марка Донского

Но если бы взволнованные зрители многих стран знали, при каких обстоятельствах снимался этот истинный шедевр кинематографа! Замерзшее зимнее украинское село было воссоздано в сорокаградусную жару в туркменской пустыне с помощью искусственного снега, нафталина, стеклянных сосулек, которые специально выдувала местная фабрика.

Так рождается и закрепляется в исторической дистанции тема гражданского и творческого подвига кинематографистов в тылу Великой Отечественной. Вершина – *Иван Грозный* Эйзенштейна.

«Когда грохочут пушки...»

Музы не молчали, когда грохотали пушки, – так было в дни самой страшной войны в истории человечества. Достаточно сказать, что снятая в эвакуации картина *Иван Грозный* едва ли не обгоняет славой «фильм № 1» – *Броненосец «Потемкин»*, флагман авангарда 1920-х.

В обширной разноязычной литературе по *Ивану Грозному* творца фильма сравнивают с Леонардо да Винчи, Тинторетто, Вагнером и другими титанами всех времен и народов.

Реже упоминается тот факт, что эта могучая историческая панорама в двух сериях была создана в рекордный срок – чуть более одного года, в экстремальных условиях полуголодной и холодной военной эвакуации, пайков, перенаселенных коммуналок, похоронок, приходящих с фронта, госпиталей, эпидемии тифа.

Первая сцена – венчание Ивана на царство. Тускло мерцает парча, искрятся бобровые шапки, лики, лики, лики на стенах. Золотым дождем сыплются на жениха и невесту монеты – таков обычай. Резьба, серебро, золото, бесконечная цепочка прислужников, которые несут к пиршественным столам блюда с черными ле-

бедями – деликатесом XVI века. «Пещное действо», библейское представление о сожженных невинных отроках, ввергнутых в огонь жестоким царем языческим, – шедевр режиссерской полифонии, где, как и во всем фильме, гениальная музыка Сергея Прокофьева равна полету режиссуры. Финал первой серии – крестный ход жителей Москвы к Александровской слободе, укрытию отрекшегося царя с его опричной: бесконечно тянущаяся черная людская лента на снегу, и на ближнем плане кадра, в проеме крепостной башни – гигантская мечущаяся фигура Грозного; орлиный страшный профиль на крупном плане...

Все эти кадры хрестоматийны – изучены, описаны, воспеты. Но если проникнуть в закадровое пространство, к тому, что на языке кинопроизводства называют «рабочими моментами», увидится иное и не меньшее чудо. Откроется поистине подвиг – творческий, гражданский, человеческий – художника и его коллектива.







Иван Грозный, фильм Сергея Эйзенштейна

Эта пластика экспрессивных фигур, эта таинственная полутьма царских хором и боярских теремов, эти уникальные фрески на стенах сняты оператором Андреем Москвиным в нетопленном павильоне-ангаре недостроенного Дома культуры, где у монтажниц замерзали руки, а электричество отключалось, прерывая съемки.

Эта потрясающая истинно среднерусская атмо-

сфера сцены шествия к Александровской слободе снята оператором Эдуардом Тиссэ в овраге близ казахского аула Каскелен. Там же у гор была выстроена из травяных матов и дерюги декорация града Казани, со взятием которого связана знаменитая батальная сцена.





Иван Грозный

Общеизвестно, что кинематограф способен создавать виртуальную реальность, превосходящую натуру. Но также способен он обнаруживать и укрупнять любые погрешности и промахи постановки. Таковых в *Иване Грозном* найти нельзя. И сам уровень художественного качества киноленты имел принципиальный, не боюсь подчеркнуть, – патриотический смысл. Это был своего рода ответ войне, врагу. Это был общий подъем не только коллектива студии ЦОКС, но всех алмаатинцев – участников съемок, городских властей, которые чем могли помогали кинематографистам.



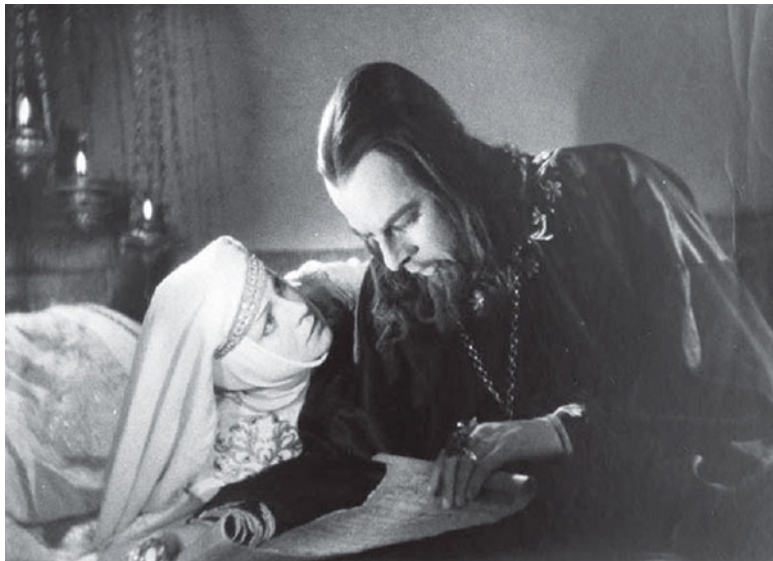
Всеволод Пудовкин в фильме *Иван Грозный*

Но кроме этих волнующих и гордых страниц истории кино фатально слилась с фильмом *Иван Грозный* трагедия мастера Сергея Эйзенштейна. Немного об истории создания *Грозного*.

Фильм о первом самодержце российском был заказан Эйзенштейну после официального признания и публичного триумфа *Александра Невского* еще до войны. В письме к своим ленинградским коллегам Козинцеву и Траубергу режиссер писал, что должен сни-

мать фильм об Иване Грозном, хотя по характеру он сам – воплощенный царь Федор Иоаннович и «мухи не изобидит». Письмо датировано 21 июня 1941 года. Война изменила планы *Мосфильма*, и в эвакуацию в октябре 41-го Эйзенштейн ехал уже со своим роковым героем.

Заказ был спущен с самого «верха», и художник, как полагалось, получил инструкции. Речь шла о задаче «узнавания», то есть о прямой перекличке исторических персонажей и событий с современностью. Лозунг «История – это политика, опрокинутая в прошлое», до того резко раскритикованный в партийных дискуссиях, сейчас оказывался руководством к действию.



Иван Грозный

И поначалу дело пошло неплохо. Первая серия фильма, полностью законченная в Алма-Ате и отправленная на правительственные просмотры в Москву, получила верховное одобрение, затем Сталинскую премию 1-й степени и прочие почести. Далее положение изменилось. Причина лежала в очень серьезных изменениях концепции фильма от первой серии ко второй. Перед нами классический пример самодвижения замысла.



Николай Черкасов – царь Иван Грозный





Иван Грозный

Покоритель Казани, непобедимый молодой воин царь Иван в облике артиста Николая Черкасова предстает византийским красавцем с черными сверкающими глазами. Разлет бровей, длинная шея, белое одеяние – он великолепен, великолепна его фигура на фоне неба и трепещущих знамен поверженной татарской твердыни. И хотя уже в первую серию – героическую, эффектную, репрезентативную – вторгаются зловещие краски клятвы опричников, топот их коней и дикарские выкрики «Гойда! гойда!», правительственный заказ выполнен отлично.

Но вокруг Ивана все – предатели, начиная с друга детства Андрея Курбского; бояре – изменники, злейшие завистники и заговорщики. Согласно предпосланной фильму задаче «узнавания», здесь видятся оппозиционеры, деятели старых социалистических партий, истребленные политическими процессами 1930-х.



И хотя обе серии фильма, а также несколько сцен задуманной в ходе работы третьей серии снимались одновременно, разница между двумя частями оказалась разительной, наглядной. Боярский заговор (название и пафос второй серии) неуклонно и невольно вел сюжет фильма к показу злобы, коварства, злодейства, мании преследования и черным преступлениям Ивана Грозного.

От красивой и благообразной царской парсуны из первой серии не осталось ничего. Перед нами – тря-

сущийся маньяк с обезумевшим взором и дегенеративно вытянутой шеей; орлиный нос загнулся ястребиным клювом, ниспадающие волосы цвета воронова крыла превратились в седые клочья. Дело не только в чуде грима, но в поразительном актерском перевоплощении, оправданном трансформацией образа, неуклонной динамикой распада и зла.



Иван Грозный

Постоянно кривляясь, паясничая, царь переодева-

ется чернецом и подстраивает на адском опричном пиру – «черной мессе» – убийство своего двоюродного брата, слабоумного Владимира Андреевича Старицкого, предполагаемого претендента на царский трон. Боярский заговор с царевой теткой Ефросиньей Старицкой во главе направлен на устранение Ивана. Одев несчастного Владимира в бармы, напоив его и обласкав, Иван Васильевич подставляет его, безопасного, под нож фанатика-убийцы, предназначенный ему самому. Происходит это в соборе – спектакль венчания на царство.



В змеином клубке интриг враждующие стороны – бояре и царь – равны в коварстве, в эгоизме цели и варварстве средств. Ибо заклинания о «государственном единстве» и могуществе «Русского царства великого», как это следует из действия фильма, только лишь заклинания, суть же – иступленная жажда власти. Но при всей нелепости затеи посадить на царствование своего неудачного отпрыска, поступками Старицкой все-таки движет человеческое материнское чувство, пусть искаженное и уродливое. А за кровавыми деяниями царя Ивана – лишь черная тень Малюты Скуратова, его плебейского двойника, холопской проекции того же образа (сыграв Малюту, Михаил Жаров запечатлел экстракт хамства и низости в портрете поразительно пластичном и плотском). За Иваном Васильевичем – только крутые жилистые боярские шеи, перерубленные палачом, крики «Взять его!», улюлюканье «Гойда! гойда!» да зловещее, жуткое, содомское веселье пира опричников, где в адских звуках музыки падают в кучу-малу красные рубахи, звенят бусы, трясутся рыжие косы и мертвенным оскалом щерится маска девки-кретинки, напыленная на юного подлеца Федьку Басманова. А вокруг под сатанинский опричный хор Сергея Прокофьева топочет, скачет, вертится хоровод ублюдков.

Потому-то вызывает сочувствие скорбная группа: обезумевшая мать и убитый ребенок с открытыми глазами у нее на коленях. По точному наблюдению киноведа Л. К. Козлова, эти кадры начинают звучать парфразой образа трагической матери с убитым мальчиком на протянутых руках из сцены расстрела на Одесской лестнице.

Отсылка от *Грозного* к *Потемкину* есть и у самого автора. Узнав о запрете второй серии и предполагающихся исправлениях и доработках, Эйзенштейн говорил: «Неужели придется вырезать сцену с опричниками и убийство в соборе? Оно удалось: это сильнее лестницы в *Потемкине*...»

В сцене убийства невинного отрока, нелепой игрушки чужих страстей, фильм поднимался в своей трагической кульминации к высокой нравственной теме всего русского искусства. К «слезинке ребенка», которая жгла сердце Достоевского. К пушкинскому *Борису Годунову* с его максимой юродивого Николки: «Нельзя молиться за царя Ирода...» К погибельной детской коляске с плачущим младенцем, катящейся в бездну, к теме насилия в ее предельном выражении насилия над детьми, волновавшей Эйзенштейна всю жизнь, – в войну эта тема обрела вселенский трагизм.

Начавшись оправданием единоличной власти как исторической государственной необходимости,

фильм кончился приговором тирании, обличением деспотизма, проклятьем самовластью. И все это на фоне жесточайшей войны.

Удивительно ли, что Сталин повелел закрыть вторую серию?

Она вышла на экран лишь через пять лет после смерти alter ego своего страшного героя и через десять лет после кончины своего творца, в 1958-м. И уплыла в бессмертие.

Продолжим речь о художественных достижениях кино в пору, «когда грохочут пушки».



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФИЛЬМ

"Машенька"

Сценарий Е. ГАБРИЛОВИЧ
Постановка Ларисы Оляховской при
режиссуре Ю. РАЙЗМАНА

Режиссер Д. ВАДИЛЬЕВ
Оператор Е. АНДРИЯНИНО
Художники И. ШЛЮСЕРЬ, М. ТИУНОВ

ПРОИЗВОДСТВО
МОСКОВСКОЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА КИНОСТУДИИ

Машенька – ласковое имя-название картины, задуманной еще в мирное время, но вышедшей в 1942-м, когда те, о ком она рассказывала, и их сверстники уже воевали или были убиты. *Машенька* – фильм Юлия Яковлевича Райзмана (1903–1994) по сценарию Евгения Габриловича.

Райзман Юлий Яковлевич

(1901–1981)

1927 – «Круг»

1928 – «Каторга»

1930 – «Земля жаждет»

1935 – «Летчики»

1936 – «Последняя ночь»

1939 – «Поднятая целина»

1942 – «Машенька»

1944 – «Небо Москвы» (с А. Птушко)

1945 – «Берлин»

1948 – «Поезд идет на восток»

1949 – «Райнис»

1950 – «Кавалер Золотой Звезды»

1955 – «Урок жизни»

1957 – «Коммунист»

1961 – «А если это любовь?»

1967 – «Твой современник»

1972 – «Визит вежливости»

1977 – «Странная женщина»

1982 – «Частная жизнь»

1984 – «Время желаний»

Перед нами скромная и обыденная героиня, почтовый работник Машенька, худенькая улыбчивая девушка, история ее любви и девичьей обиды, разрыва и встречи. А любовь здесь почти впервые в советском кинематографе (опять вспоминается *Третья Мещанская*) не побочный сюжетный мотив, а главная линия фильма. Любовь эта началась смешным знакомством с красавцем таксистом во время учебной воздушной тревоги, прервалась из-за случайно подсмотренного на вечеринке поцелуя с другой, с подругой (а это по тем понятиям – конец!), а продолжилась где-то в столовой на финском фронте, где-то на зимних дорогах, куда короткая страшная война привела обоих героев.

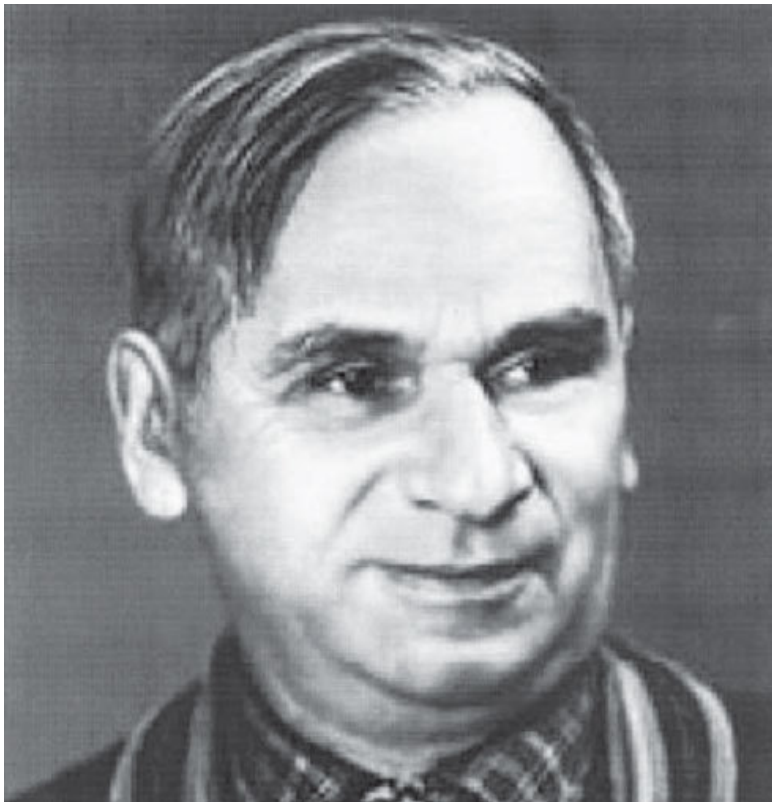


Валентина Караваяева в фильме *Машенька*

Простая история Машеньки, сыгранная Валентиной Караваяевой, актрисой одной роли, и Михаилом Кузнецовым, обретает высокий смысл художественного документа. Героиня с ее нравственным максимализмом воплотила в себе черты поколения, рожденного после революции и достигшего совершеннолетия к 1941 году. Этот характер сплавлен из юношеского прямолинейного ригоризма, бескорыстия, простодушия, доброжелательности, доверчивости и вместе

с тем тихой твердости, незыблемых понятий и нравственных норм.

При выходе картины на экран уже в дни войны становился ясен обобщающий смысл скромной повести о Машеньке, девушке с почты. Она была действительно открытием нового для российского кинематографа характера-портрета и еще – портрета поколения, первым встретившего войну, прореженного смертью, как никакое другое.



Евгений Габрилович

Сценаристу Евгению Габриловичу принадлежит в советском кинематографе совершенно особая роль – посла и собирателя человечности, пронесшего свое «верую!» через долгую жизнь и все перипетии эво-

люции кино. В 1930-х его вечно ругали за «камерность». Действительно, он ухитрился даже революционную эпопею Октябрьской революции перевести в план некоего семейного романа в *Последней ночи*, изобразить героя революции скромнейшим кладовщиком (*Коммунист*), командира соцстройки – рефлексирующим интеллигентом, отказывающимся от поста, чтобы не способствовать лжи (*Твой современник*), ученого с мировым именем – растерянным дедом, кому всего на свете дороже внука, переживающая крах своей первой девичьей любви (*Монолог*). А в *Объяснении в любви* (1978), биографической повести о журналисте, с глубоко личной интонацией он раскрыл тему верности, вечной влюбленности человека в свою Прекрасную Даму.

«Милые красавицы России...» – эту строку из стихотворения Ярослава Смелякова так хочется отнести и к героиням военных фильмов, по-женски всегда очень привлекательным, неотразимым и цельным, чистым, здоровым, без ущербинки, верным и преданным. Таковы были Варя – Лидия Смирнова в *Парне из нашего города*, Лиза – Валентина Серова в *Жди меня*, Стрельникова – Галина Сергеева в *Актрисе*. Все они умели «ждать, как никто другой». Удивительно ли, что и жестоко разруганная *Актриса* Трауберга, и вполне кисло принятый тогда фильм Столпера

и Иванова *Жди меня* пережили свое время, вошли в фондovou коллекцию и часто появляются на телеэкране.



Два бойца, фильм Леонида Лукова

Габриловичу принадлежит и гимн высокой дружбе. В военные годы корреспондент и очеркист Габрилович написал сценарий еще одного фильма, ставшего и остающегося до сих пор фаворитом публики. Это *Два бойца* режиссера Леонида Лукова с двумя коронными ролями закадычных друзей, героев-солдат: Саша с Уралмаша, сыгранного молодым Борисом Андреевым, и одессита Аркадия Дзюбина в сверкающем юмором исполнении Марка Бернеса. Спетые им

бессмертные песни на музыку Никиты Богословского *Темная ночь* и *Шаланды, полные кефали...* вместе с *Катюшей* и *Синим платочком* распевала буквально вся страна, фронт и тыл. Это заполнялся в кино вакуум лирики, нежности, дружбы, юмора; это лучшие и милые черты народной души прочерчивались на военном экране, суровом, резком, не знающем полутон.

Отсюда и привязанность к комедии, особенно на фронте. Военное кино породило и других симпатичных веселых героев, таких как кашевар Антоша Рыбкин – Борис Чирков из одноименной комедии Константина Юдина, как простодушные летчики из *Небесного тихохода*.

А лирическая комедия Ивана Пырьева *В шесть часов вечера после войны* самой своей темой близкой победы, радостной верой и ожиданием едва ли не затмила славу его предыдущих фильмов *Богатая невеста* и *Свинарка и пастух*.

Несмотря на страх, люди ведут тайную борьбу. Правда, в фильмах, снятых в 1943–1944 годах, уже не угощают гитлеровских офицеров отравленными кушаньями – обыденная правда оккупации оказалась страшнее вымышленных в первые месяцы войны мелодраматических эффектов. Жизнь под гнетом становится на экране героическим внутренним сопротивле-

нием, молчаливым и упорным.

В фильме Бориса Барнета *Однажды ночью* уборщица немецкой канцелярии, расположившейся в захваченной школе, юная Варя, сама вчерашняя школьница, прячет и выхаживает на чердаке трех раненых бойцов – за подобное «преступление против Германии» объявлена смерть. Все действие фильма – молчаливый подвиг девушки. Действие внешнее – это Варина конспирация, ее тайные посещения чердака, быстрые и неслышные пробеги по лестнице с едой для раненых, ее дежурства у ложа умирающего красноармейца. Действие внутреннее – мучительное преодоление страха, собственного бессилия. В роли Вари Барнет снял только что окончившую ВГИК Ирину Радченко. В ее облике находили сходство с американской актрисой, звездой немых фильмов Гриффита знаменитой Лилиан Гиш. Напрашивалось и сравнение с кроткими героинями Достоевского – Соней Мармеладовой, Неточкой Незвановой, бескорыстными, нежными, готовыми умереть за других.







Однажды ночью, фильм Бориса Барнета

Как тростинка на ветру, дрожит бедная Варя перед комендантом Бальцем, срывающимся тоненьким голоском еле-еле отвечает на его резкие вопросы. Но за спиной у нее неслышно – все население городка, единое, превратившееся в монолит. В этом смысле показательна сцена встречи коменданта Бальца с «представителями» города. Прежде чем согнать их в помещение городского цирка, Бальц вызывает нескольких возможных «коллаборантов» из числа предполагае-

мых недовольных советским режимом, с тем чтобы они посоветовали во всем подчиняться военной комендатуре, выдать спрятанных раненых и партизан. Те смиренно обещают. Но, получив слово, произносят пламенные речи с призывами к сопротивлению и с проклятиями в адрес оккупантов. Этот мотив возникшей вместе с войной солидарности всего народа, в том числе вчерашних тайных и явных противников советской власти, пунктиром проходит в ряде фильмов: там утверждается, что не все «недовольные» стали слугами новых хозяев, большинство показали себя истинными патриотами.

В фильме Абрама Роома *Нашествие* (1944), снятом по одноименной пьесе Леонида Леонова, героем стал «отщепенец», человек, вернувшийся из ГУЛАГа, некто Федор Таланов, сын уважаемого городского врача, чье пребывание в «местах отдаленных» лежит позором на семье: с недоверием к вернувшемуся домой «блудному сыну» относятся даже родители. Чтобы реабилитировать себя, Федору надо было убить немецкого полковника и самому пойти на смерть вместо командира отряда, не принявшего его в партизаны.



Нашествие, фильм Абрама Роома

Правда, мотивы заключения Федора назывались в пьесе и фильме весьма смутно, говорилось о каком-то будто бы преступлении из ревности, но каждому было ясно, в чем дело. Да и как бы не ясно, когда прямо из тюрем и лагерей на командные посты в Красной армии назначались бывшие крупные советские полководцы (те, кого не успели расстрелять до начала войны), а другие зэки отправлялись в штрафные батальоны и там погибали за Родину. В том, с

какой осторожностью искусство попыталось коснуться этой опасной темы, как все было завуалировано, сказывался гнет тоталитарного сознания, но сам факт свидетельствовал об определенном потеплении цензурного климата, о некотором, пусть и крайне робком, раскрепощении сознания художников.

Фильмы военного времени часто публицистичны даже вопреки художественности, прямолинейны, черно-белы. В равной степени это относится и к шедеврам, и к рядовым картинам, каждая из которых имела свою ценность как документ эпохи. Таков, например, фильм *Жила-была девочка* Виктора Эйсымонта: он открыл для искусства тему ленинградской блокады, далее развитую в *Дневных звездах* Ольги Берггольц (в кино – Игоря Таланкина), в *Блокадной книге* Даниила Гранина и Алеся Адамовича.



Жила-была девочка, фильм Виктора Эйсымонта

Искусству война давала больше свободы – таков трагический парадокс времени. Но, словно напуганные неизбежностью этой художественной свободы, власти уже в конце 1941 года один за другим запрещали отснятые в немыслимых условиях фильмы.

Такая судьба постигла, например, картину Бориса Барнета *Славный малый* (1942). Это была талантливая, несколько странная, угловатая и очень обаятельная попытка музыкальной комедии на военном мате-

риале. Партизанский среднерусский лес, свинцовая осенняя река на пустынной равнине – действие по сюжету происходит в Новгородской области, но в ее «роли» выступил Северный Казахстан, а вместо Волхова – верхнее течение могучего сибирского Иртыша. Можно только гадать, был ли для военной цензуры недопустим сюжет о том, как членом партизанского отряда новгородцев стал сбитый немцами и упавший в лес «славный малый» – французский летчик, к тому же влюбившийся в русскую партизанку Катюшу, были ли иные причины для запрета...



Славный малый, фильм Бориса Барнета

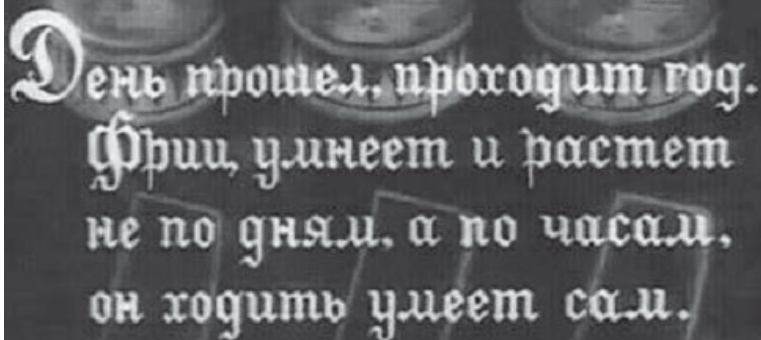
Закрит и фильм Всеволода Пудовкина *Школа подлости* по Бертольту Брехту. Ведущие роли (гитлеровец Тео, немка-горничная) здесь играли Борис Блинов – полюбившийся зрителям комиссар из *Чапаева*, идеальный положительный герой советского экрана, и блистательная Софья Магарилл, звезда классических фильмов мастерской ФЭКС. Так и не отпраздновав премьеры, оба актера умерли молодыми во время страшной эпидемии тифа в Алма-Ате.

Закрыта и картина Григория Рошала *Убийца выходит на дорогу* – о юности Гитлера и его приходе к власти. Во время войны отчетливо выявилось: запрету подлежало все, что касалось гитлеровского рейха, лично Гитлера, расизма. В одном только 1942 году были положены «на полку» три картины, создатели которых попытались показать приход фашизма к власти как национальную катастрофу для Германии.

Под ту же гребенку попали и два остроумных маленьких фильма Григория Козинцева, несравненно превосходящих агитки первого периода войны. *Юный Фриц* (экранизация стихотворения Маршака) – едкая и смешная история о воспитании «истинного арийца». Немецкий профессор (Максим Штраух) читает на экране лекцию, стуча указкой по черепам для наглядной демонстрации «чистоты расы». Образцовый юный Фриц (Михаил Жаров), новорожденный в колыбельке, усилиями оператора Андрея Москвина и его неразгаданных оптических трюков растет и взрослеет, проходит в своих коротких штанишках все стадии фашистской инициации. А потом топает сапожищами по Европе и, потерпев поражение на Восточном фронте, под конец попадает в клетку зоопарка с надписью: «Семейство НАЦИ». Юмор авторов не убедил цензуру ни в *Юном Фрице*, ни в веселой, живой новелле *Однажды ночью*, снятой Козинцевым для киносборника

Наши девушки.





День прошел, проходит год.
Фриц, умеет и расчит
не по дням, а по часам,
он ходить умеет сам.

Юный Фриц, фильм Григория Козинцева

Но что говорить о скромных, пусть и выполненных мастерской рукой короткометражках, если запрет на вторую серию великого *Ивана Грозного* был отменен только в 1957 году. Если сделанный на Алма-атинской киностудии фильм *Тебе, фронт!* – последнее авторское творение Дзиги Вертова – не увидел экрана.

Военные годы нанесли первый удар искусству социалистического реализма. Пустые формулы «исторического оптимизма» и «изображения действительности в ее революционном развитии» не смогли прой-

ти трагическую проверку правдой войны.

За кем была победа?

После 1945 года развитие военной темы последовательно проходит два этапа. В последние годы жизни Сталина доминирует так называемый художественно-документальный жанр – «штабные фильмы». Это помпезные полотна, многотысячные массовки, батальные сцены, многофигурные композиции «генералитета», где в центре – высвеченный лучами генералиссимус, великий стратег, гений, образ которого становится сакральным, обожествляется. Для этого готовились и мощные постановочные ресурсы, и новая концепция событий. Согласно последней, ход войны, ее победы, ее неизбежный и предвиденный победоносный исход – все решалось не на полях сражений, а единоличной волей великого стратега.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ



ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ

Сценарий Б. ЧИРСНОВА

Постылова Лурьева Славинской режиссер Ф. ЗРИЛЕРА

Оператор Заслуженный артист БССР

А. ГОЛЬЦАТЫЙ

УФАДСКИЕ ФАБРИКИ КИНОТЕЛЕВИДЕНИЯ

50 1

Р

Просматривая фильмы 1945–1949 годов один за другим, можно наблюдать, как нарастает славословие, которое в дальнейшем назовут культом личности, и как подвиг страны, выстоявшей в жестоких испытаниях, персонифицируется в Верховном главнокомандующем. Одновременно народ становится лишь риторической фигурой и упоминается формально-обязательной скороговоркой.

Естественно, подобный тон мог зазвучать на экране лишь после того, как гитлеровский натиск был остановлен в Сталинградской битве. Фильм со знаковым названием *Великий перелом* (1945) открывает цикл сталинского военного апофеоза, хотя самого вождя на экране здесь еще нет, – он, «творец Победы», где-то в сакральном кремлевском закадровом пространстве. Действие разворачивается летом 1942 года в городе у великой реки – подразумевается, хотя и не назван, Сталинград.



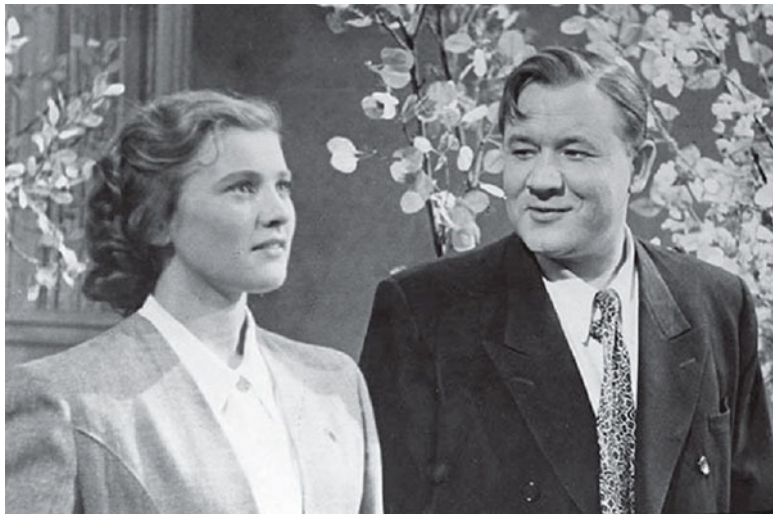


Крепко построенный сценарий апробированного советского киносценариста Бориса Чирскова давал первый и достаточно успешный пример экранного действия, накал которого порождается самими перипетиями военной операции, «драмой стратегий». Но в структуре фильма произошла знаменательная смена ориентиров: начав с попытки анализа сражения как поединка воинских интеллектов, авторы (добровольно или вынужденно?) пришли к подобострастному восхвалению Верховного главнокомандующего. Но все же культ Сталина-военачальника тут еще несколько уравновешивался мастерским портретиро-

ванием «рядовых советских генералов», а вот авторы следующих «художественно-документальных» фильмов уже без обиняков переходили на возвеличивание Сталина.



Падение Берлина, фильм Михаила Чиаурели



Третий удар Игоря Савченко (1948) и *Сталинградская битва* Владимира Петрова (1949) – огромные, с мощнейшими массовками, длинные (второй в двух сериях), невероятно скучные батальные полотна. Экран как бы пишет историю Великой Отечественной войны, реконструируя ее узловые моменты – по первоначальному плану в «художественно-документальном жанре» предусматривался показ всех десяти ударов 1944 года, предваряющих битву за Берлин.











Падение Берлина

Образной системе *Падения Берлина* свойственно эклектичное соединение персонажей-символов (эталонный русский богатырь со знаковым именем Алексей Иванов, рожденный 25 октября 1917 года под выстрелы легендарного крейсера «Аврора», а также его мать – «вочеловечение» аллегии Родина-мать) с некоторыми реальными, документально запечатленными фактами военной истории. Сегодня поражаешься не только могучей военной технике в кадре (словно бы вся мощь армии-победительницы была брошена на съемки фильма Чиаурели), но и богатству и уров-

ню спецэффектов, взрывов, огня.

И есть в фильме немало истинно художественных батальных композиций, впечатляющих эпических сцен. Таков, например, огромный эпизод танковой атаки и взятия Зееловских высот – захватывающий темперамент, мощь, размах и, сверх всего, гениальная музыка Концерта для фортепьяно с оркестром Шостаковича, композитора фильма, сочинившего для *Падения Берлина* и мелодии ликования, и леденящие звуки нашествия, и апофеоз победоносного наступления.

Постановщик воспроизводит великие минуты армии-победительницы у поверженного рейхстага, запечатленные хроникой и включенные в упоминавшийся уже документальный монтажный фильм Юлия Райзмана *Берлин*. Они будут неоднократно повторяться в последующих картинах о войне, эти священные и самые счастливые за всю российскую историю XX века неповторимые минуты-кадры. Красное знамя над куполом, взлетают вверх на качающихся руках усталые и смущенные воины-освободители, радостно заливается гармошка... Это – история, это – кинодокументы «запечатленного времени».

Но... Толпа на площади внезапно замирает, и сотни голов поднимаются к небу, откуда идет некий космический гул. Чиаурели храбро помещает мифологию

ческого генералиссимуса на белый самолет-птицу. Из яркой небесной голубизны приземляется на берлинской мостовой этот Зевс-громовержец или инопланетянин. И площадь шквалом несется к нему – не только Советская армия, но и освобожденные ею из лагерей смерти французы, испанцы, бельгийцы – вся Европа.





Падение Берлина

Падение Берлина явилось апогеем сталинской мифологии на экране и открыло самый плачевный период истории советского кино, позже названный «малюкартиньем». Все дело было в том, что Сталин приказал снимать «только шедевры», а в результате «установки на шедевр» не снимали ничего. За весь 1951 год в 16 республиках СССР было сделано всего лишь восемь художественных картин. Такого не бывало ни в 1919, ни даже в 1943 страшных годах.

Во второй половине века

По эволюции военного фильма можно читать послевоенную историю СССР, смену исторических периодов, патернализм власти и тайное сопротивление художников. Новые и новые интерпретации военных проблем и событий неопровержимо свидетельствуют о всеобщем духовном значении памяти войны – для народа, для искусства, для идеологических установок.

«Оттепель» открывает следующий этап в развитии военной темы. Мир экрана резко меняется: героями военных лент становятся «унесенные ветром», песчинки войны, герои и жертвы. Тип батального «фильма-апофеоза» уходит с экрана – можно назвать лишь эпигонский пятисерийный суперкоLOSS *Освобождение* (1970–1972), прославляющий мощь и героизм Советской армии, но уже без Сталина.

Далее до распада СССР и окончания XX века о войне были сняты сотни фильмов. Причины, обусловившие в разные исторические периоды стойкий приоритет темы, понятны. В первую очередь это непомерные жертвы, страдания, потери, а за ними людские драмы, истории, биографии – то, что всегда было почвой искусства. Во-вторых, ореол Великой По-

Беды – это источник гордости, негаснувший и утешавший народ, которому после войны пришлось пережить тяжкие разочарования, новые трудности и лишения. И, наконец, главное: конфликты и страдания времен войны в условиях тяжкого идеологического и цензурного гнета оставались некоей «свободной зоной» искусства – о войне в преломлении частных людских судеб можно было сказать больше правды, чем в связи с любой другой темой. Провозглашение таких нравственных ценностей, как верность родине, стойкость, самоотверженность, терпение, товарищество, способствовало высвобождению массового сознания из пут большевистской идеологии, ориентировало на гуманистические и общечеловеческие понятия и установки.

Таким образом, вплоть до конца столетия на экране панорамой проходит не победоносная война, а страшное всенародное бедствие, не герои и подвиги, а испытания и потери. *Летят журавли* (1957), *Дом, в котором я живу* (1957), *Баллада о солдате* (1959), *Судьба человека* (1959) – это ключевые названия для целого корпуса фильмов, где гигантское судьбоносное сражение стало ординарным боем «у незнакомо-го поселка, на безымянной высоте», где «творец победы» стал рядовым солдатом, человеком.

Глава 6

«Оттепель». Шестидесятые

*Скоро проснутся деревья,
Скоро, построившись в ряд,
Птиц перелетных кочевья
В трубы весны затрубят.*

Николай Заболоцкий

Начало марта было в Москве непривычно холодным. О смерти Сталина сообщили 5-го, хоронили 9-го. Обычно в Женский день 8 марта москвичи одевались в весеннее, дарили мимозы. Сейчас же стояла лютая стужа, хлестал ветер и в давке очередей к Колонному залу, где лежал труп кумира, гибли люди. Это были последние усилия, пароксизмы злой зимы рокового года, когда над страной низко нависал страх, чреватый новыми массовыми расправами и неведомыми бедствиями. Конгениально самой истории атмосферу эпохальных этих дней через десятилетия запечатлет фильм Алексея Германа *Хрусталеv, машину!*

Но весна вступала в свои права. В буквальном и в переносном – социальном – смысле. Потрясающие гражданские события совпадали с пробуждени-



Уже 4 апреля МВД сообщило о полной реабилитации и освобождении из-под стражи «врачей-убийц» – светил отечественной медицины, обвиненных в заговоре об отравлении руководящих советских деятелей. 25 июня был арестован Берия. Изо дня в день по радио и в газетах объявлялись прогрессивные нововведения, внушая надежду на демократизацию общества.

Оттепель – так Илья Эренбург назвал свою повесть о жизни этих дней, опубликованную в журнале *Знамя* (1954, № 5). Действие происходило на заводе, но предметом описания стала личная жизнь героев,

любовь, встречи, разлуки. Уже это выглядело смелым и новым.

Но знаковым стало само слово «оттепель», найденное для названия Эренбургом. Слово утвердилось и постепенно обретало расширительный смысл, обозначая особый период духовной жизни страны. В кинолитературе и публицистике слово «оттепель» стали писать без кавычек.

Наиболее часто конец периода датируется 1968 годом (ужесточение репрессий «инакомыслящих», ввод войск в Чехословакию), реже – 1964-м (снятие Н. С. Хрущева). Позже у «оттепели» появились смежные, правда несколько не совпадающие хронологически и плывущие, но по смыслу родственные синонимы: шестидесятые, шестидесятничество, эра Хрущева. И все же «оттепель» канонизирована и как некая социальная целостность, и как феномен культурный, эстетический и кинематографический – в особенности, так как киноискусству суждено было стать поистине ее авангардом. Правда, на ту же роль флагмана может претендовать и литература во всех ее руслах: в журнальной документалистике, поэзии, прозе, а также театр и его знаменательная Таганка, да и другие художественные виды. Шел общий подъем, внутреннее преображение культуры, раскрепощение умов. Советский режим, сохраняясь в своих идеологи-

ческих и государственных основах, изнутри впервые давал опасную трещину.

Кинематограф подчинялся общему ходу весны, но имел свои особые обстоятельства. Непосредственно перемены были связаны с демократизацией всей кинематографической жизни.

Известно, что кино гораздо более зависимо от внешних факторов (экономика, власть, спрос, публика), нежели другие искусства. Государственный кинематограф СССР зависел от режима напрямую. Послабления «оттепели» привели к явным результатам быстро. Вместо 23 фильмов выпуска 1952 года, из которых 10 составляли фильмы-спектакли, то есть заснятые на пленку театральные постановки (ныне эти пленки имеют лишь архивный интерес для специалистов-театроведов, смотреть их на экране нестерпимо скучно), в 1955-м было выпущено уже 66 игровых фильмов, преимущественно по оригинальным сценариям. Далее из года в год цифры выпуска увеличивались. А за этим стояло прежде всего снижение контроля и цензурного гнета: ведь раньше каждый новый фильм просматривался лично Сталиным. И оживление кинотеатров, приток зрителей. И, главное, вступление в жизнь нового кинематографического поколения.

Надо отдать должное ВГИКу и его мастерам – ко-

рифеем экрана прошлых времен. Они сумели сохранить и передать своим ученикам поистине лучшие и живительные традиции советской киноклассики, пафос бескорыстного служения искусству, высокий профессионализм. Вытесненные из киностудий в годы «малюкартинья», оторванные от камеры, задерганные цензурой и начальством, если удалось получить картину, они отдавали себя педагогике, реализовались во вгиковских аудиториях.

Это были С. М. Эйзенштейн до самой своей болезни и кончины, Л. В. Кулешов, давно отлученный от производства, подавленный разгромным постановлением ЦК ВКП(б) от 1946 года, Г. М. Козинцев, М. И. Ромм и другие художники высшего ранга. К ним приходили ребята на костылях и протезах, в морских бушлатах и гимнастерках – вчерашние солдаты. За четыре года они, слишком горько и трудно познавшие жизнь, становились профессионалами, а там уж дальше – кому что пошлет суд ьба...

Студенты своих мастеров боготворили. Можно смело утверждать, что в нашем кино не было конфликта поколений. И это незамедлительно сказалось в период «оттепели», когда старшие, не имея никаких ревнивых чувств к «смене», буквально расшибались ради предоставления младшим работы и самостоятельных постановок. Разумеется, возникнет в киноискусстве

борьба с наследием соцреализма, но она не приобретет персональных адресов: учителя останутся неприкосновенными. Тем более что и они – цвет киноискусства – вели с прошлым ту же борьбу.

Однако появление на студиях целой новой поросли художников, конечно, не могло не принести в кино существенных изменений. Ведь это было не только поколение фронтовиков. Это было – шире – военное поколение, поколение нации, пережившей Вторую мировую войну. С ними, с их вступлением в жизнь и работу связано начало новой эпохи истории человечества – второй половины XX столетия, послевоенной истории.

Европейский экран прошел путь от искусства, грубо говоря, социально ориентированного, проникнутого верой в возможное переустройство общества, к искусству экзистенциальному, погружающемуся в анализ глубинных проблем бытия, жизни и смерти. Начинается расцвет кино, золотой его век, длившийся минимум три десятилетия: 1950-е, 1960-е, 1970-е.

Еще в 1940-х годах послевоенную эпоху европейского экрана (у Голливуда своя дорога) начал итальянский неореализм – великое кинематографическое открытие новых героев, новых сюжетов, новой стилистики. Пережив муссолиниевский фашизм, народное восстание против режима, освобождение,

бедствия разоренной страны, итальянский гений выплескивается в фильмы Роберто Росселлини *Рим – открытый город*, *Пайза*, в душераздирающие *Похитители велосипедов*. Пережитое возвышено до современного эпоса, запечатлено новым летописцем – кинокамерой. А далее, в 1950-х, появляется кинематограф Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони.

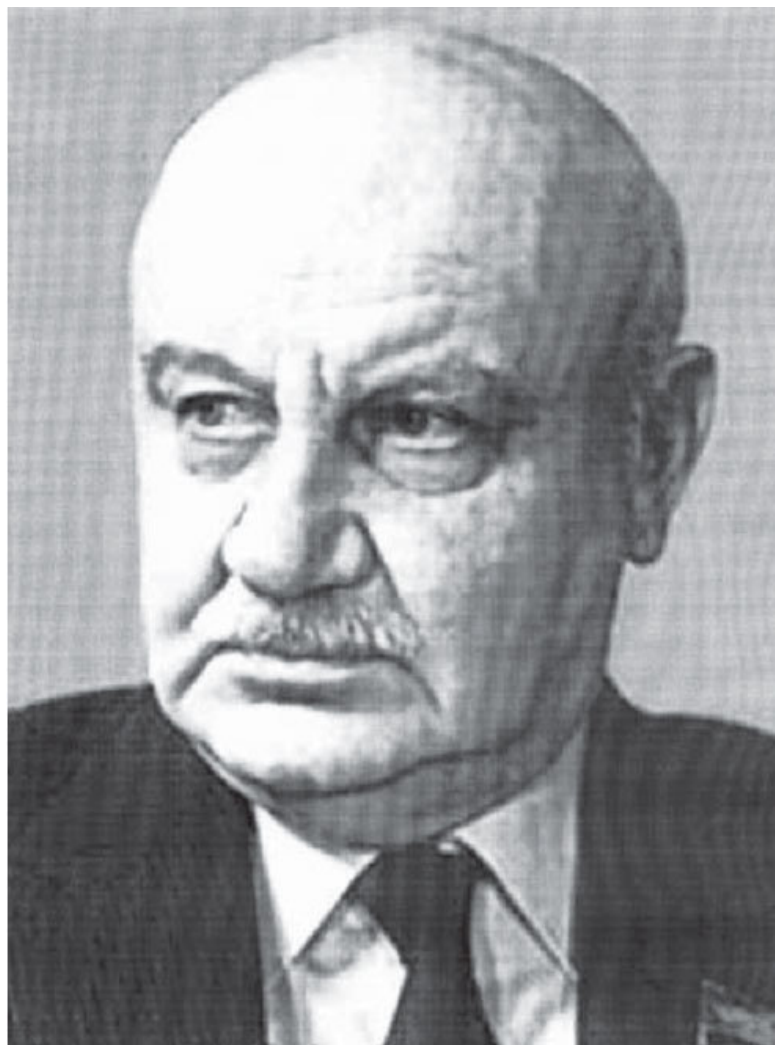
В Польше, оправляющейся от военных ран, рождается своя самобытная кинематографическая школа во главе с Анджеем Вайдой.

Во Франции – «новая волна» с яркими индивидуальностями дебютантов Франсуа Трюффо и Жан-Люка Годара. В Швеции мужает северный «стринберговский» почерк Ингмара Бергмана.

Вот в какую панораму вписывалось обновленное советское кино. «Железный занавес» рвался на глазах, молодые мастера из России выходили на простор иных стран, приглашались со своими фильмами на международные кинофестивали. Таков был климат «оттепели».

Мы – таковы!

Начать хочется с фильма более скромного, не входящего в венок шедевров 1950–1960-х, но знакового. Это *Дом, в котором я живу* Льва Александровича Кулиджанова (1924–2001) и Якова Александровича Сегеля (1923–1995) по сценарию Иосифа Ольшанского, 1957 год. Они, выпускники ВГИКа, ученики Герасимова, уже сняли полнометражный цветной фильм о целинниках, в котором еще сохранялось много прежнего, «до-оттепельного». Рывок был сделан именно по пути ко второму фильму, сознательно снятому черно-белым.



Лев Кулиджанов

При всей своей внешней (и принципиальной) непредвзятости, простоте, искренности *Дом, в котором я живу* упорно полемичен в отношении к экрану недавнего прошлого, настойчив в избранной концепции. Точнее всего назвать таковую самоидентификацией – уже с названия, то есть «прописки» авторов в том самом доме, где живут персонажи. Это мой дом, наш дом, наша родина – вот она какая. И мы таковы, какими сейчас будем показаны на экране.

Происходит возвращение из сталинистского офиса к подлинной советской жизни без прикрас. В представлениях тех лет, разумеется.

Сценарий, призер конкурса кинодраматургии, объявленного в 1956 году, имеет структуру, облюбованную неореализмом: берется некая исходная локальная общность, которая позволяет проследить несколько параллельных судеб. Здесь это рядовой дом довоенной застройки на московской окраине.

В дом въезжают новоселы, 1935 год. Чистые, но невзрачные квартиры и лестницы не похожи ни на хоромы трудовых династий в *Большой семье* или *Донецких шахтерах* – фильмах о рабочем классе последних сталинских лет, ни на солнечные столичные палаццо якобы интеллигенции из *Весны* Александро-

ва. Перед нами – типовая советская коммуналка, ее общежитие, приноровившееся к постоянному, но добрососедскому знанию все и вся друг о друге. Но по сути – социальный портрет общества.

Все равны, и все дружны. В центре рабочая семья Давыдовых: мать и отец еще не старые, дети живут с ними вместе. Соседи – геолог с красивой женой. Среди жильцов – Волынские с дочерью-школьницей Галей и пожилая актриса. Нет ни «отрицательных», ни пьяных, ни драк; в худшем случае – заблуждения.

Идиллия? Да, но в одеждах и декорациях скромных, бытовое правдоподобие и неприкрашенность взяты режиссурой как руководство к действию. Летящие из репродукторов и с патефонов популярные мелодии дополняют теплую, уютную ауру милой довоенной Москвы.







Дом, в котором я живу, фильм Льва Кулиджанова

В фильме начало войны неординарно. Влюбленные Галя и Сергей предрассветным утром долго-долго идут по набережной Москвы-реки у своей тихой окраины. Он, она, между ними велосипед – удаляющиеся, уменьшающиеся фигурки... И тогда на их пути встают огромные, в языках пламени, цифры 1941 – роковая дата для всех биографий, для города, для дома, в котором я живу.

Уходы на фронт и расставания здесь разбиты на серию камерных эпизодов-прощаний, объединенных

мощным закадровым хором *Идет война народная, священная война*. Потому что война в этом фильме имеет скорее подчиненное значение, как некий этап для дома и его обитателей – проверка их преданности, самоотверженности и других гражданских и нравственных качеств. И дом выдержал испытание. Только некоторые уехали в эвакуацию, остальные – фронтовики-добровольцы или защитники столицы.



Михаил Ульянов в фильме *Они были первыми*

9 мая 1945-го, салют Победы. Сколько прекрасных воплощений уже знает и еще узнает кино! Но это ста-

нет хрестоматийным: солдат вернулся домой, усталый, не раздеваясь, в шинели прилег на кровать и... заснул. За окнами вспыхивают огни салюта, бой курантов, музыка, шум толпы, а воин крепко спит, и отсвет праздничной вспышки ложится на его спокойное лицо.

Сегодня яснее видятся в фильме частности, опережавшие свое время и потому не замеченные критикой.





Дом, в котором я живу

Конфликт разыгрывается вокруг молодой четы Кашириных. Муж Дмитрий, энтузиаст своего дела, всегда в экспедициях, ищет некий редкий колчедан. Жену крепко любит, но она страдает от постоянных разлук и в минуту слабости отдается красивому офицеру Константину – старшему сыну соседей Давыдовых, появившемуся в квартире. В этой роли ярко заявил о себе вчерашний фронтовик и начинающий актер Малого театра Евгений Матвеев, в будущем успешный режиссер «народного кино» (*Любовь земная, Судьба, Любить по-русски*).

Муж Лиды уйдет на фронт и погибнет, а ее замучат угрызения совести. Но происходило на экране и нечто непривычное. «Грехопадение» было оправдано для Константина – вспыхнувшей страстью, а для Лиды – женской неудовлетворенностью: муж-то всегда где-то в тайге. И в конце фильма, когда Лида – вдова, а Костя вернулся с фронта инвалидом на костылях, есть надежда на новый союз по любви, и «адюльтер» будет узаконен.

Вину неверной жены еще усложняет то, что страдательной фигурой оказался идеально-положительный герой. Правда, он погиб, так и не узнав об измене, но мы-то, зрители, знаем! И жалеем его, а не только восхищаемся им, как было положено раньше относиться к подобному персонажу.

Каширина играл Михаил Ульянов (1927–2007). Молодой артист Театра им. Евг. Вахтангова, он был буквально схвачен в кино благодаря своей «фактуре»: настоящий русак, кряжистый сибиряк с простонародным лицом, умными любопытными глазами и широкой лучезарной улыбкой – таким типажным комсомольцем-добровольцем появился он на экране в фильме *Они были первыми* про молодежь в Гражданской войне.

Казалось, уготовано было Ульянову амплу обаятельного «социального героя» в советской версии, то

есть образ-тип, в котором работали Николай Баталов, Евгений Урбанский, начинал чуть позже Ульянова его ровесник, артист Центрального детского театра Олег Ефремов. Но не вышло. Михаил Ульянов вырос в великого мастера с универсальным диапазоном, артиста, который сыграл в кино и театре десятки абсолютно разнохарактерных ролей.

Начинался сбой образа-типа именно в *Доме, в котором я живу*. Интеллигентность, какая-то незащищенность, какая-то скрытая печаль подтачивали привычный эталон героя. В сценах объяснений и прощания с женой этот подтекст особенно ясно читался. И хотя в финале действия повторялась мизансцена ухода геолога в дальний поход (теперь уходил «сделавший жизнь» с Каширина юный Сергей Давыдов), печаль утрат по-прежнему звучала.

По прошествии лет Ульянов будет вспоминать, заново оценивать, анализировать: «*Дом, в котором я живу* – это очень прозрачный, суперреалистический фильм, за которым стоит жизнь целого общества в тот момент, когда уже не было давления идеологии, но не стало еще и полного раскрепощения. Вот на этой тонкой грани картина произвела серьезнейшее изменение в нашем кинематографе, в ней увидели новый шаг, новую дорогу, новое кино. Да, реализм, но не великих фильмов, а реализм маленьких домов, где

живут в дразгах и дружбе маленькие, но очень мощные люди. Фильм сделан с огромной теплотой, нежностью, душевностью».

Но и – прибавлю – с чувством собственной гордости, спокойного достоинства: мы таковы, каковы мы есть, приукрашивать нас не надо, уж не взыщите!..

Вот почему сегодня, по прошествии XX столетия, *Дом, в котором я живу* можно назвать ключевым фильмом «оттепели».

Кулиджанов Лев Александрович

(1924–2001)

1955 – «Дамы» (с Г. Оганесяном)

1956 – «Это начиналось так...» (с Я. Сегелем)

1957 – «Дом, в котором я живу» (с Я. Сегелем)

1959 – «Отчий дом»

1960 – «Потерянная фотография»

1961 – «Когда деревья были большими»

1963 – «Синяя тетрадь»

1969 – «Преступление и наказание»

1975 – «Звездная минута»

1980 – «Карл Маркс. Молодые годы» (СССР/

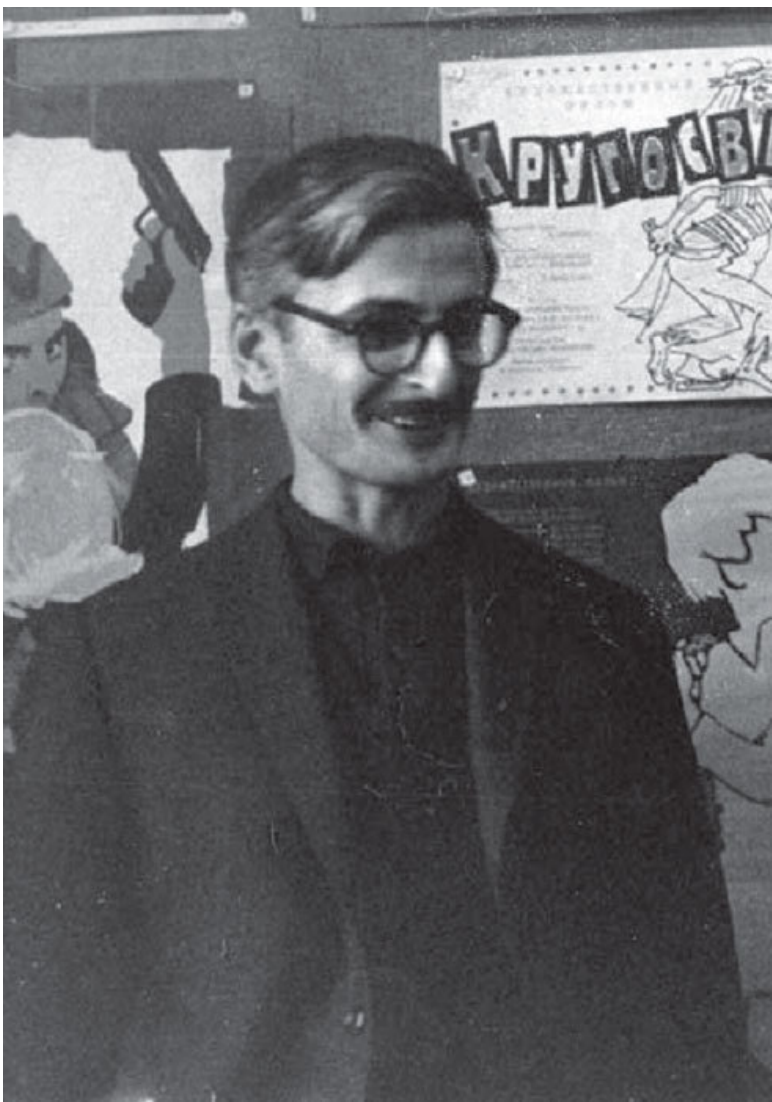
ГДР)

1991 – «Умирать не страшно»

1994 – «Незабудки»

Это был, конечно, не единственный фильм о том дне сегодняшнем, которым жила тогда страна. Годом раньше вышла на экран лирическая *Весна на Зареч-*

ной улице выпускника ВГИКа из мастерской И. А. Савченко Марлена Мартыновича Хуциева (р. 1925) по сценарию Ф. Миронера (он же сопостановщик картины). Действие происходило в российском городке 1950-х годов. В учительницу литературы, прибывшую из Москвы по распределению, влюблялся местный сталевар-стахановец, парень яркий, неглупый, но грубоватый и неотесанный. В финале суховатая и высокомерная учительница, которую шокировало неадекватное поведение поклонника-ученика, попадала на завод и наблюдала его у мартеновской печи, в сполохах пламени, в симфонии индустриальных шумов – повелитель огня, а не двоечник и прогульщик. Гордячка готова была сдаться, улыбалась, и многоточием кончался этот очень симпатичный, свежий, веселый фильм.



Марлен Хуциев



Весна на Заречной улице, фильм Марлена Хуциева

И если иные сюжетные перипетии и «социализированное» разрешение любовного конфликта нельзя отнести к обновлению экрана, то, несомненно, принадлежали уже новой эпохе самообытная режиссура с ее неприкрашенной бытовой достоверностью и одновременно лирическим волнением, а главное, смело выплескивающая наружу мучительную страсть человека, темпераментная игра Николая Рыбникова, еще

одного дебютанта «оттепели», быстро ставшего знаменитым. И распевала весело страна полюбившуюся песню композитора Б. Мокроусова о родной улице, где герой «...вот на этом перекрестке с любовью встретился своей...».





Весна на Заречной улице

Как видим, обновление экрана прямо и непосредственно было связано с выходом в свет нового кинематографического поколения. Личностный фактор был первенствующе важным.

Его война. Его кино

И бесспорным лидером той эпохи был Григорий Наумович Чухрай (1921–2002).

Моя война, Мое кино – так назвал он книги воспоминаний, которые писал в последние годы жизни, прикованный к постели (вторая книга вышла посмертно). В этих искренних, бесхитростных, открытых книгах запечатлелся правдивейший портрет их автора – человека крупного, исключительно честного, яркого, простодушного и скромного. Человека абсолютно советского по воспитанию, характеру, жизненным правилам, мирозерцанию. С одним только уточнением: советского человека в идеальном воплощении этого типа, которого видели в мечтах революционеры-романтики и декларировали звонкие тексты и лозунги эпохи.

Он писал: «Человек не волен выбирать, в какой стране и в какую эпоху ему надлежит родиться... Рождение в Советской России не заслуга, но и не грех, в котором нужно покаяться. Это – судьба.

...Я был советским гражданином – солдатом и режиссером – и этим горжусь, нисколько не боясь оказаться немодным и отстать от прогресса... Эпоха, в которой я жил, была голодной, жестокой, кровавой и

одновременно великой».

Поколение Чухрая, рожденное после Октября, выросшее в советской десятилетке с ее высокими постулатами («Человек – это звучит гордо!»), в 1941-м принявшее на себя первые удары врага и выкошенное войной, искренне приняло социализм своим символом веры. «Мы стали антисталинистами, но в социализме не разочаровались... Я тоже верил и не стыжусь этого», – настойчиво признается в этом накануне кончины автор книг *Моя война* и *Мое кино*.

Чухрай имел на притяжательные местоимения полное право. Война перерезала его юность, сформировала его личность, толкнула к творчеству, определила всю дальнейшую биографию. И его искусство.



Григорий Чухрай

Солдат 62-й армии, далее офицер, Григорий Чухрай с первого до последнего дня участвовал в Сталинградской битве. Это там, у Волги, зародились первые замыслы будущих творений. Их навеяла любовь к своим фронтовым спутникам, к пожилым усталым командирам и девчушкам-связисткам, ко всем этим малым мирным песчинкам, заверченным злым вихрем войны. И более всего – к тем, кому уж не вернуться домой.

Войну Чухрай кончил в Венгрии, в госпитале, с тяжелым последним ранением. Демобилизовался и должен был вписаться в начавшуюся мирную жизнь столицы. В шинели, хромая, с палкой, снова явился он во ВГИК, куда был допущен к экзаменам еще до войны, но подпал под призыв в армию.

Чухрай был принят в мастерскую С. И. Юткевича. Но разразившаяся кампания борьбы с «безродными космополитами» вышвырнула из стен ВГИКа профессора Юткевича, высокообразованного человека, опытного кинематографиста. Заменявший его Ромм стал для Чухрая не только учителем, не только вожатым в кинематографе, но почти что родным отцом. У Ромма на студенческой практике Чухрай снял свои первые самостоятельные кадры в историко-костюмном фильме *Адмирал Ушаков*. Благодаря Ромму по-

сле недолгого пребывания ассистентом и вторым режиссером на Киевской студии (у В. Ивченко на картине *Назар Стодоля*) он получил самостоятельную постановку на *Мосфильме*.

Он выбрал – неожиданно для всех – старый, 1920-х годов, рассказ Бориса Лавренева *Сорок первый*, уже экранизированный в 1926 году Протазановым. Но сделал он отнюдь не римейк – это было рождение большого художника и новое слово в советском кино.





Сорок первый, фильм Якова Протазанова. 1926

Остатки разбитого под Гурьевом красного отряда бегут в Каракумы, в том числе снайпер Марютка, единственная женщина, грубая красotka с рыбных промыслов, но с глубоко запрятанной нежною душой.

Отряд – горстка оборванцев; их вожак, комиссар Евсюков – смертельно усталый, грустный, обросший, в рваной шинели. Это метаморфоза Николая Крюкова, эталонного сверкающего белозубого героя-командира из времен соцреализма, возвращение замечательного артиста к своим ранним живым портретам,

созданным в *Окраине* и *У самого синего моря* Барнета.

Смерть косит – один за другим вырастают на барханах могильные холмики с воткнутыми вместо крестов винтовками. Пески, злые барханы, гребни фантастических очертаний, а потом взбунтовавшаяся стихия Арала – сама природа словно бы заодно с неприятелем. «Среда обитания», то есть ландшафт, пейзаж, здесь наравне с персонажами включается и в атмосферу действия, и в ход сюжета.



Сорок первый, фильм Григория Чухрая

Снятый на подлинных местах событий цветной фильм (один из ранних, еще немногочисленных в 1950-х) своей выразительностью, живой и через полстолетия, в львиной доле обязан оператору Сергею Павловичу Урусевскому (1908–1974). Живописец по первому своему образованию и призванию, к 1950-м уже опытный кинематографист, в чьей фильмографии значилось и выдающееся изобразительное решение (в портрете и пейзаже) *Сельской учительницы*, и профессионально крепкий, но по-советски отлакированный колхозный Кавалер *Золотой Звезды*, Урусевский вместе с «оттепелью» вступал в пору своей блистательной творческой зрелости и славы.

Для него в *Сорок первом* пески – холодная, опасная красота. Иное – теплая человечность, лиризм утреннего моря с его нежной, обволакивающей дымкой, этой аурой радости, счастья, любви.



Один из знаменательных (и привлекательных) парадоксов: царский поручик Говоруха-Отрок – главный положительный герой картины. И не только потому, что исполнитель роли молодой Олег Стриженов благородно красив, аристократичен, безупречно элегантен и, сверх всего, обаятелен, располагает к себе. Дело еще и в общей композиции и художественном итоге картины, какими они читались (и тем более ясно читаются сейчас). На Каннском фестивале 1957 года *Сорок первый* получил специальный приз жюри «За оригинальный сценарий, человечность и романтическое величие». Насчет «оригинальности» каннское жюри

ошиблось: сценарий – экранизация ранней советской прозы. Но опытный киносценарист Г. Колтунов и, разумеется, постановщик внесли существенные изменения в драматический конфликт, каким он был у Б. Лавренева. Там верховодила Марютка, остервенелая, с раскосыми горящими злыми глазами, этакая пролетарская пифия, а ее партнер-белогвардеец выглядел человеком усталым, равнодушным скептиком. Здесь же, у Чухрая и Стриженова, на стороне поручика и культура, и горечь при воспоминании о незаслуженных обидах, полученных им лично от взбунтовавшихся солдат, и способность понять исток неумной Марюткиной классовой ненависти, и неуверенность в «белой идее» – Говоруха прямо говорит о том, что устал от злобы и крови. Рядом с офицером – Стриженовым Марютка в исполнении Изольды Извицкой проигрывала и из-за своей артистической вялости, неяркости, и в результате общей сглаженности, адаптации образа, намеренно лишённого резких и отталкивающих красок.

Чухрай Григорий Наумович

(1921–2002)

1956 – «Сорок первый»

1959 – «Баллада о солдате»

1961 – «Чистое небо»

1965 – «Жили-были старик со старухой»

1971 – «Память»

1978 – «Трясина»

1980 – «Жизнь прекрасна»

1984 – «Я научу вас мечтать» (с Ю. Швыревым)

Поведение, характер, судьба белогвардейца логичны. На наших глазах он смягчается, любовь к «противнику» заставляет его по-иному, обреченно взглянуть на братоубийственную войну, в которой участвует. Марютка же после дней любви возвращается к своей остервенелой ненависти, к грубому жаргону, и ни восторженные речи, ни яркие звезды, ей сиявшие в моменты любовного восторга, ни эмоциональная музыка Н. Крюкова, которой в фильме по старинке придана большая роль с симфоническими пассажами и закадровыми хорами, – ничто не подавило пролетарского классового фанатизма и железной уверенности героини в своей правоте. Марюткин выстрел в поручика при приближении вражеского баркаса одновременно и самоубийство: ведь ее не пощадят. Но здесь налицо даже не революционный долг, не «сила веры», а импульсивный порыв к классовому мщению, по сути абстрактному, надындивидуальному.

Идиллия на необитаемом острове была вписана в революцию как нечто абсолютно обособленное, как поистине остров любви в море вражды и сражений. И в этом смысле выстрел Марютки оказывался совер-

шенно органичным для общего хода фильма в той череде смертей, которая составляла содержание перехода красноармейцев Евсюкова через Каракумы и их противостояние с Аральским морем. Возвращаясь памятью к прошлому, Чухрай напишет: «В *Сорок первом* я был увлечен не только взаимоотношениями между героями... но и возможностью высказать свой взгляд на Гражданскую войну... Гражданская война велась не между всегда правыми красными и всегда неправыми белыми... Нация рвалась по живому, и текли реки крови. Я испытывал боль и за тех и за других. По обе стороны баррикад их развела история, жажда правды и справедливости. Об этом мой фильм».

Но, как известно, художественное произведение часто оказывается умнее и убедительнее замыслов создателей. По прошествии еще полувека, в 2000-х, стало очевидно, насколько остро сама дилемма любовного романа «представителей враждующих лагерей» волновала умы людей в 1950-х. Так и высветился в *Сорок первом* именно эпизод аральской «робинзонады», хотя в общей композиции фильма он помещен ближе к концу действия и занимает достаточно мало экранного времени.

Однако подобная коллизия волновала не только кинематограф советской «оттепели»: в фильме Алена Рене *Хиросима, моя любовь* (1959) история тайных

свиданий девушки-француженки и оккупанта в лице совсем юного немца, за что виновницу земляки обрили и посадили под арест в подвал, показана во всей конфликтности двух правд – правды влюбленных и правды французских патриотов из провинциального Невера. Мировое кино в 1950-х переживало процесс высвобождения от тех моральных канонов военной поры, согласно которым «немецкую овчарку» вроде Пуси в *Радуге* Донского ждала мстительная пуля воина-освободителя.



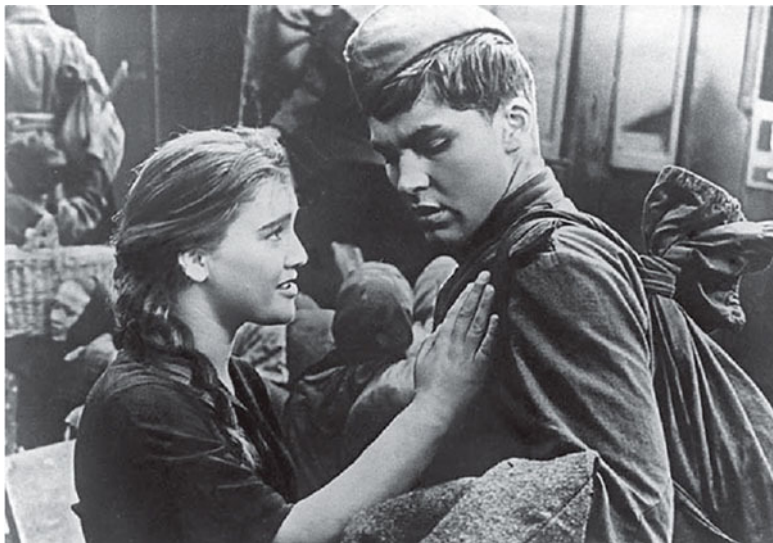


Сорок первый

С этой точки зрения *Сорок первый*, где любовь классовых врагов рисовалась с искренним сочувствием, во всей поэтичности и прелести, был фильмом из тех, которые привычно называют опережающими.

С *Сорок первого* пошла расти чухраевская слава. Правда, злые языки (а на них Чухраю тоже везло) шепотком повторяли, будто бы на студии *Мосфильм* считают, что, дескать, все сделал Урусевский. *Балладу о солдате Чухраю* ставил без Урусев с кого.

Баллада
о солдате



Баллада о солдате, фильм Григория Чухрая

Тема любви пройдет через все фильмы Чухрая звонкой и лирической мелодией. В *Балладе о солдате* она достигает высот поистине музыкальных, хотя сюжет простейший – несколько суток отпуска с передовой, которым командующий наградил за воинский подвиг семнадцатилетнего связиста Алешу Скворцова по его просьбе: «Вместо ордена отпустите – в деревне матери крышу починить надо». Дорожные встречи парнишки, происшествия и едва зародившаяся на прифронтовых перепутьях любовь к военной си-

роте Шурке – эта бесхитростная история как бы сконцентрировала в себе человечность и чистоту, надежду и свет, противостоящие разрушительным силам и злу войны.

Светлое, благородное лицо солдата Алеши Скворцова в исполнении Владимира Ивашова принадлежит к самым ярким портретам – ликам героев из народа, запечатленным на отечественном экране. За гибелью одного из миллионов, рядового, даже не дошедшего до Берлина, раскрыта трагедия потери драгоценнейшей жизни человеческой – раскрыта на уровне идеальной простоты и искренности.

Сейчас рассказывают, смеясь, про мосфильмовские заключения о *Балладе* или годовой отчет, в котором картина была поставлена чуть ли не на последнее место, далеко после *Черноморочки* (реж. Алексей Коренев, 1959). Но все же *Баллада о солдате* любезно рекомендовалась для армейского зрителя. Стали одиозными редакторы имярек, которые предлагали Алешу оставить в живых, считали, что фигура солдата несолидна для такой истории и лучше бы в отпуск поехал генерал: у него больше возможностей помогать людям и бороться с безобразиями в тылу. От мудрых редакторских поправок и чуть стыдливых административных заключений – к Ленинской премии и десяткам международных призов. От кислых или вя-

лых похвал на первых студийных показах, от очень скромного эффекта в прокате – к всемирному и шумному успеху. В том числе – на Каннском фестивале 1960-го.



Баллада о солдате

Если вспомнить сегодня все это, становится ясно, какой путь за короткий срок прошла *Баллада о солдате* в общественном сознании. Наверное, именно так, с замедленной реакцией, после некоторого недоумения или непонимания, словно плод, которому на-

до было дозреть, и приходит настоящая слава к истинным произведениям искусства. *Баллада о солдате*, если ее смотреть несколько раз, нравится с каждым разом больше. Ей не страшны ни быстрое старение – грустная судьба кинокартины, ни соперничество других новейших и блестящих фильмов.

Лидер итальянского авангардного кино 1960-х Пьер Паоло Пазолини сказал замечательно: «Чухрай подобен дожившему до наших дней классику. Как если бы посреди квартала, сплошь состоящего из серых, посредственных зданий, неожиданно возник чудом сохранившийся контур огромного и прекрасного старинного сооружения». К *Балладе* мы еще вернемся в этой главе.

Просветленная классичность в сочетании с редкостной задушевностью – свойство режиссуры Григория Чухрая, его следующих фильмов: драмы *Чистое небо* об отверженном и реабилитированном летчике-герое, повести о чете любящих и одиноких *Жили-были старик со старухой*. Но вклад в отечественную культуру Григория Чухрая не исчерпывается только его картинами. У него были и другие миссии, другие грани таланта и личности.



Чистое небо, фильм Григория Чухрая

В конце 1960-х этот человек огромной творческой энергии пробует себя на новом поприще – организует новаторскую по тем временам структуру кинопроизводства: внутри системы Госкино СССР она должна была работать на хозрасчете, от доходов с проката фильмов. Экспериментальная творческая киностудия при *Мосфильме* собрала талантливых людей: директором был Владимир Познер, членом худсовета Константин Симонов и другие видные деятели культуры. На «студии Чухрая», как называли ее кинема-

тографисты, были поставлены *Не горюй! Белое солнце пустыни*, *Белорусский вокзал*, *Солярис* и другие фильмы – гордость советского кино.

Но при всем своем влиянии и даре убеждения Чухрай не смог спасти свое детище от закрытия, причиной которого была подозрительность советского начальства ко всему, что намекало на «частную инициативу». Проекты перестройки кинодела, которые предлагал Чухрай один за другим, отвергались. А тем временем сердечная болезнь подкрадывалась к нему, раны войны давали себя знать все сильнее. Уже тяжело больным Григорий Наумович взял на себя руководство мастерской на Высших курсах режиссеров и сценаристов; ученики его не просто любили – преклонялись перед ним...

В 1997 году вышел фильм его сына, Павла Григорьевича Чухрая (р. 1946), *Вор* – одно из самых значительных произведений постсоветской эпохи, номинант на премию «Оскар», открытие темной, еще незнакомой экрану стороны войны. В глубине кадра, как бы в самых первых бликах памяти мальчишки, от чьего имени ведется рассказ, временами – в важные минуты сюжета – возникает тень солдата в пилотке и шинели, и кажется, что это убитый Алеша Скворцов, свидетель и судья сыновней судьбы. «Иные времена, иные песни», как сказал Генрих Гейне. В *Воре*

другие персонажи, да и другая война, нежели в светлых поэмах Григория Чухрая, но ведь и в тех были знаки зла, лжи, корысти: и толстомордый хам-часовой Гаврилкин в *Балладе*, и бюрократы на партбюро, подвергающие остракизму летчика, раненым попавшего в немецкий плен, в *Чистом небе*...



Вор, фильм Павла Чухрая

Нет, можно продлить в воображении ряд военных портретов из киногалереи Григория Чухрая персонажами *Вора*, режиссерски выписанными более сложно, нюансированно, снисходительно-печально, – и неотразимым аферистом-обольстителем, сыгранным Владимиром Машковым, и несчастной обманутой Катей, этим антиподом верной, самоотверженной Сашеньки из *Чистого неба*, и мальчонкой, который, пережив грязь, боль, предательство, наконец возвращается внутренним взором к дорогой отцовской тени.

Профессиональную премию «Ника» именуют российским «Оскаром». Чухрай был награжден высшим призом «Ники» – «За честь и достоинство».

Григория Наумовича Чухрая не стало в 2002 году.

«Но в крови горячечной поднимались мы...»

Миф об Октябре как о венце истории и Ленине – творце нового мира, миф о Сталине – демиурге и стратеге революции – все они, сменившись один за другим, уходят с экрана, видимо, навсегда. Кино заводит плач по мученикам, подвижникам, страстотерпцам. Оно повествует об одержимых, служителях, фанатах революционной веры.

Рядом с *Сорок первым* встает *Павел Корчагин* – вторая картина Александра Александровича Алова (1923–1983) и Владимира Наумовича Наумова (р. 1927), снятая в том же 1956 году. Этому молодежно-режиссерскому дуэту в дальнейшем предстоит занять видное место в кинематографе.

Пока же неразлучные друзья-вгиковцы из мастерской И. А. Савченко, пройдя хорошую школу ассистентов на съемках его мощного *Тараса Шевченко* и зарекомендовав себя как постановщики в задорной *Тревожной молодости*, решаются заново экранизировать культовый советский роман *Как закалялась сталь*. Это книга Николая Островского о себе и – в то же время – о герое, инвалиде и мученике, революционном святом Павле Корчагине.



Тревожная молодость, фильм Александра Алова и Владимира Наумова

Накануне войны снимать картину *Как закалялась сталь* начал Марк Донской, заканчивал ее в эвакуации, в Ашхабаде, но, появившись на экране в 1942-м, картина между трилогией по Горькому и великой *Радугой* прошла незамеченной. Зато эффект новой версии романа, предложенной вчерашними вгиковцами, по отклику оказался громким.

Суждения и профессионалов, и зрителей оказа-

лись резко полярны. Те, кто «за», увидели в Павле Корчагине протест против казенного благодушия и неперемного «ура» по любому поводу. Поддерживали в фильме сложность, жестокую правду эпохи.

Те, кто «против», возмущались обреченностью героя, грязью, сыпным тифом, снегом на полу барака, где живут комсомольцы, чудовищно тяжелым трудом на стройке железной дороги, чувством подавленности, которое вызывает картина, – а как же радость борьбы и революционная романтика?

Ну а сам Павка Корчагин, которого играет Василий Лановой? Да, этот красивый, мужественный молодой артист внешне отвечает портрету, данному Островским. Но где же улыбка, где озаренность радостью борьбы? Волевое лицо с жесткой линией сжатого рта, прямая спина, исступленные глаза фанатика. С первых кадров герой уже обречен, уже готов к плате за подвиг болезнью, параличом, скорбным одиночеством.



Василий Лановой и Владимир Наумов на премьере
фильма *Павел Корчагин*, 1957



Павел Корчагин, фильм Александра Алова и Владимира Наумова

К счастью, исполнителю раскритикованный *Павел Корчагин* не помешал – впереди у Ланового роли различного характера: и поэтический капитан Грэй в сказочных *Алых парусах*, и Вронский в *Анне Карениной* (реж. А. Зархи), и «железный Феликс» – Дзержинский (*Шестое июля*, реж. Ю. Карасик), и сладковатый, пошлый Анатолий Курагин в *Войне и мире* Сергея Бондарчука, а во второй половине 1990-х у него, одного из счастливых долгожителей экрана, – безупречный русский

барин Берестов в пушкинской *Барышне-крестьянке*, симпатичном фильме А. Сахарова, и император Александр I в картине *Незримый путешественник* И. Таланкина – тот самый русский царь, который, по легенде, инсценировал смерть и ушел в мир, назвавшись скромным старцем.

Ни Алов, ни Наумов не устрашили «проработочных» дискуссий нового времени. Они продолжали избранный ими в *Павле Корчагине* поиск экспрессивной, острой, темпераментной режиссуры с нарочито резким изображением мук, преодоления, напряжения сил.



Тамара Логинова

В их следующей картине *Ветер*, снятой по собственному сценарию, четверо молодых людей из глубинки пробиваются сквозь фронты Гражданской войны в Москву на Первый съезд комсомола. Долгий путь, препятствия, гибель троих. Приходит на съезд лишь один. Словно бы отвечая своим критикам,звавшим к «революционному оптимизму», авторы декларативно сгущают тему жертвы. Низкая линия горизонта, бескрайность на юру и на ветру, версты и одинокие фигурки героев в постоянном устремлении и порыве – таков образ фильма.

«Оттепель» продолжает вербовать новых молодых актеров-незнакомцев – их целое пополнение, и в каждой новой картине какое-нибудь радостное открытие.



Тамара Логинова и Александр Демьяненко в фильме *Ветер*

В *Ветре* впервые появляется на экране симпатичное лицо Александра Демьяненко. За его героем потянется целая вереница русских интеллигентов-идеалистов, искателей и путников, но всенародная слава ждет его очкарика Шурика в комедиях Леонида Гайдая. Здесь же, в *Ветре*, – утонченный портрет Мари, девушки из номеров, тоже подхваченной вет-

ром революции. Элла Леждей, до того сыграв «комсомольскую богиню» Риту Устинович в *Павле Корчагине*, предложила еще один убедительный «ретропортрет» женщины бурной эпохи. Как и Демьяненко, Леждей ждет популярность в излюбленных публикой массовых жанрах: запомнится ее красивая и строгая Зина Кибрит в телесериале *Следствие ведут ЗнаТоки*. Но начинала она в новаторском аловско-наумовском кино и безупречно сыграла в *Балладе о солдате* Чухрая двухминутный и редкий по эмоциональной силе эпизод встречи на военном перроне жены с безногим мужем-фронтовиком; партнером ее был еще один дебютант и лидер «оттепели», потрясающий Евгений Урбанский. Что же, это обычный ход вещей во всем мире: экспериментальное кино открывает новую интересную индивидуальность, а массовое кино подхватывает ее, распечатывает, тиражирует.

Этот союз смогла разлучить только безвременная смерть Александра Алова в 1983 году. Потеряв не только коллегу и соавтора, но и ближайшего друга, Владимир Наумов находит в себе силы продолжать работу один, снимать картину за картиной.





Ален Делон, Наталья Белохвостикова в фильме *Тегеран-43*

Но до того на пути Алова и Наумова и общепризнанные удачи, как политический детектив *Тегеран-43*, и тяжкие удары. Такие, как скандал вокруг готовой картины *Скверный анекдот* по Достоевскому – экранизации, тщательно выполненной в стиле гротеска; картина вышла лишь через два десятилетия, в пору перестройки. Запрет постановки «правозащитного» сценария Леонида Зорина *Закон*, чересполоси-

ца хвалы и хулы, начальственного признания и зубодробительной критики.





Скверный анекдот, фильм Александра Алова и Владимира Наумова: кадры и рабочие моменты съе-

Любопытная подробность из творческой биографии режиссеров: их следующий за *Ветром* фильм *Мир входящему* (возможно, лучший в художественном отношении) был задержан к выпуску и в приказном порядке направлен начальством на пересъемку.

Картина действительно могла показаться перестраховщикам «взрывоопасной». По сюжету трое советских солдат в последние часы войны везут на грузовике по дымящимся дорогам немецкую женщину на сносях; везут в родильный дом, в тыл – таков приказ командира. Один из русских – контуженый, глухонемой, беременная немка, напряженные ритмы дороги, приключения, странные встречи на грани войны и мира, резкая светотень, фантастические руины по обочинам, – быть может, смутил «чрезмерный экспрессионизм»? Или непривычный гуманизм по отношению к поверженному врагу – ведь до тех пор немцы на советском экране оставались чудовищами.





Мир входящему, фильм Александра Алова и Владимира Наумова

Но нет... Причина страха была иная: один из персонажей, комбат, персонаж положительный и сыгранный симпатичным актером И. Рыжовым с мягкой русской характерностью, испугал начальство своим физиономическим сходством с Н. С. Хрущевым. Заставили заменить. Комбата в окончательной редакции сыграл благообразный молодой вахтанговец Н. Тимофеев.

«Оттепель»? Освобождение? Нормализация? Да,

все так, но отечественному кинематографу еще очень долго придется овладевать тем, что в наши дни называется цивилизованными правилами жизни. В счастливые (действительно счастливые для кино!) годы «оттепели» мастеров искусства не сажали в тюрьмы по доносам и оговорам, но внезапного разноса, вкусовых невежественных оценок с «оргвыводами» мог ожидать каждый. Достаточно вспомнить позорнейшую страницу нашей «культурной истории»: кампанию травли Бориса Леонидовича Пастернака, развернутую в 1958 году по поводу присуждения ему Нобелевской премии за роман *Доктор Живаго*.

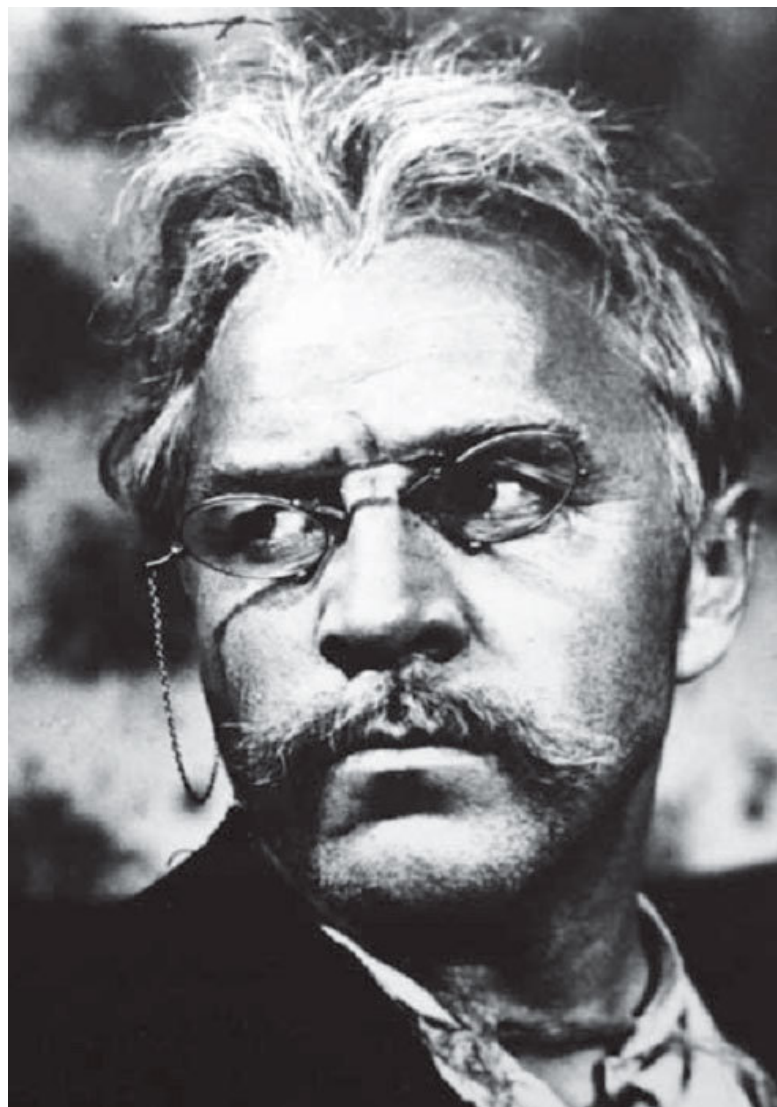
Однако фильмы ставились, корабль плыл и набирал ход. Кинематографисты совершенствовались ответные способы и приемы. Разрабатывалась грамматика иносказаний – эзопова языка. Развивалась автоцензура. Отыскивались разного рода подпорки и увертки для обмана цензоров. Это одновременно и помогало реализовать задуманное, и вредило – часто! – художественному качеству картины.

Пожалуй, уже в начале 1960-х, когда миновали эйфория и беспечность наступившей свободы и пришлось познать первые серьезные зажимы, «двойное дно» у фильма стало едва ли не подспудным структурным принципом. В изменившихся условиях кинематографисты на практике учились «позицион-

ной борьбе», как через годы назовет свои отношения с Госкино и требованиями сверху один из ведущих и успешных киносценаристов Валентин Черных (1935–2012).

«Но глаза незрячие открывали мы...»

Уже после перипетий с фильмом *Мир входящему*, который в результате всех мытарств был все-таки отправлен на Венецианский фестиваль и получил там Золотую медаль – спецприз жюри, Алов и Наумов задумали экранизировать пьесу Михаила Булгакова *Бег*. Пробивать ее на экран было вдвойне трудно: пьеса, написанная в 1926–1928 годах, была запрещена накануне премьеры во МХАТе, пролежала до самой «оттепели», когда впервые появилась на сцене.



Михаил Ульянов в фильме *Бег*

Сценарий по пьесе (при близком участии Е. С. Булгаковой, вдовы писателя) делали сами постановщики. И по объективной необходимости при экранизации театральной пьесы вынести часть действия на натуру и, по-видимому, из соображений «проходимости», они педалировали батальную тему сценами масштабных сражений и побед Красной армии на Сиваше и Чонгаре в духе прежних историко-революционных полотен с поправкой на собственный режиссерский экспрессионизм. Баталии смотрелись все же чужеродным в сверкающей, яркой, цветистой ткани широкоформатного фильма-фантазии, фильма булгаковских снов о крахе «белой идеи», о конце белой армии, о фарсе и пронзительной ностальгии белой эмиграции.

Бег – что редко бывает – понравился и критике, и массовому зрителю, став одним из сокровищ отечественного кинофонда.

Главным успехом был исключительный по цельности и уровню ансамбль исполнителей, в котором блистали Людмила Савельева и Алексей Баталов – горестные потерянные российские интеллигенты на чужбине, Михаил Ульянов – в прошлом лихой бесшабашный рубака, кавалерийский генерал, далее парижский люмпен Чарнота, и Евгений Евстигнеев – ло-

щенный, процветающий и гаденький помощник министра Корзухин. Работа каждого была прекрасна, но двое последних дали фильму сцену абсолютно эксклюзивную, уникальные минуты актерского кинематографа – карточный турнир двух «унесенных ветром» в обетованном Париже. «Это гиньоль, это клоунада, это балаган, это черт возьми что такое! – не стесняясь в выражениях восторга, писал солидный критик. – И зрители в кинотеатре аплодируют им... Это высшее проявление артистичности».









Бег, фильм Александра Алова и Владимира Наумова

Всем запомни лось, как к 20 ноября 2002 года в Кремле, поздравляя М. А. Ульянова с 75-летием, президент России В. В. Путин, весело смеясь, вспоминал эту сцену и расспрашивал артиста, действительно ли он такой мастер карточной игры. Юбиляр признался, что играет (в карты!) плохо. Так снова засверкал через тридцать лет незабвенный, безотказный Чарнота...

Алов Александр Александрович

(1923–1983)

и Наумов Владимир Наумович

(р. 1927)

1955 – «Тревожная молодость»

1957 – «Павел Корчагин»

1959 – «Ветер»

1961 – «Мир входящему»

1962 – «Монета»

1966/1987 – «Скверный анекдот»

1970 – «Бег»

1977 – «Легенда о Тиле»

1980 – «Тегеран-43»

1984 – «Берег»

В. Н. Наумов

1985 – «Алов» (докум.)

1987 – «Выбор»

1989 – «Закон»

1990 – «Десять лет без права переписки»

1994 – «Белый праздник»

2001 – «Часы без стрелок» («Тайна Нардо»)

На трагедийную, сложнейшую роль белого генерала Хлудова, палача, раскаивающегося в своих деяниях, Алов и Наумов смело взяли безвестного актера небольшого сибирского театра Владислава Дворжецкого. Это было снайперское попадание. Возможно, сработал более всего типажный эффект, но образ получился впечатляющим, врезающимся в память: огромные, тоскливые, полубезумные глаза, непомер-

но высокий лоб, негнувшаяся спина. Как это ни странно звучит, но в Хлудове виделся некий двойник Павла Корчагина, еще утрированный в исступленности, еще сильнее тронутый болезнью, на сей раз психической, – но, может быть, это двойничество и закономерно: безумцы-жертвы двух братоубийственных армий?

Всего несколько лет снимался Владислав Дворжецкий, скончался молодым, успев сыграть еще одну роковую судьбу – погибшего астронавта Бертон в *Солярисе* Тарковского, но его странный, пугающий лик остался в световом луче отечественного экрана.

Итак, стиль революционного ретро – плач, восторг, реквием.

Правда, еще в 1957-м возникает несколько иной аспект революционного героизма и иной ракурс в полемике с лакированными революционными лентами прошлого. Фильм *Коммунист* Юлия Райзмана, режиссера психологического склада, постановщика лирической *Машеньки*, противопоставляет надрывной исключительности экранного Павки Корчагина портрет рядового из рядовых, кладовщика на стройке Шатурской ГЭС Василия Губанова.

Это он командирован в Москву в Кремль к Ленину за... гвоздями. Никого: ни авторов, ни критику, ни публику – не удивляет специфичность хозяйства, где под-

собным материалом для рядовой стройки должен заниматься сам вождь мирового пролетариата. Советские люди к такому привыкли, ведь проводились же пленумы ЦК КПСС, на которых речь шла об урожае моркови или о надоях молока! Но здесь удивительно человечным и новаторским казалось и то, что сам Ленин не мог помочь Губанову (гвоздей в Советской республике не было), а также то, что Ленин забыл командированного Губанова и в этом признавался, – раньше всеведущий вождь забыть кого-либо и что-либо никак не мог. Здесь – забывал. И был он в исполнении хорошего, мягкого артиста Бориса Смирнова благожелательным, улыбчивым, демократичным; такая трактовка Ленина – доброго советчика, простого и доступного «друга народа» утвердится в лениниане на весь период «оттепели» и на начало «застоя», пока не сменит его, уже ближе к 1980-м, клише Ленина резкого, жесткого, невоздержанного.

Рядовой революции Василий Губанов человечен. Его горестная, но глубокая и чистая любовь к чужой жене Анюте, раздирающая ему душу, его честность, скромность, порядочность и другие черты положительного героя, какими они традиционно передавались из поколения в поколение русского искусства, – вот чем сознательно и даже подчеркнуто награждают авторы своего Коммуниста.



Евгений Урбанский – идеальный герой

Разумеется, *Коммунист* – название декларативное, знаковое. Но героизация образа осуществляется такими «дополнениями», как великолепная, счастливо (увы, на слишком краткий срок!) обретенная для кино личность актера Евгения Урбанского (1932–1965). Богатырское сложение, идеально скульптурное, но с какой-то редкой особенностью красивое мужское лицо и широкая, располагающая улыбка, от которой освещаются и блестят веселые глаза, – таков портрет. Высоким драматизмом отличаются эпизоды, где прозаический завскладом превращается в некоего легендарного Антея, когда в одиночку рубит и валит вековые деревья – топливо для стройки, или трагедийная сцена гибели героя от рук подлых бандитов.

Блистательный дебют Урбанского в *Коммунисте* был скоро подкреплен несколькими его актерскими работами. Две из них – в фильмах Чухрая.



Евгений Урбанский в фильме *Коммунист*

В безногом инвалиде войны из *Баллады о солдате*, случайном встречном солдата Алеши Скворцова, Урбанский сыграл отчаяние человека, который ощущает себя выброшенным из жизни калекой и потому смертельно боится возвращения домой и встречи с женой-красавицей. Предельная скупость и экономность чувства, его концентрация в насыщенном подтексте и, наконец, сильнейший момент эпизода, ко-

гда, опершись на постылые и, как считает он, постыдные костыли, смотрит на жену взглядом глубоко виноватого подсудимого, ожидая приговора, – «четыре минуты истинного кино», – восхищенно написал об эпизоде критик.





Евгений Урбанский в фильме *Баллада о солдате*

В *Чистом небе*, третьей картине Чухрая, Урбанский, напротив, сыграл судьбу героя, летчика Астахова в ее длительности и развитии. Сначала эффектного, чуть самодовольного и легкомысленного красавца, «сталинского сокола», избранника фортуны. Потом нежного и смущенного влюбленного, готового играть в снежки со смешной девчонкой-поклонницей, еще не зная, что это его суженая. И – дальше – отверженного, с лицом, изуродованным шрамом, пьяного, готового поверить, что остракизм его, бывшего пленного, справедлив: лес рубят – щепки летят...

Все три роли, сыгранные Урбанским, благодаря гуманизму их содержания, а также уровню артистического исполнения, относятся к принципиальным и многообещающим удачам «оттепели». Урбанскому под силу была классика, Лев Толстой и Шекспир. Но роковая случайность на съемках очередного фильма прервала его жизнь – он погиб в тридцать три года.

Из-за непопулярного, чтобы не сказать – одиозного, для нового рубежа веков названия фильма *Коммунист*, жизненная история Василия Губанова и прекрасная работа Урбанского редко попадают даже в специальные исторические ретроспективы. А жаль! Это один из классических, открытых и не привязанных к своему времени и теме персонажей революционного ретро «оттепели».

«Комиссары в пыльных шлемах»

Могучего и спокойного Губанова в его экранную пору, да и позже, в 1960-х, окружали одержимые революцией. Среди них – среднеазиатский брат героев из российской когорты некто Дюйшен в картине Андрея Сергеевича Кончаловского (р. 1937) *Первый учитель* по одноименной повести Чингиза Айтматова, совместной постановке *Мосфильма* и *Киргизфильма*.

Худой, как палка, и верткий, как угорь, в лохмотьях, в буденовке, с углями-щелками глаз – таков красноармеец Дюйшен в исполнении киргизского актера Болота Бейшаналиева. Дюйшен возвращается с войны в аил, чтобы учить детей и готовить их к новой жизни. Но его просветительство сочетает в себе самоотверженную преданность идее и пугающий фанатизм, бескорыстие и агрессивность. Конфликт между учителем и темными дехканами, приверженными обычаям старины, обретает символическое выражение в финальной сцене: Дюйшен, увидев, что его любимое детище, школа, сожжено по приказу бая и тому не противились жители аила, начинает в злобе и отчаянии рубить топором священный тополь, единственное дерево на этой выжженной земле, – акция мести и протеста.

Контраст одержимой поглощенности учителя Дюйшена – трогательная, доверчивая привязанность, девичья влюбленность ученицы Алтынай. Ее с редкостной искренностью сыграла дебютантка Наталья Аринбасарова, получившая за эту роль на Венецианском фестивале 1965 года, где с большим успехом прошел *Первый учитель*, кубок Вольпи – приз за лучшую женскую роль.



Наталья Аринбасарова в фильме *Первый учитель*

Дюйшен слеп к красоте и прелести Алтынай, а в драме девочки, полуробенка, отданной жирному баю, видит лишь призыв к борьбе с эксплуататорами. Он отправляет несчастную на учебу в город – панацея от всех бед! Рядом с вымученной, мертвящей идейностью героя еще эмоциональнее звучит повесть о несчастной женской судьбе.

Алтынай сердечно жалеет учителя, страстно сочувствует ему, отверженному, душевно одинокому. Жалость, симпатию, сочувствие, сопереживание вызывает герой не только у преданной ученицы, но и у нас, зрителей.

Здесь заложен некий общий эмоциональный секрет воздействия образов революционных подвижников, какими они виделись из середины XX века. Чередой этих самоотверженных ревнителей идеи и веры, открытая Марюткой, полнится с каждой десятилетней годовщиной Октября. Не забудем, что порядок «темплана», то есть заранее требуемых с киностудии обязательных юбилейных «единиц», не только не исчез с «оттепелью», но укрепился из-за резкого расширения производства картин. Не случайно поэтому, что у фильмов о революции и Гражданской войне дата выпуска кончается цифрой 7, она же становится годом

рождения новых лиц, вплывающих на экран из времени, все отдаляющегося от каждой новой годовщины, но уходящего не в Лету, а в миф. Миф эволюционирует от десятилетия к десятилетию, активно поддерживается официозом «сверху» и добровольно поэтизируется «внизу» искусством.

Поет Булат Окуджава, знамя «оттепели», ее любимейший бард; песня, ключевая для 1960-х, называется *Сентиментальный марш*:

Надежда, я вернусь тогда,
когда трубач отбой сыграет,
когда трубу к губам приблизит
и острый локоть отведет.
Надежда, я останусь цел:
не для меня земля сырая,
а для меня твои тревоги
и добрый мир твоих забот.
Но если все ж когда-нибудь
мне уберечься не удастся,
какое б новое сраженье
ни пошатнуло шар земной,
я все равно паду на той,
на той единственной, Гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной.

Песня неслась из окон коммуналок, где она крути-

лась в самодельных записях на громоздком магнитофоне «Яуза», ее хором распевала огромная аудитория Политехнического музея в фильме Марлена Хуциева *Застава Ильича*, это был символ веры в эпоху «оттепели». И хотя можно было бы поспорить по поводу «стабилизации» сознания живого индивидуума, кто на протяжении недолгих лет превратится сначала в «застойного человека», потом в «перестроечного человека» и так далее, веяние эпохи определяет в том числе и лирическую окраску воспоминания о революционном прошлом. Ох уж эти комиссарские шлемы, эти незабвенные буденовки!

Лев Кулешов заполонил ими всю Красную площадь в ликующем финале своего *Мистера Веста в стране большевиков*, Эйзенштейну увиделись они в шеломах войска Александра Невского. И вот теперь они в последнем видении Булата Окуджавы, воина Великой Отечественной.

Комиссар, точнее, комиссарша... Пусть не в пыльном шлеме, а в папаче, в мужских штанах и с маузером в руке – не осталось ничего женского. Фильм о ней должен быть датирован 1967 годом, но увидел свет лишь после 1988-го. И быстро приобрел международную известность, получил «Серебряного медведя» на Берлинале и множество солидных призов.







Комиссар, фильм Александра Аскольдова

А поначалу это была скромная дипломная работа студента Высших режиссерских курсов Александра Аскольдова. На основе небольшого рассказа Василия Гроссмана *В городе Бердичеве* режиссер-дипломник, он же автор сценария, развернул неожиданную по мысли, по контрастам панораму Гражданской войны. Казус, запечатленный писателем: суровая грубая комиссарша оказывается на сносях и вынуждена рожать в доме бедного и многодетного еврея-жестянци-

ка, куда ее сдают однополчане. Материнский инстинкт на миг пробуждается в этой революционной фанатичке, но, услышав марш призванного к бою полка, она бросает младенца своим хозяевам, у которых чужой новорожденный – седьмое дитя по счету.

Два мира, два образа жизни, два противоположных понятия о жизненных ценностях положены на весы в фильме. На равных.





Комиссар

Мир комиссара Вавиловой – мир революции, мир мечты. Высветленный, чуть фантастичный (вдалеке проходят шеренги, маршируют, кони тащат оружие), в таинственных звучаниях музыки Альфреда Шнитке, он как сон, он словно бы нереален.

Мир нищей семьи Магазаник – мир тепла, простых и естественных чувств. Режиссер не взял из рассказа жанровые и экзотические, несколько бабелевские краски местечкового быта, усилил лиризм, прописал

тонкие нити нежности, которые связывают в этом убогом жилище всех, от старухи бабки до грудного последыша. Ролан Быков и Раиса Недашковская в ролях чадолюбивых еврейских родителей сыграли неостывшую любовь молодоженов. Самые простые, обыденные действия – купание детей в бедном корыте, жалкая, но дружная семейная трапеза, глаженье или шитье – обрели на экране привлекательность и изящество, подтекст счастья и покоя на этом острове добра в сотрясенном и опасном мире.

В чужой и незнакомой атмосфере всеобщей благорасположенности к ближнему оттаивает забуревшая душа комиссара. Нонна Мордюкова, наверное, лучшая русская киноактриса второй половины XX века, воспроизвела преобразование героини лаконично и снайперски точно: тяжелые, мужеподобные черты лица на наших глазах обретают женственную прелесть, утончаются – Вавилова-то, оказывается, красавица! Мать, склонившаяся над своим ребенком и напевающая грустную колыбельную про серенького волчка, напоминает деревенскую Богоматерь.









Комиссар

Но труба трубит – пора! За комиссаром пришли, и, бросив свою драгоценную ношу на порог Магазанинников, Вавилова устремляется вдогонку полку.

Два контрастных мира в фильме равноценны, равнозначимы, закономерны: ни окончательные выводы, ни скрытые предпочтения не читаются. И в этом следующий шаг даже после *Сорок первого* и *Павла Корчагина* – до сих пор баланс все-таки решался в пользу «революционного гуманизма». Или в пользу оправ-

дания вынужденной жестокости (*Жестокость* – таково название примечательного фильма, снятого на рубеже 1960-х многообещающим и трагически рано умершим режиссером Владимиром Скуйбиным по одноименной повести Павла Нилина).

В *Комиссаре* уже иной концепционный расклад. Правда, снятый годом спустя и также в качестве дипломной работы на Высших режиссерских курсах фильм Глеба Панфилова, сокурсника Аскольдова, *В огне брода нет* по сценарию Е. Габриловича, с уникальной индивидуальностью молодой Инны Чуриковой в роли санитарки Тани Теткиной (до того сверходаренная актриса ТЮЗа в кино играла только комедийные эпизоды), возвращался к установившейся раскладке «революционный гуманизм – жестокость – справедливость», хотя был свеж и смел в выразительных средствах.

Комиссар, положенный на «полку» и фактически оставшийся «подпольным», не мог оказать прямого влияния на современный ему кинематографический процесс, но аккумулировал веяния и предвестия последующей эпохи. Здесь в режиссуре не только мастерски проработана психология героев, но и предложена встреча двух мирозерцаний, двух образов жизни. Точно найдены фоны, атмосфера действия, экранное пространство. Пустынный замерший город

где-то на стыке православного и католического мира, рядом церковь и костел, внезапно проносятся то какая-та шальная свадьба, то банда, то цыгане – анархия! И главное – совершенно неожиданный и ударяющий в сердце режиссерский прыжок: видение далекого грядущего Холокоста.

...Гонят черную толпу с шестиконечными звездами на груди, среди обреченных еврейская семья, приютившая красного комиссара. А вот и сама Клавдия Вавилова следует за несчастными евреями, гонимыми в газовую камеру, со своим ребеночком на руках. Никаких объяснений, никакого текста – это лишь предчувствие, прозрение...

Оснований для запрета *Комиссара*, разумеется, не называли, но в наше время можно с уверенностью сказать, что главными были еврейская тема и глубоко скрывааемый, но существовавший и при Хрущеве, и при Брежневле государственный антисемитизм.

Видимо, шок творческой обструкции, сразивший смельчака-дебютанта, и слишком длительный режиссерский простой имели губительные следствия. Александр Аскольдов в дальнейшем не снимал, чего от него следовало ждать после обнадеживающего дебюта. Он остался автором одного киношедевра по имени *Комиссар*.

Марютка, Вавилова, Павел Корчагин, учитель Дюшан... Черода фанатиков революционной идеи будет пополняться на протяжении всей истории советского кино. Обозначившись так явственно именно в период «оттепели», что тоже симптоматично, этот человеческий тип будет принимать разные облики, действовать в несходных обстоятельствах. В фильме *В огне брода нет* это мрачный, остервенелый красный санитар Фокич – Михаил Глузский. Но какая добрая у него улыбка, какое золотое сердце! Попав вместе с Таней в плен к белым, он не задумываясь готов отдать жизнь, чтобы спасти девушку. Вот эта человечность, доброта, великая душа под суровой внешностью революционного подвижника непременно для такого положительного героя, ключевой фигуры советского кино.



Михаил Глузский в фильме *В огне брода нет*

Если в человеке нет этой «истины души», получается фанатик-убийца – такой, как бандит, нападающий на поезд с беженцами в фильме Андрея Сергеевича Смирнова (р. 1941) *Ангел* (новелла в альманахе *Начало неведомого века*, также закрытом цензурой в 1967 году). Благородные подвижники бывают только среди «наших». Из противоположного лагеря можно присоединить к ним лишь, пожалуй, Марию Спиридонову, главу партии эсэров, идейную и духовную противницу Ленина и большевиков, в фильме Ю. Карасика (1923–2005) *Шестое июля* (1968). Алла Деми-

дова, выдающаяся русская актриса, начала свой путь на экран тоже в пору «оттепели», дебютировав ролью поэтессы в *Дневных звездах* Игоря Таланкина (фильм был также задержан к выпуску и искорежен цензурой), сыграла Спиридонову изысканно-сдержанно, с затаенной страстью убежденности, рядом с которой болтливые тирады Ленина – Ю. Каюрова казались неубедительными.







Председатель, фильм Алексея Салтыкова

Высшее воплощение образа фанатика идеи или цели – Егор Трубников, инвалид Отечественной, вернувшийся с фронта в родное село: Михаил Ульянов в фильме *Председатель* А. Салтыкова (1934–1993) по сценарию Юрия Нагибина. Сухорукий, жилистый, авторитарный, ненавидящий родного брата за то, что тот единоличник, лидер-тиран для своих усталых и голодных колхозников, он одновременно – чистейший, прекрасный, идеальный человек. И у Ульянова, великого актера этой великой роли, лучшие сцены – «выходы» из фанатизма. Это сцены его робкой любви к женщине, ее подростку-сыну и «пик» образа – слезы на глазах «непробиваемого» Трубникова, когда односельчане единогласно голосуют за него на второй

председательский срок (он ждал: не выберут!).



Лариса Шепитько

Последним – и предельным, конечным чертежом типа страстотерпца-подвижника можно считать фильм *Восхождение* (1976) Ларисы Ефимовны Шепитько (1938–1979) и образ его героя Сотникова, погибающего на фашистской виселице, как распятый на кресте. К этому образу Шепитько – необыкновенно красивая, талантливая, счастливая жена и мать – придала всю свою короткую творческую жизнь. Начиная с фильма *Крылья* (1966), где была взята женская версия образа – героиня-летчица Надежда Первухина в исполнении Майи Булгаковой – поистине духовная сестра Трубникова, преданная своему идеалу, нетерпимая, не находящая контакта с людьми, которые попросту хотят мирно жить в наступившем мире, а не «служить», не «поклоняться», не «гореть».



Майя Булгакова в фильме *Крылья*

Ларису в 41 год унес из жизни безжалостный несчастный случай. Она разбилась вместе с членами группы, ранним утром выехав на выбор природы... Весь кинематограф, скорбя о гибели Ларисы на съемках последней ее картины *Прощание с Матерой* по Валентину Распутину (фильм *Прощание* завершил муж, Элем Климов, в 1981-м), называл ее своей «Чайкой». Сама она в неженской профессии кинорежиссера была типичной подвижницей: для съемок выбира-

ла всегда самые трудные условия, экстремальные ситуации, вдохновение – в преодолении. Так она и сгорела, отдав себя без остатка избранному служению...

Несомненно, что революционные подвижники советского экрана служили своего рода «заместителями» православных святых. Их жизни, по сути, жития. Это русская версия коммунистической идеологии, преобразованной в религиозное мирозерцание, или, наоборот, секуляризированная, обезбоженная религиозность.

Застава Ильича – Мне двадцать лет

Фильм *Застава Ильича* – эмблема идеалистического десятилетия 1960-х. Его поставил Марлен Мартынович Хуциев (р. 1925).

Выпускник ВГИКа (мастерская И. Савченко), Хуциев в пору «оттепели» вышел на передовую линию молодой режиссуры своими фильмами *Весна на Заречной улице* и *Два Федора*, выявившими в нем и самобытное истинное чувство экрана, и особую чуткость к настроению дня. Это был лирический кинематограф, вариант «неоромантизма», как определяли на Западе и стиль *Баллады о солдате* Чухрая. После фильма *Два Федора*, примечательного не только психологически тонким решением (рубеж войны и мира через судьбы двух обездоленных: солдата, потерявшего близких, и мальчишки-сироты), но и актерским дебютом Василия Шукшина в роли Федора-большого.



Василий Шукшин в фильме *Два Федора*

Хуциев стал работать над новым сценарием, пригласив в соавторы молодого талантливое вгиковца Геннадия Шпаликова (1937–1974). Название колебалось от символического – *Застава Ильича* к лирическому – *Мне двадцать лет*. Эти слова звучали с особым оттенком: герои фильма родились в 1941-м и начали сознательную жизнь в конце 1950-х. Речь шла о двадцатилетних москвичах поры «оттепели», кого режиссер провозглашал наследниками революционных героических традиций отцов, тем самым вступая

в полемику с привычными обвинениями молодежи в безыдейности, равнодушии, потребительстве. Идея воплощалась в следующих кадрах.

По булыжной мостовой шагает красногвардейский патруль. Трое юных солдат революции, обернувшись, испытующе смотрят на нас.

Революционный дозор и смена караула у Мавзолея – начало и конец фильма. Мимо Кремлевской стены по заснеженной Красной площади печатают шаг трое солдат.

После лирической сцены разговора героя картины с отцом, убитым на войне, три солдата в плащ-палатках, погибшие воины Великой Отечественной, снова дозором проходят по Москве.





Мне двадцать лет (Застава Ильича), фильм Марлена Хуциева

Без кремлевских курантов и смены вахты у великой гробницы, без Интернационала, без дозорных революции и войны, без этих геральдических знаков сама по себе история трех героев картины лишилась бы для Хуциева обобщающего смысла. Однако эти многозначительные образы в фильме обособлены. Стихия и прелесть картины как раз в непосредственной реальности, которая входит на экран с новой мерой

полноты и с тончайшим ощущением бытия, наверное еще неизвестным ранее нашему кинематографу. Именно в этой непосредственной реальности, в бесчисленных наблюдениях, в воскрешенной каждодневности, в воздухе кадра сила и обаяние картины. Эмпирия фильма богаче его концепций.

Дозорные Октября скрылись вдалеке. Светает. Вместо ушедшей к нам приближается другая тройка. Это просто случайные прохожие, больше их в фильме не будет. А вскоре незаметно входит в кадр юноша-солдат, идет по свежевывымытым мостовым, мимо булочной, принимающей утренний хлеб, мимо неброских афиш и редких машин: начинается непринужденный, будто бы и небрежный, а на самом деле выверенный и рассчитанный в ритме, неторопливый хуциевский рассказ. Законы такого жизнеописания, не говоря уже о прозе или постчеховской драме, прекрасно знает и кино. В *Окраине* Барнета, в *Машеньке* Райзмана складывался подобный тип кинокартины.

В драматургической системе, которой привержен Хуциев, опоры – в повседневности, полной постоянных превращений, глубинных сдвигов и скрытой работы; для нее равно важны, скажем, и знаменательная встреча человека с первой любовью, и бесцельная прогулка под вечер по городу.

Смело и вольно допущенная в кадр действитель-

ность со всеми случайностями и прихотями каждого данного мгновения, конечно, отображена и просвечена. Режиссер чуток к красоте, как и его оператор Маргарита Пилихина: *Застава Ильча* – лучшая работа Пилихиной, неповторимого и рано ушедшего мастера, сочетавшего женское изящество с мужской «рукой».





Сергей, Колька, Славка – три друга детства, ребята с нашего двора. Тот юноша-солдат, что вернулся в родной дом, образцовый «простой советский человек» (работает на ТЭЦ, учится в вечернем институте, ведет общественную работу, обладает отличным здоровьем), начинает наблюдать, искать, задумываться о смысле жизни. Тема фильма – созревание гражданского чувства, оказывается, невозможного без критцизма.

Важнейшей для режиссера была большая сцена вечеринки «золотой молодежи» в пустой огромной

квартире некоего функционера, куда попадает герой, представитель иного социального слоя. Сегодня она смотрится с чувством острой и нежной ностальгии по веселым 60-м и по молодости целого поколения.

Хуциев Марлен Мартынович

(р. 1925)

1950 – «Градостроители» (с Ф. Миронером)

1956 – «Весна на Заречной улице» (с Ф. Миронером)

1958 – «Два Федора»

1964 – «Застава Ильича»

1966 – «Июльский дождь»

1970 – «Был месяц май»

1974 – «И все-таки я верю...» (фильм М. Ромма, заверченный вместе с Э. Климовым)

1983 – «Послесловие»

1991 – «Бесконечность»

2001 – «Люди 1941 года»

Хуциев снял здесь почти весь ВГИК: юные, светлые лица сегодняшних корифеев-знаменитостей – Александра Митты, Андрея Кончаловского, Наталии Рязанцевой, Светланы Светличной. С присущей режиссеру тонкостью, поэзией в облике достоверности запечатлена вечеринка тех незабываемых лет – времени первых сомнений, пересмотра социалистических истин и характерных для времени выводов об их нетленности, но только лишь загрязненности, иска-

женности культом личности, бюрократизмом, догматизмом...

В сцене вечеринки явной была и некая противоречивость: идея, казалось, не соответствовала изображению, текст не всегда был синхронен кадру.

Хорошие и серьезные лица, умные глаза. Но – скука, разлитая в комнате: всегда одни и те же, давно знакомые приглашенные, все, как в прошлом году. Томительное чувство неблагополучия и вялая тоска. Картошка в мундире, о которой горланили пионерскую песню, которую копали в Подмосковье под артобстрелом, когда немцы были у Химок, наша картошка, хлеб наш насущный, – ее приносят в котелке, прямо из «Метрополя» горячей, вместе с лаптями – экстравагантный подарок. Придуманно со вкусом, хотя развлечет тоже ненадолго. И на паркете, связанные в нитку дикарских каких-то бус, под топотом рок-н-ролла, валяются беззащитные картофелины.

И тогда главный герой картины Сергей вскакивает и произносит тост. Тост за то, к чему он «относится серьезно»: к Интернационалу, к тому, что почти у всех из них нет отцов, и к картошке...

Пауза. И один из гостей, юноша – волосы ежиком, умные глаза, усики, нервное скуластое лицо – иронично и язвительно предлагает тост... за репу, тут же схлопотав пощечину от красивой девушки. (Этим ер-

ником был тогдашний студент режиссерского факультета Андрей Тарковский.)

Изображение несло в себе надежду и грусть, смутные и сложные чувства, в тексте же громко и декларативно повторялись все те же слова присяги советскому строю. Это не случайно, скорее типично.





Мне двадцать лет (Застава Ильича)

Внутреннее раскрепощение, пробудившаяся самостоятельность, правдоискательство – свет шестидесятых. *Заставу Ильича* можно считать эмблемой, художественным итогом десятилетия: речь идет о теме нетленности революционного идеала, вновь засиявшего людям той поры. Гробница на Красной площади стала его зримым воплощением, присягой верности «ленинским нормам».

Но если взглядеться пристальнее, можно увидеть здесь пример того «замещения», о котором писал

еще Н. А. Бердяев в своем труде *Истоки и смысл русского коммунизма*: коммунизм в советском варианте есть секуляризированная форма христианского сознания. Храм Марлена Хуциева – мавзолей, священные мощи вождя революции; священство – печатающие шаг часовые; название знаковое: *Застава Ильича*, недвусмысленно ясная религия ленинизма. И при этом нравственные ценности в картинах Хуциева безупречны. При всех отчаянных попытках героя фильма, «правильного» Сергея, защитить официальные идеалы эпохи, беспокойство, тоска, ощущение неблагополучия не уходят из атмосферы кадра. В следующем фильме Хуциева *Июльский дождь* по талантливому сценарию Анатолия Борисовича Гребнева (1923–2002) эти мотивы усилятся.

Таким образом, в фильме *Застава Ильича* встретились и соединились советская идеология, пропущенная сквозь сердце художника, и правдивое изображение общества.

Незабываемый Михаил Ильич Ромм

Одна из самых ярких и обаятельных фигур советского кино, угловатая, непростая, сочетающая индивидуальные черты крупной творческой личности и типические свойства своего художественного поколения, – Михаил Ильич Ромм (1901–1971).

Наследие Ромма, взятое отдельно от его роли в кино, скорее огорчает. Путь из зигзагов, уверенный четкий профессионализм, выполнение госзаказов, высвеченный макет и картон павильона в кадре. И при этом – блестящие вспышки, фейерверки таланта и юмора. Неожиданно – обретение собственного голоса. И – увы! – движение от одного заблуждения к другому, от иллюзии к иллюзии, от мифа к мифу. И – смелость, искренность, озаренность.



Михаил Ромм

Ромм начинал как сценарист, а дебютировал в режиссуре немой картиной *Пышка* (1934) по Мопассану. Экранизацию рассказа предложил он сам для горячей «плановой единицы», где условием была предельная скромность срока и сметы. Эта вынужденная работа осталась одной из наиболее роммовских, своих. В молодости сменив несколько профессий, Ромм был в том числе и переводчиком с французского языка. В *Пышку* он, ни разу не побывавший во Франции, принес свое видение, извлеченное из Флобера, Стендаля, Мопассана, Золя и приправленное советским антибуржуазным пафосом. Собранию монстров и пошляков в провинциальном дилижансе противостояла крестьянская девушка Пышка, лишенная на экране признаков древней профессии. В облике юной Галины Сергеевой с её глазами-вишенками и робкими движениями представала на экране чистая девушка из народа.

Далее – *Тринадцать* (1937), про борьбу пограничников с басмачами в Каракумах, режиссерски сильный, снятый на подлинной натуре в пустыне, динамичный фильм. Еще далее – ленинская дилогия, принесшая ему официальное признание и славу. Потом – *Мечта*, действие которой происходит в Поль-

ше накануне присоединения к СССР восточных областей. В картине, конфликты которой были весьма искусственны, подкупала яркая игра Фаины Раневской, Елены Кузьминой, Михаила Астангова, а также переживания, в ту пору для советских людей абсолютно недопустимые: там металась по комнате пожилая «вечная невеста», тяготящаяся своей девственностью; там своими руками стирал манишку в нищей своей мансарде внешне неотразимый фат. Все людишки были жалкими и ущербными, кроме, конечно, коммунистов-подпольщиков. Советская оккупация польских восточных земель прославлялась как счастливое освобождение...

И всегда – полная искренность... Впрочем, полная ли?

Ромм Михаил Ильич

(1901–1971)

1933 – «Пышка»

1935 – «Тринадцать»

1937 – «Ленин в Октябре»

1939 – «Ленин в 1918 году»

1941 – «Мечта»

1945 – «Человек № 217»

1947 – «Русский вопрос»

1949 – «Владимир Ильич Ленин» (докум., с В. Беляевым)

1951 – «Секретная миссия»

- 1953 – «Адмирал Ушаков»
- 1955 – «Корабли штурмуют бастионы»
- 1956 – «Убийство на улице Данте»
- 1957 – «Урок истории» (с Л. Арнштамом и Х. Писковым), СССР/Болгария
- 1961» «Девять дней одного года»
- 1965» «Обыкновенный фашизм» (докум.)
- 1969» «Живой Ленин»
(с М. Славинской)
- 1972» «И все-таки я верю...» (докум., закончен М. Хуциевым, Э. Климовым)

Ромм – великолепный рассказчик; возможно, это и был самый яркий его дар. К счастью, иные из его новелл записали. В этих непринужденных блестящих эссе встают и непричесанная хроника советских десятилетий, и автопортрет, наверное самим автором не предвиденный. Портрет человека умного, доброго, в меру наивного, легкомысленного, в меру умудренного и осторожного, очень наблюдательного, закрытого, таящего в душе глубинную печаль. И, конечно, страх.

Видимо, страх, въевшись в поры советской интеллигенции уже в 1920-х и не миновав Ромма, породил явление, близкое к тому, которое ныне названо двоемыслием. Речь идет не о простом раздвоении мыслей на «официальные» и «скрытые», а скорее о структуре из нескольких пластов сознания и выражения, где лишь на самом дне, как показывают ныне опубли-

кованные признания, – умное и горькое зрение, подлинная оценка окружающего. Этот феномен предстоит изучить психологам и социологам будущего – мы к нему еще слишком близки.

Исторические сдвиги конца 1950-х перевернули Михаила Ромма. Это прошло вполне безболезненно из-за его реактивности и мобильности, а еще благодаря тому самому глубинному – всепонимающему – сознанию. Ромм стал поистине поэтом 1960-х, лидером прогресса в кинематографе, трибуном № 1.

В ту пору Союз кинематографистов СССР только создавался, и в качестве председателя руководил Оргкомитетом с 1957 по 1965 год Иван Александрович Пырьев. В результате Первого – учредительного – съезда Союз работников кинематографии СССР приобрел официальный статус во главе с Л. А. Кулиджановым.

Кинематографисты долго и с ностальгией вспоминали время правления Пырьева, который при всем своем непредсказуемом, разбойном нраве, волюнтаризме и стойкой приверженности к эстетике сталинизма был настоящим строителем и хозяином Союза, борцом за права киноработников. А как сегодня видно издалека, еще и вполне терпимым плюралистом. Иначе бы он не допустил, чтобы трибуну законопослушной Васильевской улицы, с ее старым доб-

рым Домом кино сталинских времен, оккупировал острослов Ромм. Блестящие, сокрушительные и зажига-тельные речи Ромма на конференциях, пленумах, об-суждениях всегда становились центром дня, преры-вались овациями, пересказывались по телефону, вы-зывали гнев начальства.

Этот мэтр, лауреат Сталинских премий, один из столпов и опор официального советского кинема-тографа, обласканный, увешанный орденами и на-градами, не только не держался за старый киноре-жим, но и, пожалуй, единственный из корифеев ска-зал, как губительна была «приобщенность» к режи-му, избрав в качестве иллюстрации творческого тупи-ка свои последние картины: исторический колосс *Ко-рабли штурмуют бастионы* об адмирале Ушакове и вполне пропагандистское *Убийство на улице Данте* (1956) с приблизительной «экранной» Францией. Он говорил с трибуны, что пережил глубокий творческий кризис, смело решившись на простой, пока не сделал *Девять дней одного года* (1962).

Однако Ромм изменился настолько же, насколько изменилось время: разрешение более свободной ре-чи открыло клапаны, несколько облегчило пути – и та-лант режиссера засверкал, заискрился.

В *Девяти днях* мы найдем ту же, что и прежде у Ромма, черно-белую, ярко высвеченную и подсве-

ченную павильонную декорацию, которая кажется искусно выстроенной под юпитерами даже тогда, когда кадр снят не в павильоне, а на студийном дворе *Мосфильма*, как, например, знаменитый проход героя, физика Гусева (Алексей Баталов), мимо кирпичной стены (это была стена нового мосфильмовского корпуса) или композиция, снятая молодым оператором Германом Лавровым, который заменил постоянного роммовского оператора Бориса Волчека, с верхней точки: герои на переговорном пункте, который выглядит необычным и чуть таинственным интерьером благодаря искусно обыгранному полу в черно-белую клетку. Таковы, конечно, и кадры всяких физических лабораторий, подземных коридоров, приборов, проводов, синхрофазотронов, прочей увлекательной аппаратуры согласно модному в ту пору материалу: атомной физике и физикам-атомщикам, изобретателям «термояда», обитателям закрытых и по-своему привилегированных городков: Дубны, Белоярска, Красноярска-2 и других, до тех пор простым людям неизвестных.



Алексей Баталов в фильме *Девять дней одного года*



Иннокентий Смоктуновский и Татьяна Лаврова в фильме *Девять дней одного года*

Но одного лишь «мирного атома» для мотивировки героизма физиков Ромму не хватало, и потому вводилась в ткань фильма чужеродная по стилистике, надуманная и открыто идеологическая сцена. Это прощальная встреча Гусева с отцом-колхозником в избе, где старый крестьянин спрашивает, делал ли ученый сын атомную бомбу, а тот гордо подтверждает: да, делал, и, дескать, это необходимо для обороны.

Все в этой сцене, начиная с крестьянского происхождения Гусева (это «уравновешивало» чрезмерно московскую, интеллигентскую принадлежность к элите другого героя, Куликова), было нарочитым. Это были скрепы с прошлым, цензурные опоры и гарантии надежности.

Но доминировало все-таки другое, свежее. Оно аккумулировалось в фигуре Ильи Куликова – одном из звездных созданий Иннокентия Смоктуновского (1925–1994). Уникального и непревзойденного по всеобъемлющему таланту артиста, выразителя настроений и фаворита 1960-х, властелина экрана последующих десятилетий.

Илья Куликов, типичный интеллектуал, московский краснбай в модном шарфе, остроумец, анекдотчик, – фигура узнаваемая и в недавнем экранном прошлом однозначно отрицательная, ныне рисовалась симпатичной, обаятельной. Одним из коронных номеров в роли был шуточный монолог Куликова о дураках – тема, проходившая в советском искусстве вплоть до 1980-х. Тогда, в 1962-м, лихие эскапады-скороговорки казались, как и многое в фильме, большой смелостью, эзоповой системой намеков. Что уж и говорить об обстановке вечеринки у физиков с ее недвусмысленными фигурами «кураторов» – гэбэшников и стукачей! И к тому же все это было окрашено роммов-

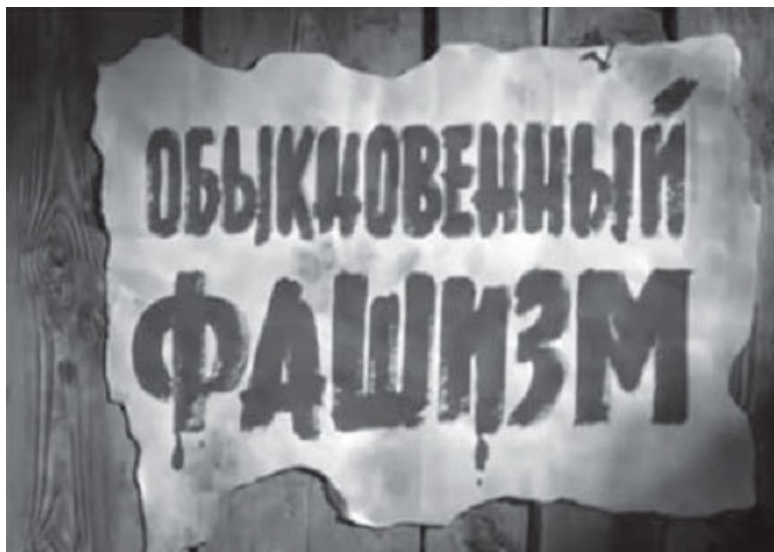
ским юмором. В трактовке же любовного треугольника – взаимоотношений Гусева, Куликова и Лели, молодой женщины-физика (ее тонко и умно сыграла Татьяна Лаврова) – было много схваченного в гомоне современности, недосказанного, что нарушало традиционную прямолинейность.

В итоге это был очень молодой и лихой фильм, фильм развеселого многообещающего начала 1960-х годов.

В *Обыкновенном фашизме* (1966) индивидуальность «нового» Ромма проявилась еще рельефнее. Сценарий молодых кинокритиков Майи Туровской и Юрия Ханютина показывал бытовую и психологическую питательную среду потрясших мир гитлеровских злодейств – «обыкновенного фашизма».

Ромм сделал стопроцентно авторский фильм. Рассказ о глобальных и трагических событиях XX века вел за кадром сам Михаил Ильич, его голос сохранил свой уникальный тон, доверительность обращения к невидимому собеседнику, ироничность, полное отсутствие пафоса. Например, неожиданно было начинать картину о фашизме детскими рисунками – вот кот, вот солнце (мотив вечной жизни), а Ромм это сделал. Преподнес зрителю немало колоритной информации – скажем, о том, как дубили, тиснили и лоснили ценнейшую кожу для парадного переплета книги

Майн кампф, чтобы ее «хранить вечно».







Мысль автора была простейшей: пробуждение у загипнотизированной, оболваненной фашизмом массы отрезвляющего сознания. Вырывая из толпы вчерашних фанатиков то одно, то другое лицо, Ромм пояснял своим симпатичным голосом из-за кадра: «Смотрите, смотрите, человек-то задумывается, он начинает думать!»

На уровне интуиции (а она была у Ромма сильнее, чем разум или трезвый расчет) эта мысль коррелировалась с процессами десталинизации внутри страны, с первыми робкими толчками в советском массовом сознании, с начавшимся прозрением,

что не все так уж благополучно в «Королевстве Датском». Правда, до социальных аллюзий и сопоставлений фильм доходил только в главе (повествование состояло из «глав»), посвященной искусству рейха. Вот там бронзовые атлеты, близнецы вучетичевского *Воина-освободителя*, или развлекательный «народный» жанр танцулек – все вызывало хохот в любой аудитории своей похожестью на наше.

Уже в начале «оттепели» Ромму – 50 лет, пора, когда возникает потребность в учениках и продолжателях, в юной и доверчивой аудитории. Тем более – у такого общительного, экстравертного человека, как Ромм. Последние два десятилетия его жизни заполнены работой с молодежью: преподаванием во ВГИКе, организацией Высших режиссерских курсов на *Мосфильме*. Далее Высшие режиссерские курсы закрепляются при Госкино и Союзе кинематографистов и регулярно действуют по сей день.

Поддержка всего свежего и яркого, безотказное доброжелательство, открытость делают Ромма поистине ведущей фигурой и в кинопедагогике, хотя одновременно во ВГИКе существует крепкая, сильная профессиональная школа Герасимова и другие уважаемые корифеи кино руководят режиссерскими мастерскими.

Вряд ли стоит утверждать, что в советском кино

1960-х складывалась или сложилась «школа Ромма». Нет, роль его была иная – крестного отца и детоводителя новичков в искусство. Широта взглядов, терпимость, предоставление ученику полной свободы выбора – таковы были роммовские принципы воспитания, благодаря которым его воспитанники стали очень разными художниками, и, по сути дела, они составили цвет последующего советского кино.

В августе 1954 года Михаил Ильич набрал вгиковский режиссерский курс. Среди абитуриентов обращали на себя внимание два молодых человека, облик которых являл собой, мягко выражаясь, контраст.

Один – москвич, худенький, подвижный, с красивым и нервным лицом типичного русского интеллигента, на плечах странноватый желтый пиджак, под мышкой объемистый фолиант – *Война и мир* Толстого, любимая с детства книга.

Другой – явно из глубинки, лицо широкоскулое, простонародное, повадка солидная, военный китель с неуставными пуговицами. Легенда гласит, что экзаменатор Ромм спросил у угрюмого сибиряка, читал ли он *Войну и мир*. «Нет... Больно толстая», – будто бы ответил соискатель ничтоже сумняшеся. У Ромма, конечно, хватило юмора простить.

Первый – Андрей Арсеньевич Тарковский (1932–1986), второй – Василий Макарович Шукшин (1929–

1974). Отец Андрея – поэт и переводчик Арсений Тарковский, Василий – из алтайских крестьян, отец двадцатидвухлетним погиб в коллективизацию, мать – неграмотная крестьянка, но «она у меня на уровне министра», как говорил Шукшин.

Именно Ромму Вася Шукшин, смущаясь, показал свои первые литературные опыты, рассказы, которые писал по ночам. И Ромм их горячо одобрил. Там, в этих небольших зарисовках с натуры и из жизненного опыта, впервые очертилось заповедное пространство его творений: алтайская земля, пересеченная Чуйским трактом, этим собирателем судеб и характеров, и бурливой горной рекой Катунью. Оно же, пространство родины Шукшина-прозаика, вошло в кадр его диплома *Из Лебяжьего сообщают* (1961) – эскиз того авторского кинематографа, в котором Шукшин будет един в трех лицах: сценариста, режиссера, актера. Шероховатая, растрепанная хроника страдного дня в каком-то захолустном райкоме была во всяком случае абсолютно своей, аутентичной. А через три года, в 1964-м, полнометражная картина режиссера-дебютанта *Живет такой парень* засверкала юмором, словно бы свежей утренней росой, открыла череду обаятельных портретов, сельских будней, написанных с безупречным знанием и родственной любовью. И всех их, сибирских чудаков и оригиналов, словно

притягивал к бесконечному своему маршруту чуйский шофер Пашка Колокольников. В исполнении Леонида Куравлева представал на экране истинно русский народный герой, современный Иванушка, наивный и хитрющий, фантазер и верный друг. Необыкновенный кинематографист родился!

Дипломная работа Тарковского *Каток и скрипка* (1961) тогда вышла в широкий прокат, что нечасто бывало. Это была непритязательная история маленького музыканта, который подружился с рабочим, утрамбовывающим катком свежий асфальт. Жизнь и искусство, артистизм и умение, призвание – такие темы пунктиром прочитывались в этом маленьком фильме из цикла, условно названного *Мир глазами ребенка*. Вслед за пятилетним Сережей, героем одноименного фильма Данелии и Таланкина, идет *Мальчик и голубь* (1962), диплом Андрея Кончаловского, еще одного воспитанника мастерской Ромма, кому тоже предстоит стать всемирно известным режиссером.

Полет сквозь время: *Летят журавли, Баллада о солдате, Судьба человека*

Когда и как произведение киноискусства переходит в ранг классики? Существуют ли здесь законы? Какие работают механизмы?

На глазах поколения, которое пережило памятную премьеру фильма *Летят журавли* и выход его в свет в 1957-м, он за последующие десятилетия был признан пограничной вехой в истории отечественного кино, оставаясь при этом живой репертуарной единицей пусть не массового (не надо преувеличений), но широкого проката. Он достаточно быстро вошел в золотую кладовую мировой классики. Он регулярно повторяется по телевидению России и разных других стран. Он с каждым годом наращивает славу и ценность.

Оглядываясь, замечаешь бурную стремительность кинематографического движения. *Летят журавли* всего лишь на пять-шесть лет отстоят от *Падения Берлина* и *Незабываемого 1919-го* Михаила Чиаурели, этих эпопей-гигантов «зрелого сталинизма». *Летят журавли*, по сути дела, обозначили некий мощный толчок, сдвиг. Но к нему, оказалось, было все под-

готовлено, только ожидали сигнала. Убить великий кинематограф не удалось никакими постановлениями ЦК. Возрождение было подобно дружной весне, и фильм-флагман *Летят журавли* не остался одиноким. Рядом с сиротой Вероникой, словно поддерживая ее с двух сторон, встали ее братья: ровесник Алеша Скворцов из *Баллады о солдате* и старший Андрей Соколов, герой *Судьбы человека*. Три эти фильма смотрятся как единый триптих о великих страданиях русских людей. При всей неповторимой самобытности каждого, они являют собой некую общность. И новую эпоху отечественного кино.

О влиянии фильма Михаила Калатозова на все дальнейшее развитие экрана, о поистине революционном воздействии пластики Сергея Урусевского немало написано историками. Но речь, разумеется, должна идти не только о возрождении эксперимента и формальных достижений авангарда 1920-х годов после театральной статики и помпезности «малокартинья», но об изменении концепции Человека и Истории.



Михаил Калатозов

Вываченные из миллионов сломанных судеб, персонажи свидетельствовали о необратимости военной трагедии, о невозвратимости потерь. Не было, как это требовалось раньше, оправдания гибели прекрасного юноши тем, что он погиб за Родину. Смерть семнадцатилетнего влюбленного оставалась сегодняшней раной. Не было успокоения одинокой матери в том, что ее сын выполнил солдатский долг. Не было осуждения московской школьницы за то, что она, Вероника, трусиха и позорно боится бомбежек.

Фильмы, по сути дела, были антигероичны уже на стадии выбора героев: слабая девушка, вышедшая за другого, рядовой, не дошедший до Берлина, пленный, то есть, по-сталинскому, изменник. Если ранее герой всегда был неразделен с историей, то теперь он уходил в некое собственное суверенное пространство, пытался в нем обособиться, но враждебные силы истории несли его, как песчинку, разлучая с домом, с любовью, с жизнью. Фильмы благодаря таланту их создателей и глубочайшей прочувствованности пережитого опережали свое время, убегали далеко вперед от робкой «оттепели».

На памятном первом просмотре 1957 года картина *Летят журавли* произвела на кинематографистов-профессионалов впечатление ошеломляющее.

Зрительский успех начался очередями у московских кинотеатров и докатился до зарубежных стран. «Золотая пальмовая ветвь», Гран-при Каннского фестиваля 1958 года и множество других международных призов увенчали фильм, но это – позднее.







Летят журавли, фильм Михаила Калатозова

Необычность впечатления объяснялась прежде всего тем, что на экране страстно и взволнованно рисовалась не история подвига или славного поступка, а история вины, страданий и искупления.

Новыми были и художественные средства. Картина увлекала словно бы до конца использованной красотой черно-белого изображения, блистательными кадрами, снятыми ручной камерой в непрерывном кружении, в игре ракурсов и светотени, эффектах короткофокусной оптики. Возвращаясь на экран, живая, непо-

вторимая, трепетная жизнь человека, казалось, заново открывала все богатство метафоры, композиции, ритмов поэтического языка кино.

В основу сценария легла пьеса Виктора Розова *Вечно живые*. Скромная, бытовая манера драматурга скрестилась с патетичностью режиссера Михаила Калатозова, экспрессивным и романтическим стилем оператора Сергея Урусевского. Возник синтез столь несхожих индивидуальностей...

Михаил Константинович Калатозов (1903–1973), грузин по национальности, по профессии сначала актер, потом оператор, – любопытная и яркая фигура советского кино. Крепкий и опытный мастер, начав в грузинском документализме, прославившись немым документальным очерком 1930 года *Соль Сванетии* (*Джим Швантэ*), он долгие годы фактически оставался фигурой второго плана. Его индивидуальность всегда тяготела к романтическому порыву, к широкому жесту героя, что сказалось, в частности, в картине *Валерий Чкалов*, запечатлевшей скорее не триумфы, а испытания судьбы летчика.

Калатозов Михаил Константинович
(1903–1973)

1929 – «Слепая»

1930 – «Соль Сванетии» («Джим Швантэ»)

1932 – «Гвоздь в сапоге»

- 1939 – «Мужество»
- 1941 – «Валерий Чкалов»
- 1942 – «Непобедимые»
- 1950 – «Заговор обреченных»
- 1953 – «Вихри враждебные»
- 1954 – «Верные друзья»
- 1955 – «Первый эшелон»
- 1957 – «Летят журавли»
- 1959 – «Неотправленное письмо»
- 196 – «Я – Куба»
- 1969 – «Красная палатка»

Однако «самовыявился» Калатозов в пристрастии к постоянному кругу художественных средств, а не к определенной теме. Довольно трудно найти сквозную линию заветной темы, выношенных образов, любимой идеи в столь разных его произведениях, как насквозь условный политический памфлет *Заговор обреченных*, за который он получил Сталинскую премию, или *Первый эшелон*, чуть тяжеловесный и перегруженный фильм о целине. Однако и в них ясно ощущались пристальное внимание к изобразительному ряду, пластический талант, смелость в выборе живописных средств, высокий уровень мастерства.

Камерная в своей основе история приобрела на экране масштабность и некоторую странность смещения, словно предметы и фигуры взяты широкоугольным объективом. И бедная маленькая Вероника, в

пьесе заурядная и слабая, врезалась в память зрителей чернотой страдальческих глаз, лицом оригинальным и значительным, своеобычностью натуры. Ее сыграла Татьяна Самойлова, Бориса – Алексей Баталов.



Татьяна Самойлова в фильме *Летят журавли*

Вступление в фильм, воскрешающее светлые мир-

ные дни, пронизано утренним солнцем, наполнено радостью. Прекрасна весенняя Москва – утренняя, сверкающая куполами. Москва юной любви, еще школьной и уже полнокровной, созревшей, готовой к союзу, искрящейся радостью и ожиданием, впервые так открыто, так упоенно показанной на отечественном экране.

И вот Москва военная – пустая, в черных надолбах. Сцена проводов – концентрированный образ войны, горя народного, пример полифонического решения, где мобилизованы все средства кинематографа. Перерастая рамки фильма, рамки своего времени, она уходит в будущее, и недаром уже в 1960-х годах, совсем скоро, провода из *Журавлей* приобрели смысл образного документа эпохи.



Летят журавли

Начинается панорамой школьного двора, где идет прощание с мобилизованными. Перед взором движущейся камеры – люди разные и характерные, и бликами вспыхивают частные драмы, фрагменты общей беды. Разноголосый гул, где слиты печаль, тревога, беспечность, вера, слезы и песня. Постепенно все яснее слышится женский голос, настойчиво повторяющий: «Борис, Боря, Боря!..» – так в общую народную судьбу входит судьба героев, трагедия одной любви, полная предчувствий, тоски, боли.

Вероники нет – это можно прочесть на растерянном, огорченном лице Бориса. Сила сцены и в том, что, соединив, сплавив огромное общее – войну и одно несбывшееся прощание – крошечный на фоне истории, сугубо частный биографический факт, искусство принципиально поставило между ними знак равенства: бег Вероники по городу, когда путь ее пересекает колонна танков – причина опоздания; ее метания в толпе за решеткой школьного двора, когда уже строятся в колонну новобранцы; брошенный в отчаянии пакет печенья, принесенный Борису, по которому, не замечая, проходят бойцы под звуки марша *Прощание славянки*, памятного наивного мотива 41-го, в котором нет ни воинственности, ни меди, а только печаль и готовность ко всему.

Смерть Бориса – великие минуты кинематографа. Не в поединке, не в рукопашном бою, а от пули невидимого противника. Напрасная, совсем не героическая смерть на хлюпающей лужами, размытой дождем земле. И пока падает на эту землю смертельно раненный солдат, на экране проходит его последнее видение. Это образ свадьбы-мечты: он в парадном черном костюме, а невеста, еще более прекрасная, чем всегда, в белой фате, родные с просветленными лицами. И гениальный кинематографический образ: закружившиеся над головой убитого солдата верхушки

берез, их трепещущий круг на осеннем небе. Здесь все было первооткрытием.





Влияние фильма оказалось огромным. В том, что их привела в кино картина *Летят журавли*, признавались Сергей Соловьев, Алексей Герман, Василий Шукшин и Глеб Панфилов. Корифей французского кино Клод Лелуш рассказывал, как однажды в Москве попал на съемки *Журавлей* (сцена прощания Вероники и Бориса на лестнице) – и его судьба была решена.







Летят журавли

Как и *Летят журавли*, к классике мирового кино ныне принадлежит и *Баллада о солдате*.

Сценарий Чухрай писал вместе с Валентином Ежовым, своим товарищем, выпускником ВГИКа и тоже фронтовиком. *Баллада* овеяна светлой печалью о не возвратившихся с войны ровесниках, о невозместимых утратах поколения, рожденного в 1920-х, поднятого родителями в труднейшие послереволюционные годы и выбитого, жестоко прореженного войной.

В черном вдовьем платке ежедневно мать солдата Алеши Скворцова вглядывается в пыльную дорогу,

по которой ушел ее сын, все надеясь, что он еще вернется. Но мы знаем: никогда. И все дальнейшее течение фильма как бы обратной съемкой возвращает путь домой семнадцатилетнего связиста. Путь Алеши в родное село – метафора всей его коротенькой жизни и расположен между двумя пунктами: воинской частью и околицей, где его на две минуты в последний раз увидит мать, пока будет гудеть и торопить подбросивший солдата шофер грузовика.

За гибелью одного из миллионов встает всенародная трагедия. Это война без войны – поле боя и командный пункт только в прологе. Почти вся картина проходит в эшелоне и на железнодорожных прифронтовых путях: тот же поезд, теплушки, проносящиеся мимо березовые рощицы. В плен нас берет поэзия самых простых истин. Алешин путь – путь добра, творимого так естественно, как дышит человек.









Баллада о солдате

Как уже говорилось, *Баллада о солдате* попала в Канн в 1960 году, где хорошо помнили недавний триумф и «Золотую пальмовую ветвь» *Журавлей*. В 1960-м Федерико Феллини показывал в Канне *Сладкую жизнь*, Антониони – *Приключение*, Ингмар Бергман – *Источник*. Трудная конкуренция! Отчуждению, некоммуникабельности, этим мотивам европейского искусства, прозвучавшим на фестивале с широким и мрачным размахом, *Баллада о солдате* противопо-

ставила свою веру, сложности – простые истины, всеобщей относительности – твердое знание того, что хорошо, а что плохо. Изображению безысходного одиночества человека – людские связи, возникающие даже в аду войны, ибо они есть естественная потребность человека.

Бондарчук Сергей Федорович

(1920–1994)

1959 – «Судьба человека»

1965–1967 – «Война и мир»

1970 – «Ватерлоо»

1975 – «Они сражались за Родину»

1977 – «Степь»

1982 – «Красные колокола» Фильм 1. «Мексика в огне»

1983 – «Красные колокола» Фильм 2. «Я видел рождение нового мира»

1986 – «Борис Годунов»

1994 – «Тихий Дон»

Фильм *Судьба человека* по одноименному рассказу Михаила Шолохова – как бы третья часть триптиха о жертвах войны, созданного в годы «оттепели». «Это самое сильное, самое великое, что было снято о войне», – сказал о фильме основоположник итальянского неореализма Роберто Росселлини.

Это была история советского военнопленного. Экранизировать рассказ, вернее тему, было немалой

смелостью: то, что разрешалось именитому Шолохову, представлялось опасным для режиссера-дебютанта Сергея Федоровича Бондарчука (1920–1994). За его плечами – знаменитые роли Тараса Шевченко в одноименном фильме Игоря Савченко, Отелло – у Сергея Юткевича, Дымова в *Попрыгунье* Самсона Самсонова, звание народного артиста; он обладал счастливыми и редкими актерскими данными: героический темперамент в нем сочетался с мягкостью акварельных красок, если того требовала роль.



Судьба человека, фильм Сергея Бондарчука

Бондарчук мечтал о режиссуре с начала пути в кино, но самостоятельную постановку получил только в «оттепель». Впереди у режиссера долгий и успешный путь, но, может быть, скромная черно-белая искренняя *Судьба человека* – лучшая его картина.



Сергей Бондарчук в фильме *Судьба человека*

Поистине скорбным оказывается путь солдата Соколова, пережившего все беды войны: потерю жены и детей, плен, издевательства врага, одиночество. И так же, как сирота Вероника вопрошала себя: «В чем

смысл жизни?» так Андрей Соколов спрашивает: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила?» Нет, это уже совсем не добровольные страстотерпцы-революционеры или энтузиасты-фанатики, это уже совсем иной человеческий тип. Размышляющий о смысле жизни и о собственном предназначении, решающий, несмотря на все жестокие и несправедливые удары судьбы, все-таки жить ради других, Соколов усыновляет бездомного мальчишку, такого же пережаты-поле послевоенной разрухи. По сравнению с рассказом, образ приобрел у Бондарчука более суровые и трагические черты.

Судьба человека – фильм активной кинематографической формы, резких выразительных средств. Развивается опыт фильмов военных лет. Ужасен, страшен, уродлив образ войны и фашистской неволи: израненная земля, черный столб дыма над печью концлагеря, душераздирающая картина «сортировки» людских очередей: евреев – в газовую камеру (первое на советском экране, после краткого эпизода Бабьего Яра в *Непокоренных* Донского, изображение Холокоста).

Ныне *Судьба человека* смотрится как классика и так же глубоко волнует.

Комедия – пространство смеха

«Оттепель» вошла в историю не только своим отрицанием прошлого и декларативным отказом от эстетики сталинизма, но и эстетическим вкладом «на все времена». И здесь в первую очередь надо назвать Эльдара Александровича Рязанова (р. 1927).







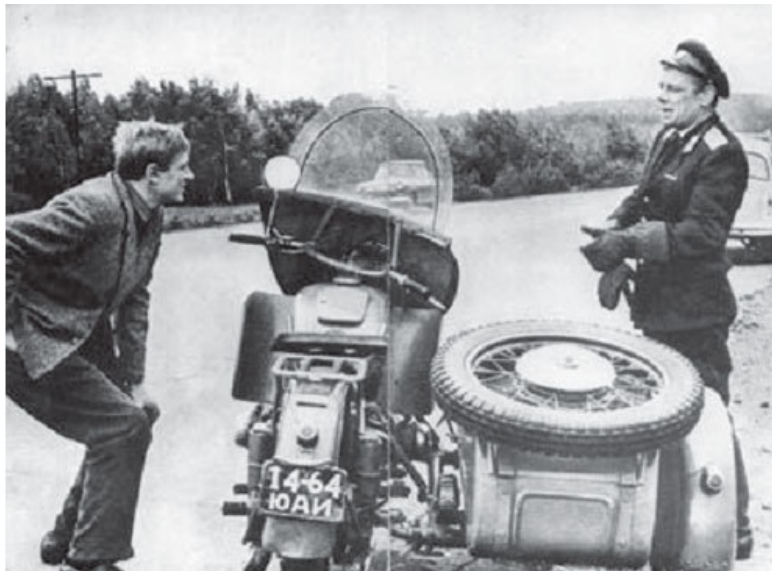
Карнавальная ночь, фильм Эльдара Рязанова

Выпущенная в канун Нового 1957-го года комедия *Карнавальная ночь* вот уже более полувека выполняет свою функцию, похожую на бокал шампанского: веселит и радует повторами на телеэкране, едва ли не ритуальными. И захватывает новые поколения телезрителей, а не только тех, кто ностальгически вспоминает далекую премьеру и юную круглолицую Лену Крылову, работника советского Дома культуры, она же очаровательная дебютантка Людмила Гурченко из

ВГИКа со своей зазывной песенкой *Пять минут*. И по-прежнему уморительным кажется бюрократ-долдон Огурцов, созданный Игорем Ильинским, хотя таких теперь уже и не встретишь, по ведомству культуры. Единственный в своем роде казус: счастливой соперницей *Карнавальной ночи* на новогоднем праздничном экране стала другая комедия того же Рязанова, лирическая, сверкающая юмором и чуть грустная *Ирония судьбы, или С легким паром!*

Выпускник мастерской Козинцева, одновременно ученик Эйзенштейна, Рязанов воспринял традиции отечественной режиссерской школы, как говорится, из первых рук. Первые фильмы он снял документальными, мечтал о кинодраме, но Пырьев, патриот комедийного жанра, оценил в начинающем Рязанове редкий талант комедиографа и едва ли не заставил его снимать именно комедию, что и стало призванием молодого кинорежиссера.







Берегись автомобиля, фильм Эльдара Рязанова

В 1960-е Рязанов создает свой шедевр *Берегись автомобиля*. Здесь четко определяются нравственные постулаты, а также стилистика его кинокомедии, которую, вопреки расхожему мнению о том, что ориентация на общедоступность и успех у широкого зрителя противоречит авторскому началу, следует назвать именно авторской. В этой комедии при мягкой и достаточно спокойной манере рассказа очень четко поляризованы добро и зло.

Одним из первых в искусстве той поры Рязанов

вместе со своим постоянным соавтором и единомышленником драматургом Эмилем Брагинским (1921–1998) вывел на экран и осудил то социальное явление, которое потом назовут коррупцией, а по сути дела, всеобъемлющую «теневую» экономику, процветавшую в подполье экономики социалистической. Спекулянты, «несуны», демагоги, воры, очковтиратели – вот враждебная среда, против которой в одиночку начинает борьбу Юрий Деточкин в идеальном исполнении Иннокентия Смоктуновского, этот трогательный Робин Гуд по-советски, кто днем служит в конторе маленьким страховым агентом, а ночью ворует у богатых нечестно нажитые автомобили. Герой Рязанова всегда идеалист, бедняк, чистый и простодушный, полный добра и доверия к людям, часто обиженный судьбой, но не утративший детскости и наивности.







Ирония судьбы, или С легким паром!
Фильм Эльдара Рязанова

Любовь к людям и искреннее желание помочь им порождает в искусстве Рязанова то, что в советское время с оттенком осуждения именовали «утешительством», хотя с тем же правом можно было считать посланием надежды, веры в жизнь. Так родился повторенный в нескольких версиях сюжет счастливой встречи двух созданных друг для друга людей, еще того не знающих, отброшенных судьбой далеко один от другого, но наконец соединяющихся благодаря ум-

ному и счастливому случаю. Это могут быть проживающие в стандартно-однотипных квартирах, но в разных городах врач Женя и учительница Надя из *Иронии судьбы* (1975), кому поможет обрести друг друга путаница адресов. Или, наоборот, пребывающие в едином пространстве, но друг друга до поры не узнающие, как героиня *Служебного романа*, по видимости сухарь-начальница, старая дева, а в сущности нежная и женственная, и недотепистый, брошенный женой отец семейства, которого тоже преобразит любовь. От фильма к фильму экспозиция, рисуя два человеческих одиночества, все обостряется: в *Вокзале для двоих* (1983) он просто заключенный, обязанный вернуться в колонию, она – несчастная разведенная жена. В фильме *Привет, дуралеи!* (1996) и вовсе: она – полуслепая, ходит по земле на ощупь, он по роду занятий должен всегда находиться на крышах домов. А вот встретились и счастливы!

Рязанов Эльдар Александрович

(р. 1927)

1955 – «Счастливая юность» («Весенние голоса»;

с С. Гуровым)

1956 – «Карнавальная ночь»

1957 – «Девушка без адреса»

1961 – «Человек ниоткуда»

1962 – «Гусарская баллада»

- 1965 – «Дайте жалобную книгу»
- 1966 – «Берегись автомобиля»
- 1968 – «Зигзаг удачи»
- 1971 – «Старики-разбойники»
- 1973 – «Невероятные приключения итальянцев в России»
- 1975 – «Ирония судьбы, или С лёгким паром!»
- 1977 – «Служебный роман»
- 1979 – «Гараж»
- 1980 – «О бедном гусаре замолвите слово»
- 1982 – «Вокзал для двоих»
- 1984 – «Жестокий романс»
- 1987 – «Забытая мелодия для флейты»
- 1988 – «Дорогая Елена Сергеевна»
- 1991 – «Небеса обетованные»
- 1993 – «Предсказание»
- 1996 – «Привет, дуралеи!»
- 2000 – «Старые клячи»
- 2000 – «Тихие омуты»

Определенная идеологическая «экстерриториальность» Рязанова, счастливо найденная им ниша «личной жизни» позволила мастеру перейти в новое время без индивидуальной «перестройки», оставаться прежним Рязановым, своего рода уникалом. Человек фантастической работоспособности, не терпящий простоев, не умеющий сидеть без дела, писатель, поэт, телеведущий, президент Национальной киноакадемии «Ника», обожаемый своими актерами и груп-

пой, любимец самых широких зрителей – таков Эльдар Александрович Рязанов. А вышел он на экран в пору «оттепели», вобрав в себя все лучшее от старого советского кино, сохранив его свет, человечность, простоту и целомудрие. И отбросив его «советскость», псевдоидейность во имя того, что называется гуманистическим искусством.

Почти одновременно с Рязановым начал свой путь другой знаменитый комедиограф, Леонид Иович Гайдай (1923–1993). Ученик Александрова, окончивший мастерскую в 1955 году, он попал на практику к Барнету на фильм *Ляна*, где был вместе с Марленом Хуциевым ассистентом режиссера и играл одну из комедийных ролей. От первого учителя Гайдай взял умение строить комедийную интригу и ставить комедийный трюк – русский «гэг». От первого руководителя на съемочной площадке он взял доброжелательность к своим героям. Со времен дебютной самостоятельной постановки *Жених с того света* (1958), где обнаружилась любовь режиссера к эксцентриаде, до последнего фильма *На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди* (1992) оставался Гайдай верен избранному им в молодости жанру комедии.



Иван Васильевич меняет профессию, фильм Леонида Гайдая

К его комедии чаще всего относится эпитет «сатирическая». Но режиссер занимался не только прямой современной сатирой (*Бриллиантовая рука*, 1968), но и экранизацией классики: *Инкогнито из Петербурга* по гоголевскому *Ревизору*, превращенному в мюзикл; *Двенадцать стульев* (1971); *Иван Васильевич меняет профессию* (1973) – вольная фантазия по пьесе Михаила Булгакова об эпохе Ивана Грозного, эффектно соединенной на экране режиссером (разу

меется, вслед за драматургом) с неприглядным советским бытом.

Гайдай Леонид Иович

(1923–1993)

1956 – «Долгий путь»

1958 – «Жених с того света»

1960 – «Трижды воскресший»

1961 – «Пес Барбос и необычный кросс»

1961 – «Самогонщики»

1962 – «Деловые люди»

1965 – «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика»

1966 – «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»

1968 – «Бриллиантовая рука»

1971 – «Двенадцать стульев»

1973 – «Иван Васильевич меняет профессию»

1975 – «Не может быть!»

1977 – «Инкогнито из Петербурга»

1980 – «За спичками»

1982 – «Спортлото-82»

1985 – «Опасно для жизни!»

1989 – «Частный детектив, или Операция „Кооперация“»

1992 – «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди»

Следует напомнить, что в советское время комедия оставалась областью большей свободы, нежели дру-

гие жанры, – видимо, помогало клише представления, что, дескать, в комедии все «не всерьез» и поэтому безопасно. Пользуясь этой относительной свободой, Гайдай смело затрагивал весьма острые темы. Так, в своем популярнейшем и, наверное, лучшем фильме *Бриллиантовая рука* он рано и точно нарисовал незаконный всеобщий охват мошенничества под видимостью социалистической экономики и торговли и, главное, подпольную торговлю и спекуляции советских граждан за кордоном. Не замечалось, что песни на слова Леонида Дербенева, казавшиеся невинными эстрадными репризами, весьма прямо адресованы нашей жизни.



Андрей Миронов в фильме *Бриллиантовая рука*

Филигранностью, отделкой режиссура Гайдая не отличалась; об антураже, убранстве, пейзаже он не заботился – в его Кавказе легко узнавались места Крыма, в городах средиземноморского юга – Одесса. Сила его была в другом: в задорном ритме, музыкальности, выразительных лицах персонажей. Это из его фильмов пришла к нам и обожаемая народом тройка супостатов – Никулин, Визин, Моргунов, и декоративный султан Этуш, собирательное «лицо кавказской национальности», и светлые герои *Кавказской пленницы*: прелестная Нина – Наталия Варлей и Шурик – Александр Демьяненко, этот милый и кристально чистый очкарик, которому на роду написано побеждать зло.



Знаменитые Евгений Моргунов, Юрий Никулин, Георгий Вицин

Критика была невнимательна к Гайдаю, снобистски пропустила его незаурядный талант, но безотказная и постоянная любовь зрителей компенсировала благородному и в высшей степени скромному мастеру обидную недостатку.

1960-е задержались в кино по сравнению с другими художественными сферами еще на несколько лет. В литературе уже началось другое время: КГБ изъял

роман Василия Гроссмана, в Москве прошел процесс над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, посмевавшимися под псевдонимами печататься за границей. А в Ленинграде осудили «за тунеядство» и выслали на Север молодого поэта-переводчика Иосифа Бродского, будущего лауреата Нобелевской премии.

1960-е закончились до календарного конца десятилетия. Наступила новая пора, не менее существенная и плодотворная для отечественной культуры, – 1970-е годы, «застой».

Глава 7

«Застой». Кино как сопротивление

*...Если выпало в Империи родиться,
Лучше жить в глухой провинции у моря...*

Иосиф Бродский

1970-е годы под утвердившимся клише «застой» в отличие от предыдущего десятилетия и по сей день остаются в основном лишь достоянием разоблачительной публицистики, собранием компрометирующих данных и скоропалительных оценок, не поднимающихся до серьезного анализа. Между тем эти годы имеют исключительно важное значение как прямая предтеча многих сегодняшних явлений.



Троица Андрея Рублева

Художественная культура 1970-х – неоднородный, сложный, противоречивый и живой организм. Однозначные и прямолинейные определения типа «упадок», «официоз», «пропагандистское искусство», «тотальный зажим», «конформизм» не исчерпывают ни реальных исторических процессов, ни творческого наследия «застоя». Так же, впрочем, как модное в западных обзорах слово «инакомыслие». Последнее предполагает, что ранее торжествовало некое «единомыслие», и вот, дескать, возникло у каких-то смелых диссидентов «инакомыслие». Поскольку в реальной советской жизни «единомыслия» не было никогда, то «многомыслие» (или плюрализм) все сильнее сказывалось в художественной жизни, выходя из знаменитых «кухонь» 1960-х, этих специфически советских частных клубов, чему способствовал целый ряд факторов, и в первую очередь резкий рывок в развитии средств массового тиражирования (телевидение, аудиовизуальная техника и др.).

В панораме 1970-х кроме парадных портретов Л. И. Брежнева и миллионных тиражей его литературного опуса *Малая Земля* (объектов анекдотов и шуток) – так называемая деревенская проза, а на деле глубокий срез общества в произведениях Виктора Астафьева, Василия Белова, Валентина Распутина, романы Юрия Трифонова, среди которых *Дом на*

набережной с его раскрытием тайн быта советской элиты, взлет театрального новаторства Георгия Товстоногова, Юрия Любимова и Анатолия Эфроса, эксперименты симфонизма Альфреда Шнитке и Эдисона Денисова, рождение жанра авторской песни Александра Галича, Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого...

Это далеко не все парадоксы времени, когда усиливалось идеологическое давление режима, пусть отказавшегося от репрессивных мер и расправ, привычных в годы сталинизма, а также и от шумных проработочных кампаний хрущевской поры. По внешней видимости «щадящая», перешедшая к более «цивилизованным» способам репрессий, усовершенствовав практику запретов сверху и методику кнута и пряника, культурная политика государства превратилась в систематическую опеку над художественной интеллигенцией посредством ступенчатого контроля за творчеством (цензуры).

И при этом анализ художественной жизни десятилетия свидетельствует о неуклонном высвобождении из духовных пут режима. Это время «наружного рабства и внутреннего раскрепощения» (характеристика, данная Александром Герценом 1830-м годам после поражения декабрьского восстания).

Художественную культуру 1970-х можно увидеть

как поле, на одном краю которого располагаются властные структуры, руководящие искусством, а на противоположном – очаги сопротивления, «потаенная муза», самиздат, литература эмиграции. Соответственно, и само творчество тяготеет либо к полюсу официального, поощряемого, либо «выламывается» (термин М. Горького) из общепринятого, вплоть до ухода в андеграунд.

То же – и в кинематографе, который по определению расположен где-то в центре подобного воображаемого поля.

Размежевание

Если бы мне предложили выбрать для советского кино 1970-х годов эмблему-триптих, я бы назвала следующие фильмы: *Калина красная* Василия Шукшина, *Зеркало* Андрея Тарковского, *Жил певчий дрозд* Отара Иоселиани. Заметим при этом, что *Калина красная*, ныне читающаяся как стопроцентный нонконформизм, была даже удостоена Ленинской премии за 1974 год, то есть государственно признана.



Калина красная



Жил певчий дрозд



Зеркало

С точки зрения успеха и данных проката, эти фильмы стоят на разных отметках: *Калина красная* собрала более 60 миллионов зрителей, прокат *Зеркала* был скандальным, но ближе к провалу, *Жил певчий дрозд* занял свое место в фильмотечных и клубных списках фаворитов. Фильм Иоселиани, снятый на студии *Грузия-фильм*, рисующий современный Тбилиси, по справедливости может считаться событием российской художественной жизни – и по школе, пройденной режиссером во ВГИКе, и по влиянию на русских киномастеров. Именно в этих трех картинах, как в фокусе,

отчетливо высветились наиболее характерные признаки кинематографического десятилетия, принципиальная новизна, опережающие тенденции, устремленные далеко вперед.

Летят журавли, Баллада о солдате, Судьба человека – великая тройка конца 1950-х – обозначили конец экранного сталинизма. Светлые лики трагических жертв войны свидетельствовали о превращении винтика социалистической машины в самоценную личность: у Победы появились иные герои, нежели генералиссимус со своим синклитом статистов Политбюро и генералитета. Из военной массовки с сотнями участников высветился человек, прочертилась судьба человека.

Застава Ильича, Девять дней одного года, Председатель – это представительство 1960-х, «шестидесятничества» как социально-психологического и исторического явления – отразили пафос последнего советского подъема, присягу верности «ленинским нормам» и коммунистическим идеалам в сочетании с правдой, какой она была доступна экрану в ту пору, и критицизмом, который казался очень смелым, – это кинематограф борьбы за «социализм с человеческим лицом».

Триптих 1970-х – это по сути своей произведения свободного, неангажированного кино. Их создатели

духовно расстались с советской идеологией. Они творят по велению сердца, а не по социальному заказу. Это произведения авторские в полном смысле слова – слова, казалось бы, тавтологического в применении к искусству как таковому, всегда авторскому, но закономерного в оценке кинопродукции, тем более советской. Действуя в условиях государственного кинематографа, вынужденные проходить всеми коридорами его начальственных учреждений, эти авторы, по сути дела, уже иные. Борис Пастернак сказал о художнике: «Ты вечности заложник у времени в плену».

Но причастность к вечности, позволяющая воспарить над временем, – осознанна. И, разумеется, не только названными выше тремя художниками.

Длительная стагнация была в действительности внешней и обманчивой: глубинные процессы, активные, драматические, изнутри расшатывали парадное здание режима, в котором подреставрировали и подновили сталинский ампир, обставив его мягкой югославской мебелью и видеоаппаратурой западного производства.

Кино снова стало опережающей социальной средой благодаря своей двойственности: сфера государственного планирования, с одной стороны, и индивидуального творчества – с другой. Возникла ярко выраженная пограничная ситуация. Конечно, все это

происходило лишь в духовной сфере и в каждом индивидуальном сознании. Но если взглядеться, видно, что впервые в истории советского кино система государственного заказного кинематографа изнутри дала множество трещин. В цельном и едином творческом корпусе советского кино идут скрытые процессы поляризации и размежевания. Опять-таки подспудно, на уровне личных решений и выбора.

Снова приходится вспомнить о специфике творческого труда в кино. Кинематографист не может удовлетвориться тем, что у него, как у живописца в мастерской, уже «стоит картина на подрамнике – и этого достаточно», как писал Александр Галич. Не может, как писал в 1972 году другой поэт, ссыльный Иосиф, удалиться от мира:

Если выпало в Империи родиться,
Лучше жить в глухой провинции у моря.
И от Цезаря далеко, и от вьюги.
Лебезить не нужно, трусить, торопиться...

Кинематографист вынужден вступать в непосредственный контакт со своим продюсером – в данном случае с советским государством, субсидирующим его творчество.

Можно выбрать следующие пути: конфронтацию, окончательный разрыв, компромисс, поступление в

Госкино на обслуживание госзаказов. Конечно, такое перечисление выглядит схематичнее, чем в реальной жизни, где все переплетено и спутано. Тем не менее когорта мощных борцов-«шестидесятников» распадается. «Семидесятниками», если бы был введен в обиход и этот термин, следовало бы назвать тех художников, которые приняли решение, подводющее черту под усердной государственной службой с камерой в руках. Своеобразие, свобода самовыражения, исповедничество – вот свойства новаторского кино 1970-х.

Разумеется, остается широкий фронт профессионалов и ремесленников, которые как служили, так и продолжают служить, обеспечивают репертуар, выполняют госзаказы.

Двое из славной когорты советских классиков скончались в начале 1970-х. Неутомимый воитель М. И. Ромм после документального *Обыкновенного фашизма* не успел закончить огромную монтажную картину *И все-таки я верю...* (ее доделывали М. Хуциев, Э. Климов и Г. Лавров).

Шекспировский *Король Лир* (1972) и разработка гоголиады, фантазии на темы *Петербургских повестей*, стали последними работами Г. М. Козинцева. После сокрушительного удара постановления ЦК от 1946 года и разгрома фильма *Простые люди* он так

и не вернулся к современному материалу, хотя порой об этом и мечтал. Приютом и формой эскапизма для него стал Шекспир, постоянный спутник жизни режиссера, не только знаменитым его *Гамлетом*, но и многолетними студиями. Его книга *Пространство трагедии* вышла посмертно в 1973 году.

И Ромм, и Козинцев умерли от сердечной болезни преждевременно, душевно молодыми.

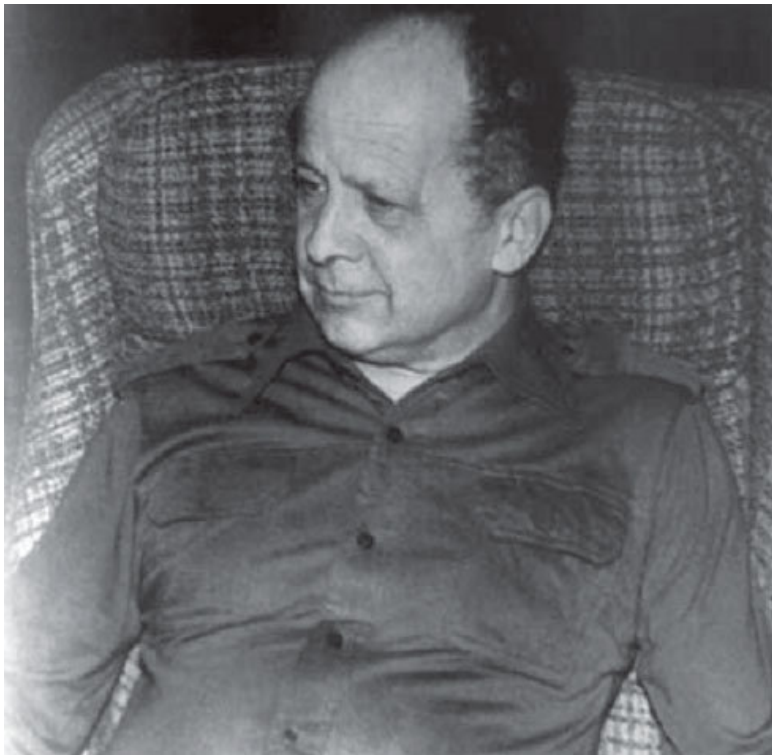
Григорий Козинцев

**ПРОСТРАНСТВО
ТРАГЕДИИ**



Иная судьба, к счастью, выпала двум благородным долгожителям – москвичу Ю. Я. Райзману и ленинградцу И. Е. Хейфицу.

Между двумя этими ветеранами, москвичом и петербуржцем, немало общего. И главное – пытливость взглядывания в современников, в окружающих, так называемых простых людей. Хейфиц тяготеет к прозе, экранизирует две повести Павла Нилина в мягких, камерных картинах – *Впервые замужем* и *Единственная*, где Евгения Глушенко и Елена Проклова создают акварельные, тонкие женские портреты.



Анатолий Гребнев

Райзман, тонкий мастер-психолог, продолжал ставить фильмы о современниках. Он – жестче, резче; ищет устойчивые социальные типы, порожденные советской действительностью. В этом своем стремлении режиссер находит опору в талантливом сценари-

сте Анатолии Гребнев (1922–2002), который плодотворно и активно работал до последних дней жизни. Гребнев после кончины Е. О. Габриловича стал постоянным драматургом Райзмана, вместе они сделали несколько картин, среди которых особо значительны *Частная жизнь* (1982) и *Время желаний* (1984), завершающие плодотворный, насыщенный и, к счастью, достаточно благополучный путь режиссера.

Частная жизнь – это единственный на российском экране аналитический портрет советского деятеля, представителя номенклатуры. Герой фильма (Михаил Ульянов), крупный функционер, неожиданно отправленный на пенсию и мгновенно потерявший все свои привилегии, которыми был обложен, как подушками, ощущает свое полное одиночество и не замечавшийся ранее разрыв с людьми, в том числе самыми близкими – с женой, детьми. Человек волевой, цельный, он не растерялся, а начал как бы заново постигать жизнь, делая множество открытий, преимущественно – печальных.



Михаил Ульянов в фильме *Частная жизнь*

Время желаний – женский вариант «околономенклатурного» карьеризма: хваткая, неглупая, хитрая парикмахерша, пробившаяся к привилегиям, но окончательно потерявшая себя, – своего рода антипод директрисы Кати из фильма *Москва слезам не верит* в интересном исполнении той же Веры Алентовой.

Оба фильма – глубокие аналитические портреты.

Классика как отражение современности

От «оттепели» до конца 1980-х экранизация классики претерпевает эволюцию. Коротко напомним ве-хи.

В 1956 году Сергей Юткевич поставил шекспировского *Отелло* с Сергеем Бондарчуком в главной роли. Фильм произвел определенную стилистическую реформу: режиссер заявил о необходимости вернуть классике весь арсенал кинематографических средств выразительности и столь же решительно отказывался от театральности. Уже в первых кадрах фильма, в прологе, знаменитый монолог – рассказ Отелло о прошлой жизни – переведен в чисто экранные образы, в динамический монтаж немых кадров – эквивалент шекспировским репликам, образам, сценам.

Но возрождался и целостный кинематографический образ фильма, несущий в себе концепцию: противопоставление одинокого Отелло пышному, богатому и бездушному миру Венеции. Некоторая нарочитая красивость и декоративность были сознательны и уместны.

В *Дон Кихоте* Козинцева (1957), снятом по сценарию Евгения Шварца, сквозь трагикомические, хо-

тя и чуть прямолинейно социологизированные черты сервантесовского идальго виделся образ подвижника идеи, мудрого безумца, отважившегося в свой век железный защищать законы века золотого, самозабвенно противостоять и обывательскому здравому смыслу, и спеси власть имущих, и издевательствам черни. Несмотря на все несоответствие помыслов и свершений Дон Кихота, на смешные и унижительные положения, в которые он то и дело попадает, образ этот в трактовке Николая Черкасова поэтичен и оптимистичен. Дон Кихот этого фильма – побеждающий и победивший Дон Кихот, дитя «оттепели», сколь ни комично звучит это определение для одного из вечных типов мировой литературы.

Советский *Гамлет* Козинцева (1965) гораздо дальше от традиционной шекспировской экранизации, чем многие фильмы (в частности, поставленные крупными западными режиссерами – Лоренсом Оливье, Орсоном Уэллсом), представляющие собой скорее экранную версию спектакля, а не кинематографическое прочтение трагедии. Готовясь к постановке, Козинцев действительно писал сценарий *Гамлета*, строил кинематографический сюжет, выявляя в языке трагедии разговорный, прозаический склад, созвучный современным зрителям. Многие монологи и сцены трагедии уже в сценарии нашли зрительные, ди-

намические эквиваленты. Это также обусловило новаторскую стилистику фильма.





Гамлет, фильм Григория Козинцева

Гамлет у великого артиста Иннокентия Смоктуновского не гений сомнения, не печальный одиночка, подверженный порывам и сменам силы и слабости. Он философ, избравший своим оружием мысль, раздумье над бытием. Знаменитый монолог «Быть или не быть?» становится в картине не апогеем сомнения, а разрешением извечного противоречия: «Терпеть без ропота позор судьбы иль оказать сопротивление?» Сопротивление, борьба – вот высокий и трагический удел Гамлета.

На экране встает необычайно яркий, накаленный образ этой борьбы. Материально существует тираническое государство, обожествившее ничтожного правителя. В доле Гамлета решаются судьбы страны – какой ей быть? На это не ответит полностью явление Фортинбраса с его воинством, замыкающее трагедию. Но на это отвечает гибель Гамлета, который «человеком был», борцом, подчинившим свою жизнь служению истине и справедливости. Высококультурная, высокохудожественная шекспировская экранизация с замечательной музыкой Шостаковича – типичное выражение «шестидесятничества».







Вслед за *Дон Кихотом* петербургский *Гамлет* Козинцева имел не только «внутрисоюзное», но очень широкое международное признание. Именно «международное», если взглянуть в семантику самого слова. Шекспировское творение, самое глубокое, сложное и загадочное во всем корпусе мировой литературы, обрело истинно народный отклик на самых далеких друг от друга широтах. И. М. Смоктуновский увлекательно и колоритно описал просмотр фильма в далеком Вальпараисо в Чили, на краю земли, где страдания и судьба датского принца вызывают горячее сочувствие и бурю неожиданных для старых «европейцев» реакций. Скорее всего, именно гуманистический акцент и задушевная человечность, та самая жалость и сострадание боли героя (будь то высокие порывы духа или бремя нищеты), эти ключевые свойства русского искусства, обеспечивают ему обратную связь, «всемирную отзывчивость» (Достоевский).

Хейфиц Иосиф Ефимович

(1905–1995)

Совместно с А. Г. Зархи:

1930 – «Ветер в лицо»

1931 – «Полдень»

1933 – «Моя Родина»

1935 – «Горячие денечки»

1936 – «Депутат Балтики»

1939 – «Член правительства»

1942 – «Его зовут Сухэ-Батор»

1946 – «Во имя жизни»

1948 – «Драгоценные зерна» (последняя совместная работа)

1954 – «Большая семья»

1955 – «Дело Румянцева»

1958 – «Дорогой мой человек»

1960 – «Дама с собачкой»

1961 – «Горизонт»

1963 – «День счастья»

1967 – «В городе С.»

1971 – «Салют, Мария!»

1973 – «Плохой хороший человек»

1975 – «Единственная...»

1978 – «Ася»

1979 – «Впервые замужем»

1983 – «Шурочка»

1986 – «Подсудимый»

1987 – «Вспомним, товарищ»

1988 – «Вы чье, старичье?»

1989 – «Бродячий автобус»

1993 – «Рядовой случай»

В *Даме с собачкой*, экранизированной Хейфицем, привлекают не только лиризм и акварельность чувств, воссозданная чеховская глубина и тонкость, но и нравственная проблематика, ее созвучность радости и боли современного человека.





Алексей Баталов и Ия Саввина в фильме *Дама с собачкой*

На экране – история любви, изменившей обоих. Самые обыкновенные, ничем не примечательные люди, Анна Сергеевна и Гуров (Ия Саввина и Алексей Баталов), полюбив друг друга, в ярком свете озарившего их чувства вдруг увидели всю пошлость и убожество обывательской жизни, частицей которой являются и они сами... Ялта, Москва, увиденный как бы глазами автора провинциальный город, прелесть родной зем-

ли и – уродливая, куцая, дикая жизнь, воссозданная в точных зарисовках быта и характеров, – все это складывается в образ мира, от которого, как говорит чеховский герой «и уйти, и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или арестантских ротах». Этому миру и противопоставлены нежная, трогательная естественность Анны Сергеевны и глубокое чувство прозревшего Гурова.



Рядом с камерной *Дамой с собачкой* в золотом фон-

де экранной русской классики – гигантский четырехсерийный фильм *Война и мир*, постановка которого заняла шесть лет напряженного труда огромного коллектива киностудии *Мосфильм* под руководством постановщика Сергея Федоровича Бондарчука. Фильм с большим интересом был встречен за границей, с успехом демонстрировался во многих странах, завоевав почетные награды (Главный приз IV Московского международного кинофестиваля, премию «Оскар» и многие другие).

Никогда еще история кино не знала экранизации столь подробной и столь бережной в обращении с текстом подлинника.

Пятьдесят восемь музеев страны предоставили для *Войны и мира* свои фонды. Тысячи людей отдали на студию личные вещи: кружева, веера, предметы обихода, десятилетиями хранившиеся в семьях. Бондарчук стремился снимать в подлинных интерьерах, на местах исторических событий. Особую постановочную трудность представляли сцены исторических сражений при Аустерлице, Шенграбене и – главное – Бородинская битва.





Война и мир, фильм Сергея Бондарчука

Бородино, составившее самостоятельную серию фильма, воссоздавалось с предельной тщательностью. Были изучены все сохранившиеся документы о битве, свидетельства очевидцев, не говоря о толстовских описаниях. План сражения сначала был разработан Бондарчуком на бумаге и потом уже осуществлялся на съемочной площадке. Для съемок создали специальную сложную технику. Снимая панораму «центр сражения» непрерывным куском с движения, группа построила эстакаду длиной в 200 метров с по-

воротным кругом в конце. Это обеспечило огромный охват действия камерой в разных направлениях, на разных уровнях, во всех перипетиях боя с его тысячами участников, конницей, пожарами, дымами сражения и т. д. Ни один из заграничных суперколоссов, специально ставящих своей целью гигантские баталии, не достигал такого эффекта, как фильм, где масштаб баталий играл роль подчиненную по отношению к замыслу в целом.

О том, каков этот внутренний замысел, было заявлено эпиграфом к картине. Это были слова Льва Толстого о необходимости единства людей хороших, людей доброй воли, способных своим союзом победить зло и несправедливость. Война и мир как два противоположных враждующих начала, неизбежность победы мира над войной воплощались и в метафорическом начале картины, где черный цвет развороченной земли уступает на экране зеленому цвету травы, цвету мира, цвету надежды.

Системой образов картины и прежде всего главных ее героев: Пьера Безухова в исполнении самого Бондарчука, Андрея Болконского – Вячеслава Тихонова, Наташи Ростовской – Людмилы Савельевой, старого князя Болконского – великолепного Анатолия Кторов – должна была подтвердиться важнейшая толстовская мысль.

Вместе с тем роман Толстого даже в условиях подобной академической экранизации не мог не понести на экране потерь вследствие объективной невозможности воплотить в неприкосновенности творение гения средствами адаптации – пусть самой культурной, любовной и бережной, но все же адаптации, то есть переложения.

Экранизацию *Анны Карениной*, осуществленную Александром Зархи (1967), можно считать своего рода спутником эпопеи *Война и мир*. Та же добротность сценарной разработки романа, стремление к максимальной близости литературному подлиннику.

Зархи Александр Григорьевич

(1908–1997)

(см. Хейфиц И. Е.)

1957 – «В ысота»

1959 – «Люди на мосту»

1962 – «Мой младший брат»

1967 – «Анна Каренина»

1973 – «Города и годы»

1976 – «Повесть о неизвестном актере»

1980 – «Двадцать шесть дней из жизни

Достоевского»

Философская и нравственная концепция Толстого сосредоточена в фильме на духовной драме героини – драме любви. Фильм строится как жизненная история женщины незаурядной, прекрасной – и

не оцененной ни ее средой, ни тем, кого она полюбила. На экране разворачивается зрелище увлекательное, красивое, не лишенное отзвуков толстовских мыслей и, главное, толстовского пластического видения действительности. Кинематографическое качество фильма, его постановочная культура высоки. Особенно хороша работа оператора Леонида Калашникова.



Татьяна Самойлова в фильме *Анна Каренина*

Воплотить образ Анны Карениной, выношенный каждым и у каждого свой, естественно, было столь же трудно, как образы героев *Войны и мира*. Татьяна Самойлова при известном психологическом несовпадении

нии и совпадении внешнем играет искренне, ее Анна внушает симпатию и сочувствие. Рядом с нею – большие актерские удачи, портреты яркие и точные, как Юрий Яковлев – Стива Облонский, Ия Саввина – Долли, а также мастерское, хотя и несколько театральное исполнение роли Каренина Николаем Гриценко и любопытный эксперимент участия в фильме в драматической роли балерины Майи Плисецкой (Бетси Тверская).

Все названные фильмы-экранизации, созданные советскими мастерами на протяжении полутора десятилетий, при индивидуальных отличиях и достоинствах, можно назвать «мажорной классикой», «оптимистической классикой», вобравшей в себя полное надежд общественное настроение «оттепели».

Классика и исторические фильмы, снятые на рубеже следующего десятилетия, в пору рокового 1968 года, отмечены иным настроением.

Хотя фильм *Ватерлоо* Сергея Бондарчука, как бы открывающий десятилетие 1970-х, не относится к сфере экранизации (он поставлен по оригинальному сценарию в копродукции с итальянской фирмой Дино де Лаурентиса), его смело можно считать своего рода продолжением *Войны и мира*. Продолжением симптоматичным.

Прежде всего, изменилась сама точка зрения по-

становщика. Если в *Войне и мире* события были показаны изнутри, глазами очевидца и участника, то ныне исторические битвы наполеоновских армий запечатлеваются «со стороны» наблюдающим глазом кинокамеры.

Разумеется, это объясняется прежде всего изменением географии, историческими переменами самой эпохи. Перед нами Европа, 1815 год, позади великая победа русского народа. Анализ исторических событий и личностей, в первую очередь самого Наполеона в исполнении знаменитого американского артиста Рода Стайгера, стал более объективным, хладнокровным, без патетики, свойственной экранному эпосу *Войны и мира*.

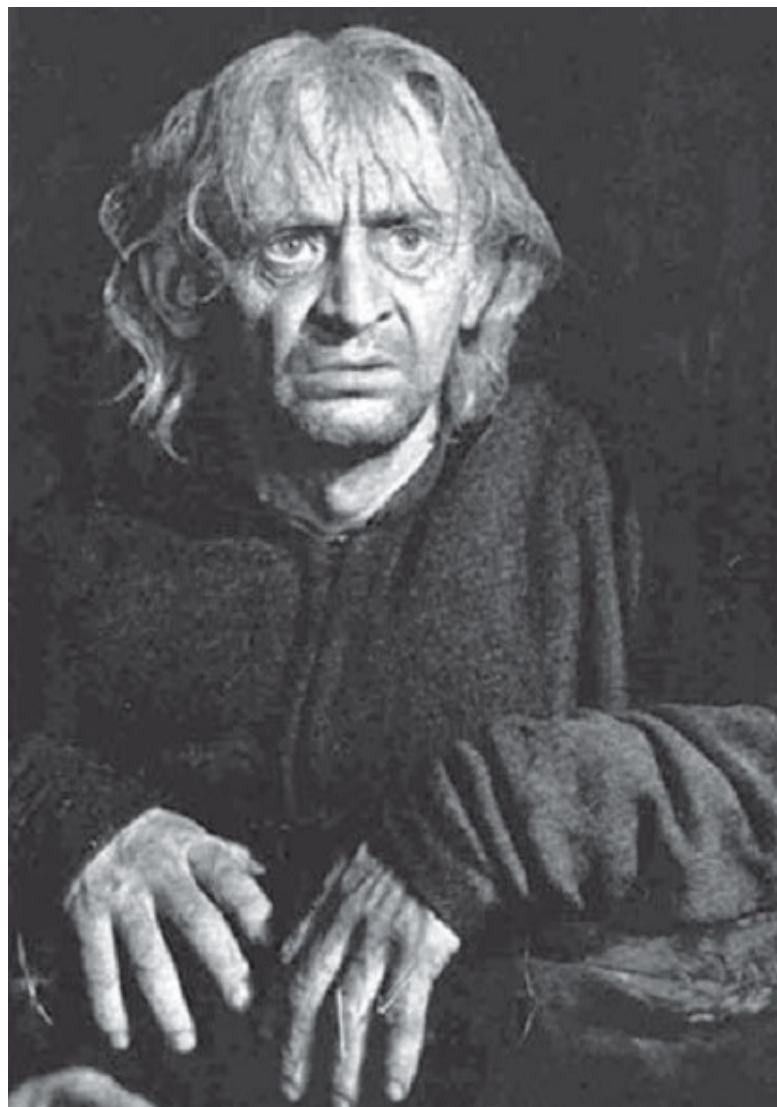
Режиссерское мастерство батальных композиций еще отточилось, достигло совершенства, особенно в главном комплексе картины – самом сражении на поле Ватерлоо.

Но не только битва интересует постановщика. Для него важно противостояние Наполеона и Веллингтона.

Этой психологической дуэли присуща какая-то отрешенность, отъединенность обоих полководцев от действий масс, от их армий.словно бы две жизненные судьбы – на пределе нервных сил людей. Единственный истинный исход этой величайшей историче-

ской битвы – ничья.

Фильм Бондарчука не только «пацифистский» (расхожее газетное обвинение). Это фильм, полный горечи, некоего разочарования, усталости, о которых сам автор, возможно, и не помышлял, не подозревал.





Король Лир, фильм Григория Козинцева

Горечью, скорбью проникнуто и последнее творение Григория Козинцева, экранизация шекспировского *Короля Лира*, снятого в 1972 году с эстонским артистом Юри Ярветом в главной роли. Разница настроения между *Гамлетом* и *Лиром* несомненна. Вопль развенчанного короля в бурю: «Люди! Вы из камня»; полный боли и сочувствия монолог прозревшего Лира «Бездомные, нагие горемыки...»; толпы нищих на дорогах Британии вызывали в памяти не только эстетику *Андрея Рублева* Тарковского, которого высоко ценил старший мастер, но и страницы нашего прошлого...

«Жестокая классика», «суровая классика» – такая новая тенденция в экранизации классической литературы.

Когда Андрей Кончаловский в 1969 году после запрета его шедевра *История Аси Клячиной* снял *Дворянское гнездо* по Тургеневу, его обвинили в эстетизме, «лакировке». Режиссер взял реванш у критики очень быстро, в чеховском *Дяде Ване* 1971 года, – фильм признали «новым словом чеховианы».



История Аси Клячиной, фильм Андрея Кончаловского

Между тем это были как бы две версии одной и той же авторской экранной классики.

В скромных, у Тургенева мелкопоместных Лавриках, снятых Кончаловским в имперском парке Павловска, трепетали на солнце и плыли изумрудные пышные дубравы, искрились росой куртины роз и флоксов; вместо старинного крыльца вознесся ампирный портик. Даже образы дворянского запустения на экра-

не обретали некое величие.

В *Дяде Ване*, напротив, небогатое, но по-чеховски уютное, тщательно поддерживаемое заботами дяди Вани и Сони имение Войницких превратилось в какую-то скрипучую, дощатую деревянную дачу, находящуюся в состоянии ремонта и всю оклеенную пожелтевшими листами газет. Во вступлении к фильму – блеклые любительские фотографии: страшные, исхудавшие деревенские дети, голод в Поволжье, жертвы холеры, выгоревшие мертвые леса...

Но все это столь разительное несходство касается только внешнего облика фильмов. Оба – жест режиссерского ухода от современности в русское «ретро», в свое одиночество, в «глухую провинцию у моря». Внутренние темы и трактовка русской классики в *Дворянском гнезде* и *Дяде Ване* едины.



Дядя Ваня, фильм Андрея Кончаловского

Главная тема – самоопределение, выбор человеком своей судьбы. Эта тема станет сквозной, объединяющей темой киноискусства и жизни интеллигенции в 1970-х. Лаврецкий, добрый, славный, но потерявший себя в метаниях между парижскими салонами и искренней, но прекраснотушной тоской по родине, не умеющий противостоять губительной любовной страсти к жене-хищнице. Лиза Калитина с ее цельностью, благородством, поэзией нравственного долга – вот

моральные полюсы.

В *Дяде Ване* люди страдающие, обездоленные, загнанные в леса, чуткие мембраны мира (и Войницкий – Смоктуновский, и Астров – Бондарчук, и Соня – Купченко), противопоставлены «потребителям жизни», моральным эксплуататорам.

Снова фотографии в руках Астрова: лесные пожарища, заболоченные поляны; все это приводит в финале к удивительному кадру, некоему «выходу во Вселенную» – на экране снятая с огромной высоты бескрайняя Земля.

Знаменитый монолог Сони о «небе в алмазах» произносится без всякой патетики, под стук костяшек на бухгалтерских счетах дяди Вани. Сопряжение здесь иное. Чувство долга, долга перед жизнью – вот поэтический смысл экранного *Дяди Вани*.

Среди чеховских фильмов 1970-х следует вспомнить и картину *Плохой хороший человек* (1973), экранизацию *Дуэли*. Фильм, снятый Иосифом Хейфицем, приобрел особую ценность благодаря актерскому дуэту двух безвременно ушедших – Владимира Высоцкого и Олега Даля в ролях Лаевского и фон Корена.



Людмила Максакова, Олег Даль, Владимир Высоцкий в фильме *Плохой хороший человек*

Экран – чувствительное зеркало, отражающее настроение времени. Эту общепринятую истину подтверждают фильмы-экранизации, которые служат советским мастерам одновременно и способом ухода от прямолинейного или официозно-конъюнктурного изображения действительности, и формой разговора о ней и ее истинных духовных проблемах косвенно, эзоповым языком.

Пафос личного выбора

Насколько серьезна была в ту пору для кинематографистов проблема выбора пути, судьбы, гражданской позиции, говорят фильмы. Все чаще слышится с экрана страстное вопрошание художников.

В одинаковых обстоятельствах, в одних и тех же условиях жесточайшего испытания войны по-разному проявляют себя Сотников и Рыбак – персонажи фильма *Восхождение* Ларисы Шепитько по повести *Сотников* Василя Быкова. Сотников избирает смерть, оставшись верным воинской присяге и собственной совести. Рыбак продается оккупантам. Высокая смерть честного человека и позорная духовная смерть иуды-предателя противопоставлены с резкостью и назидательностью притчи. Анализируется не столь психология причин: почему два вчерашних товарища-партизана, однополчанина оказались полярно противоположны, но сам факт возможности личного выбора даже перед лицом неминуемой гибели.

Шепитько Лариса Ефимовна

(1938–1979)

1963 – «Зной»

1966 – «Крылья»

1969 – «В тринадцатом часу ночи»

1971 – «Ты и я»

1976 – «Восхождение»

1981 – «Прощание» (закончен Э. Климовым)

Разумеется, тема сама по себе не нова и имела множество воплощений раньше. Новое – именно сосредоточенность на мотиве индивидуальной ответственности человека. Конфликтная ситуация существует не только объективно, вовне, как предварительная данность. Она заглубляется в душу героя, становится фактом его биографии, которая может сложиться так или совершенно иначе в результате выбора, а в этом выборе человек обладает большой долей свободы, какими бы трудными и неблагоприятными ни были обстоятельства.

Решение конфликта, верное или ложное, трактуется с позиций духовного максимализма. К человеку советский экран 1970-х годов предъявляет повышенные требования. В несходных произведениях киноискусства, построенных на различном материале, просматривается сознательно предложенная героям альтернатива.

Выбор становится и сюжетным условием, и внутренней темой многих картин. Даже индивидуального творчества в целом, целой судьбы. Лариса Шепитько, начав во ВГИКе учиться у Довженко и закончив курс режиссуры у Ромма, вступала в кино как истинная

«шестидесятница», вместе с остросоциальной проблематикой и прозой Чингиза Айтматова в дипломной картине *Зной*.

Молодую постановщицу увлекло рассмотрение характера, сложенного прошлой эпохой, – захваленного и уверовавшего в свою непогрешимость ударника. Этот герой по имени Абакир в фильме был более сложным и неоднозначным, нежели у Айтматова, – там он олицетворенная грубость и черствость. Ларису более заинтересовали социально-психологические причины очерствения этого человека, и она нашла таковые в непомерном захваливании, возвеличивании натуры душевно незрелой, сохранившей в глубине своей комплекс байской власти над слабым и подчиненным. Все симпатии фильма были, естественно, на стороне юноши Кемеля, неумелого и неуклюжего, хилого, но торжествующего в итоге моральную победу над богатырем Абакиром.

Эта тема, не вполне замеченная критикой в *Зное* из-за пластической оригинальности целины-пустыни, получит развитие в следующих фильмах Шепитько и в ряде других картин передовой, ищущей режиссуры.

В *Крыльях* летчица из «сталинских соколов», прямолинейная, грубоватая и жесткая, получала в итоге авторское прощение из-за своего бескорыстия, идеализма, преданности «небу». Финал фильма – когда

Надежда, потерпевшая крах на «земле», не найдя контакта с учениками-подростками и с приемной дочерью, сиречь с новым временем, возвращалась на летное поле и садилась за руль крылатой машины, – читался то ли как самоубийство, то ли как видение реализованной мечты.

В фильме *Ты и я* по сценарию Геннадия Шпаликова (1972) возможность выбора представала уже в виде альтернативы: есть два врача, оба – восходящие светила. Один продается за место доктора в советском посольстве в скандинавской стране и превращается в мещанина-приобретателя, женатого на пустой женщине. Другой отвергает конформизм и комфорт, уезжает в Сибирь, в тайгу, и там оперирует людей, осознавая свою нужность.





Восхождение, фильм Ларисы Шепитько

В *Восхождении* (1976), а также в начатом Ларисой фильме *Прощание с Матерой* два типа мышления, два типа существования, духовное и бездуховное, доведены до той патетической, фанатичной и почти кликушеской крайности, за которой, наверное, и должен был последовать надрыв. При всей самобытности творчества Ларисы Шепитько оно скорее завершает некий цикл духовных исканий поколения. Художник здесь мучительно и страстно лично рассчитыва-

ется со своим временем, со вчерашним днем и говорит ему «нет».



Прощание, фильм Элема Климова

А дальше идут фильмы внутренне освободившихся художников. Начинается новое время.

Завещание Василия Шукшина

Калине красной суждено было стать его последним творением...

Картина еще не успела сойти с экрана, как людей потрясла весть о его смерти. Смерти в зените таланта, на гребне славы 2 октября 1974 года. И все это не общие слова, которые с горечью можно отнести к каждому большому художнику, от нас ушедшему! Как и Лариса, Шукшин умер на съемках в 45 лет, недоиграв роль, только что закончив пьесу, со стопкой чистой бумаги для романа и новых сборников рассказов...

Но если в прозе, в очерках, в последних выступлениях и интервью звенит словно готовая оборваться, тревожная струна, то *Калина красная* при всем трагизме проникнута глубинным покоем. Она как бы стягивает к себе внутренние нити всех других шукшинских произведений, постоянные мотивы его творчества. Фильм авторский в бесспорном значении этого спорного термина, мог быть создан только Василием Шукшиным, и никем иным. Но *Калина красная* принадлежит и киноискусству своего времени. Неповторимая, единственная, она не одинока, присущие ей свойства – типические для кинорежиссуры 1970-х годов.





Калина красная, фильм Василия Шукшина

В картине свобода и смелость философского раздумья о жизни, ярко выраженная национальная самобытность. Это произведение глубоко русское. *Калина красная* захватывает прежде всего редкой искренностью, задушевностью и простотой. Словно бы поднимаясь над массовой привычкой «легкого смотрения», стороной обходя усложненную, самодовлеющую образность «фильма для знатоков», Шукшин ведет со зрителем суровый, горький, доверительный разговор,

надеясь на понимание и отклик. Это искусство, которое предлагает нам черный хлеб, а не изысканное кушанье. Искусство, для которого *что* неизмеримо важнее, чем *как*, но *как* обеспечено мощной режиссерской самобытностью и четким мастерством.

С первых кадров, с *Вечернего звона* в исполнении тюремного хора, с долгой панорамы по бритым головам и пестрым плакатам на стенах, буквально ошарашивающей своею неожиданностью и непохожестью ни на что знакомое, картина движется вперед с какой-то роковой неотвратимостью, органичностью во всем: в обращении режиссера с материалом, в выборе средств, в монтаже, во внезапных замедлениях действия (приглядитесь, подождите!) и резких его сменах. Шукшин поистине хозяин своего творения, он полностью раскован. И кажется, что в кинематографе наступает время вот такого простого рассказа – короткого, емкого, общедоступного.

Но при всем демократизме кинематографического языка, при всей внешней открытости, можно даже сказать распахнутости, *Калина красная* – произведение многослойное, многогранное, со своими уровнями восприятия.

Одни увидели в фильме острый социально-психологический конфликт – возвращение преступника в общество – и проблематикой фильма сочли взаимо-

отношения героя с социальной средой, долг его перед людьми, а людей перед ним; рассказ о том, кто искренне стремился вернуться к честной жизни, но не сумел сбросить тяжкий груз прошлого.

Другие дали более обобщенную интерпретацию, сформулировав ее как «преступление и наказание».

Одни сочли Егора Прокудина неким аналогом Степана Разина, которого мечтал сыграть Шукшин (разумеется, при всей дальности и условности подобной аналогии), чья жажда «праздника», разрядки есть искаженная, но все-таки духовная потребность «почувствовать себя не пустым местом, а хоть кем-нибудь».

Другие сосредоточились на нравственном содержании картины, подчеркнули эгоизм, жестокость Егора, его злую вину перед брошенной матерью, одиночество «чужеземца на земле, пришельца, изгоя», который «потому, верно, и стал матерым, опытным и опасным рецидивистом, чтобы заполнить зияющую пустоту своей души».

Совсем по-иному толковали образ те, кто утверждал, что Егор Прокудин легко «мог стать героем и совсем иной драмы, где и упоминания об уголовном мире не было бы», ибо важно не преступление и мера наказания, но потеря человеком пути, жестокие страдания, раскаяние. Критики видели в Шукшине судью и обвинителя, а в то же время другим его игра представ-

лялась «великим мужеством откровенности и самораскрытия», ибо он «не столько играет Егора Прокудина, сколько высвобождает его из глубины собственной души».

И по поводу стиля картины высказаны были мнения прямо противоположные. Одни критики взволнованно сравнивали ее «с песней, пропетой задушевно и искренне», другие строго писали о «антипесенной структуре фильма».

Шукшин Василий Макарович

(1929–1974)

1960 – «Из Лебяжьего сообщают»

1964 – «Живет такой парень»

1965 – «Ваш сын и брат»

1969 – «Странные люди»

1972 – «Печки-лавочки»

1973 – «Калина красная»

Каждое из критических суждений, будто бы взаимоисключающих, по-своему справедливо. И дело не только в общеизвестной истине, что большие произведения искусства не сводятся к единственному толкованию. Дело и в самой *Калине красной*, в особенностях ее художественной структуры.

При всей видимой простоте она внутренне совсем не проста. И если бы *Калину красную* исследовал структуралист, то, наверное, заключил, что она являет

собой некий троп. Этим термином в поэтике и стилистике именуют такое двуплановое употребление слова или образа, когда одновременно реализуются сразу два его значения – и буквальное, и иносказательное. Именно одновременно, слитно и нерасторжимо.

В верхнем слое, на уровне сюжета, лежит в фильме история вора, в прошлом крестьянского парня, который, отсидев положенный срок, по выходе оказывается на перепутье; в метаниях будто бы нашел дорогу верную, но не смог пойти по ней, настигнутый мстительной рукой бывших сообщников.

Судьба Егора Прокудина – реальная, конкретная судьба, каких немало в действительности, возможно имеющая и свой непосредственный прообраз. Противоречивый, сочетающий в себе крайности, вышвырнутый из колеи отцов и дедов, искореженный неестественной своей жизнью и вопреки всему сохранивший силу натуры, горький ум, трезвую самооценку и живую способность к добру, – этим пластически безупречным экранным портретом венчается шукшинская галерея современных русских характеров.

Из истории Егора Прокудина мы узнаем многое: как растлевают, уродуют душу бесчестная жизнь, как трудно дается душевное выздоровление и как человек, искренне к нему стремясь, может его не достичь – не суметь, не успеть. Такова судьба уголовника, вора-ре-

цидивиста Егора Прокудина по кличке Горе.

Но сквозь нее видится и другая трагедия. В ней – близкие, смежные, но все же чуть иные и более общие категории. Это вина измены себе и своему предназначению. Забвение самого дорогого и невозвратимого. Попрание святынь. Это и эгоистическая, пустая погоня за мнимостью, за призраком, за «праздником», которого алкал, но так и не нашел человек.

Здесь, в этой глубинной трагедии, заветные думы автора о смысле жизни и цели ее. «Праздник – что это такое?» – одно из волнующих таких раздумий. Устами одного из своих любимых героев, Алеши Бесконвойного, Шукшин дает ответ: «Дело в том, что этот праздник на земле – это вообще не праздник, не надо его понимать как праздник, не надо его и ждать, а надо спокойно все принимать...» Ответ этот подтверждает *Калина красная*.

Здесь подспудно, в глубине – щемящая ностальгия по покинутому дому родному, по русским полям, по раскаленной каменке, по весеннему разливу вод; здесь мысль об ответственности человека перед землей, которая его взрастила.

Мы привыкли судить Шукшина по законам кинематографической прозы, бытописания, достоверности – словом, «куска жизни». Конечно, сам он дал нам такие законы, начиная с первых своих рассказов и филь-

мов, поразивших прежде всего безупречной правдой и исчерпанностью анализа этого «куска жизни». Но мы, видимо, не заметили или не вполне осознали, как с годами манера Шукшина становилась более резкой, тяготела к обобщенности, как все дальше уходил режиссер от беззаботного, озорного первого фильма *Живет такой парень*, от картины *Ваш сын и брат*, еще действительно уместившихся в формулу «куска жизни», к *Печкам-лавочкам* и *Калине красной*, которым эта формула решительно узка.

По отдельным элементам мастерства можно проследить такую эволюцию Шукшина писателя и кинематографиста. В сухой, деловой шукшинской прозе пейзаж поначалу лишь место действия, ландшафт. Постепенно пейзажные образы, не теряя своей функции жизненной среды, окружающей героя, обретают самодовлеющее значение, как бы сращиваются с внутренней темой произведения, поэтизируются.









Таков березовый лес – рефрен фильма. Это и привычная реальность северных мест, где разворачивается действие, и образ, рожденный осознанной, бесконечной, захлестывающей сердце авторской любовью. То, что в обращении Егора Прокудина к березкам иные усмотрели мелодраму, олеографию, девальвацию, штамп, – это наше перепросвещенное и перетонченное сознание «экспертов», к автору никакого отношения не имеющее. Для Василия Шукшина – это чистый белый мир, вечное свечение...

Такова и белая церковь, без стекол, без креста, что высится прямо из воды над весенним разливом, когда мимо нее мчит Егора к воле скоростной «Метеор». Она же – на холме в кульминационной сцене, где Егор, упав на землю, рыдает после встречи со старухой Куделихой, брошенной им родной матерью. И в отдалении – в финальной сцене смерти героя...





Калина красная

Порою же метафоричность *Калины красной* выходит на первый план, словно обособляясь, отрываясь от жизненной истории. Таково условное изображение воровской «малины». Это не реалистическое письмо (которое, кстати, сохраняется в прозе одноименной киноповести, где блатной мир прописан гораздо подробнее), а беглый знак зла и пошлости жизни Егоровой. И сцена «бардельеро» тоже. Стертые, уродливые, нелепые физиономии нанятых «для разврата», круговая мизансцена «роскошного» пиршественного стола, и Егор, появляющийся в распахнутых две-

рях, в нелепом барском халате, с глазами властными, тоскливыми, затравленными – вот каков, оказывается, «праздник на земле»! И финал, когда новенькая «Волга» бандита Губошлепа появляется прямо в поле, где ведет трактор «вставший на правильный путь» Егор, справедливо может казаться неправдоподобным, если видеть на экране только жизненную историю.

Конечно, надвигающаяся на Егора «малина» лишь медиум судьбы. Прокудин жил в мире богооставленности, «отпадения», пользуясь религиозным термином. Затопленная белая церковь, руины храмов не только реальная натура города Белозерска, где снималась картина, но образец-символ богооставленной России, взорвавшей свои святыни. Ее эстетика теперь – красные полотнища и тряпки, плакаты, лозунги, транспаранты с партийными изречениями – густая и яркая советская эмблематика, объединившая в фильме и тюрьму, и волю. Сегодня ясно видна сознательная режиссерская перегруженность кадра «советским» – не просто среда обитания, а именно образная речь.

В повести о воре, освободившемся из тюрьмы и убитом былыми «братками», читается иная трагедия – трагедия отпадения; в ней поставлены конечные вопросы бытия человеческого – о долге, о вере и безве-

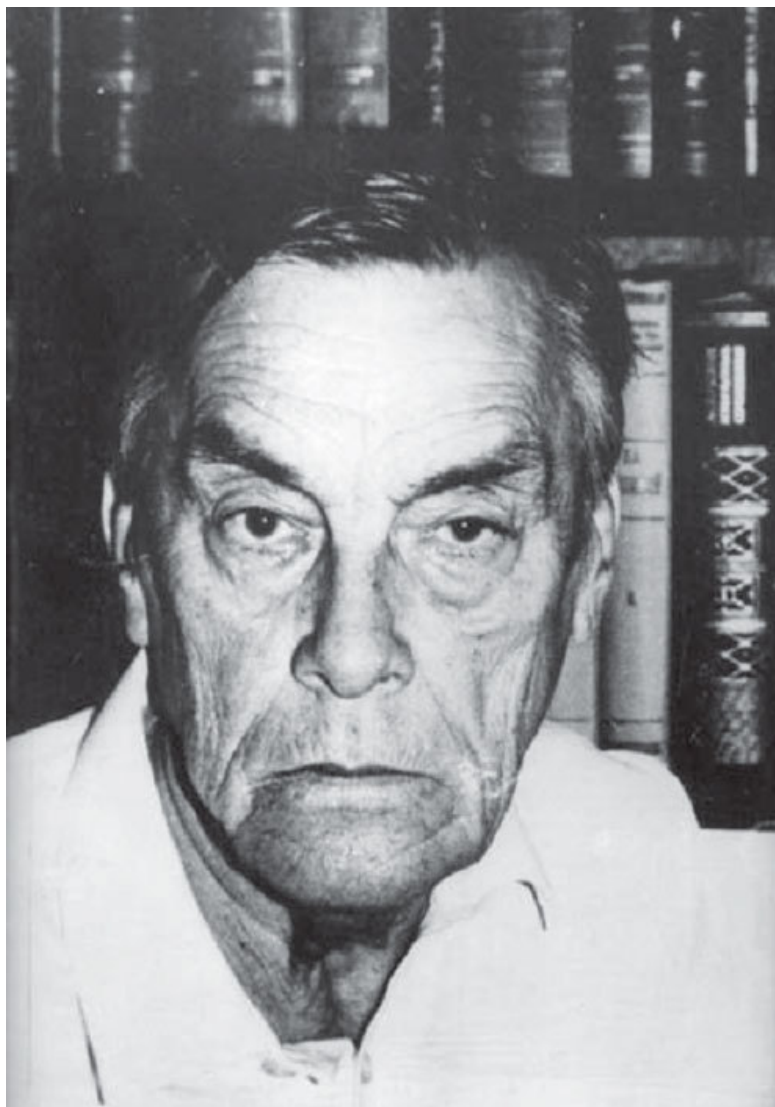
рии, о жизни и смерти.

Калина красная – трагедия, где главные категории суть вина и расплата. И история Егора Прокудина – это путь человека от вины к раскаянию и расплате. Перед нами в сути своей произведение религиозного искусства, восходящее в дальнем своем истоке к евангельскому сюжету благоразумного разбойника.

Память Василия Макаровича Шукшина российский кинематограф чтит вместе со всем народом – редкостный случай единства. Ежегодно на родину художника в далекое алтайское село Сростки в Шукшинские дни в конце июля собираются тысячи людей со всех концов страны. А в августе 2002 года на Волгу был торжественно спущен белый пароход «Василий Шукшин». В прошлой своей жизни он назывался «Дунай» и служил актерской гостиницей на съемках фильма Сергея Бондарчука *Они сражались за Родину*. В каюте, где скончался от сердечного приступа исполнитель роли солдата Петра Лопахина, теперь мемориальная комната Василия Шукшина.

Автобиографическая режиссура Андрея Тарковского

Андрей Арсеньевич Тарковский родился в 1932 году в Москве. По своим политическим ориентациям он принадлежал к той немалой части советской интеллигенции, которую вверху называли «окопавшимися»: все понимают, но помалкивают, потому что борьба с всемогущим режимом нелепа. Детей воспитывают в лояльности.



Арсений Тарковский

Получив аттестат зрелости, он не сразу нашел себя. Сначала поступил в Институт востоковедения, но не смог одолеть трудности арабского, сбежал. Его история начинается с поступления на режиссерский факультет ВГИКа в мастерскую Михаила Ильича Ромма и окончания института.

Когда Андрею было пять лет, отец ушел из семьи. Для природы с повышенной чувствительностью, каковой, видимо, изначально наделен был Андрей Тарковский, семейная драма превратилась в источник долгой, постоянной боли, дала камертон творчеству.

В исключительной любви к отцу у Тарковского сильно звучал комплекс сиротства, напряжение именно от разрыва, тайной обиды – так возникнет в *Андрее Рублеве* тема юного мастера Бориски, похвалявшегося, что родной отец, знаменитый колокольных дел мастер, дал ему секрет колокольной меди; на самом же деле «унес старый хрыч с собой в могилу». А *Зеркало* – столь же фильм о покинутой матери, сколь об отсутствующем, но постоянно «находящемся за кадром» отце – его ожидание, разговоры о нем и т. д.

При том исповедальное, а не только авторское начало его картин парадоксально сочетается с их эпичностью, с неким «глобализмом» стиля, сюжета и по-

вестования. Рассказ о себе, автобиографичность в искусстве подразумевает повышенную искренность, доверительную дневниковую интонацию. У Тарковского – наоборот. Его авторское кино эпично, тон – важный, никакого юмора и усмешки в свой адрес.



Андрей Кончаловский, Андрей Тарковский, Вадим Юсов – участники творческой группы *Иванова детства* и *Андрея Рублева*

Уже в *Ивановом детстве* (1962), по сути дела «заказном» фильме из студийного темплана *Мосфиль-*

ма, предложенном ему, дебютанту, да еще в экстренном порядке, чтобы спасти загубленный другим молодым режиссером материал, Тарковский сумел хозяйски «повернуть дело на себя» в противоборстве с талантливым рассказом Владимира Богомолова *Иван*, по своему стилю примыкавшим к жесткой, ориентированной на документальность, военной прозе *Нового мира*. Дебютант Тарковский вложил в фильм восприятие войны теми, кто пережил ее ребенком. Насытил фильм ужасом войны, страхом перед войной, ненавистью к войне – «чуме».





Само название изменилось: *Иваново детство* – ударение именно на слове «детство», а стилистический оборот (*Иваново*) – из стихотворения Арсения Тарковского *Иванова ива* об убитом на войне солдате и «белой лодке» – иве над ручьем. Главное же в том, что суровому и полубезумному малолетнему герою, богомоловскому фанату войны Ивану, который пугает взрослых своей неперекипевшей ненавистью, Тарковский подарил сны. Сны о счастье, о прошлом, о лете.

Это поразило по выходе картины. Тогда было написано о потрясающем душу контрасте «снов» и «яви» («мир, расколотый надвое»): пронизанных сияющим солнцем, омытых щедрым летним дождем пейзажей Мира и – осенних, мертвых, топких плавней, из которых торчат черные стволы, выжженных полей, разрушенных церквей и изб – ландшафта Войны, вынужденного обиталища Ивана. И Ивановым снам новый автор, автор фильма, отдал свои собственные дорогие воспоминания.

В снах маленького партизана Ивана – и смолистый сосновый июньский лес, и мокрые, дымящиеся под солнцем лошади у реки, и темный сруб колодца, и мать, молодая, белокурая, с радостной улыбкой и полным ведром воды. «Весь первый сон Ивана, – признавался Тарковский, – вплоть до реплики „Мама, там кукушка?“ является одним из первых воспоминаний моего детства... Мне было тогда четыре года».







Иваново детство, фильм Андрея Тарковского

Но если идентификация с Иваном-современником, ровесником, несмотря на отдаленность судеб, все же была органичной, то Тарковский вдохновлялся также неким «избирательным сродством» и с Андреем Рублевым, легендарным иконописцем XV века. «Будущий фильм ни в коем случае не будет решен в духе исторического или биографического жанра, – заверял Тарковский. – Меня интересовало другое: на примере Рублева мне хотелось исследовать вопрос психологии творчества, исследовать душевное состо-

ание и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения... Он (фильм. – Н. З.) состоял из отдельных эпизодов, в которых мы не всегда видим самого Андрея Рублева. Но в этих случаях должна была ощущаться жизнь его духа, дыхание атмосферы, формирующей его отношение к миру».

Именно «дыхание атмосферы», та жизнь Руси, которую наблюдает, впитывает, переживает и проживает на экране Андрей Рублев, не менее значима для фильма, чем заявленное «исследование психологии творчества... художника, создающего духовные ценности».

Эпический «общий план» фильма сильнее, мощнее, глубже, чем психологический «крупный план» центрального героя, которого благородно и скромно играет Анатолий Солоницын (1934–1982), а молчаливая реакция выразительнее слов и диалогов. Например, отчаяние Рублева, познавшего ненависть и зло мира, когда он с силой разбрызгивает черную краску по известковой белизне, подготовленной для фрески, то есть оскверняет ее, как бы расписываясь в собственном бессилии, а немая Дурочка видит в том грех и плача останавливает его руку.

Но есть здесь и другая попытка идентификации: Тарковский – Бориска. И это много симпатичнее, чем

нескромное не то чтобы отождествление, но пусть даже и отдаленное сравнение себя с мастером, создавшим *Троицу*. Хотя в своих интервью и предуведомлениях к фильму Тарковский и Кончаловский, соавтор сценария, заверяли, что не претендуют на историческую правду о подлинном Андрее Рублеве, тем не менее герой все-таки носил это имя, по сюжету, как и его прототип, владел ремеслом иконописца и рассуждал о нем с Феофаном Греком, также реальным историческим лицом. Но труд средневекового богомаза и индивидуальное творчество художника Нового времени принципиально, по определению различны. Это, по видимому, подспудно чуть смущало не только верующих зрителей, но просто людей, причастных русской культурной традиции. Да и авторов, возможно, тоже.







У вымышленного же персонажа Бориски была полная «свобода самовыражения». И обстоятельства отливки колокола по княжескому заказу забавно и, разумеется, опосредованно напоминали саму историю вхождения Андрея Тарковского в кинематограф. И то, что Бориску играл Коля Бурляев, чуть повзрослевший Иван. И ореол сына знаменитого мастера, будто бы передавшего ему секрет колокольной меди. И отважное согласие Бориски кончить работу в неправдоподобно короткий срок (прямо как в объединении *Мосфильм!*). И неизвестно, чем все кончится, – все по ма-

нере русского таланта наобум, все на авось. И победа – малиновый звон по всей округе. Эскорты, князь, похваляющийся перед гостями, иностранцы, толпа зевак, шум праздника, а Бориска в опорках, чумазый, никому не нужный, словно чужой, слоняется вокруг, пока там, на «премьере» колокола, говорят пышные речи... Тарковский рассказывал, как далеко чувствовал себя от кино – и «произошло чудо: фильм получился!»





Андрей Рублев, фильм Андрея Тарковского

В третьей картине, *Солярис*, экранизации фантастического романа Станислава Лема, при всей межпланетной машинерии, станции астронавтов и мыслящей субстанции-планеты по имени Солярис довлел земной комплекс вины. Вины перед близкими, которые, будучи извлеченными из подсознания астронавтов – обитателей станции, появляются в виде «пришельцев», нейтринных копий или дублеров тех, давних земных, пострадавших от них или жестоко ими обиженных.



Солярис, фильм Андрея Тарковского

Так к Крису Кельвину, кто в этом фильме идентифицируется с постановщиком, приходит Хари, его бывшая жена, кончившая на Земле самоубийством. Встреча с Хари, вернее, с ее нейтринной копией и множасьими Хари-2, Хари-3, составляет движение сюжета. Но в самом этом узле конфликта, решаемого с искренним волнением, нетрудно прочесть реальный

биографический факт жизни самого Андрея Тарковского: драматическое расставание с первой женой, подругой, соученицей, коллегой, матерью его старшего сына Арсения.

Здесь же важнейший для концепции фильма образ Отца (в обаятельном исполнении Николая Гринько) и земного отчего дома, куда возвращается «блудный сын», космический странник Крис, – полные тепла, окутанные любовью образы. И фрагменты памяти детства: поляна, где горит веселый костер, мать – тонкая, высокая, с длинными русыми волосами. Это своеобразные вкрапления глубоко личного и субъективного в фантастико-космическую ткань, предвестия-эскизы *Зеркала*, – фильма, где косвенности перейдут в прямое повествование о судьбе двух поколений одной российской семьи.



Интересны декорации и предметная среда *Зеркала*. Для съемок фильма под Звенигородом был реконструирован хутор в Тучкове, где Мария Ивановна Тар-

ковская, оставленная мужем, снимала на лето дачу со своими маленькими детьми. Здесь буквально каждый предмет «мемориален» – разумеется, не музейно, а сердечно. «Документальны», в полном соответствии с семейными фотографиями и модой эпохи, не только платье Марии из сурового полотна с вышивкой и мережкой, не только бритые под машинку головы детей, но и эти мерцающие сосуды из простого стекла, в которых стоят полевые цветы, и надраенный дощатый стол – очень скромное, очень аскетичное убранство жизни в обрез, но с благородным вкусом и достоинством.



На сѐмках филъма *Зеркало*





Зеркало, фильм Андрея Тарковского

Насколько «подлинна» вся предметно-материальная среда эпизодов детства героя, то есть прошедшего времени, настолько же вымышлена материя «настоящего». Настоящее, время героя, который повторяет драму родителей, то есть переживает разлад с женой Натальей и сложные контакты с сыном по имени Игнат (двойника Алексея в детстве), решается скорее в воображаемом пространстве, в некоей просторной многокомнатной квартире. Это там из небытия

возникает загадочная соседка с незаурядным лицом и старинными манерами и ее более скромная компаньонка. Это она, таинственная соседка, приказывает Игнату снять с полки старинный том и прочитать «программное» для концепции фильма письмо Пушкина к Чаадаеву о провиденциальной миссии России. И исчезает! Видение? Вымысел? Но след от чашки, из которой пила незнакомка, остался на полированной столешнице...





На съемках фильма *Зеркало*

Формулу «кино есть время в форме факта», одну из краеугольных основ кинотеории Тарковского, здесь может подкрепить лишь то, что ассоциативный, порой переходящий в тайнопись, образный ряд *Зеркала*, сосуществующий рядом с документальным, также стилистически воплощается «в форме факта». Порой сокровенный смысл образа-ассоциации не сразу доходит (или вовсе не доходит) до зрителя, уже привыкшего к достоверному, документальному коду фильма. Например, когда мертвая птичка в эпизоде болезни героя-рассказчика падает на простыню, что должно означать его смерть.

В материально-предметной сфере фильма, где каждая вещь помещена в кадр неслучайно, исполнена внутреннего значения, торжествует мощная режиссерская воля, довлеет авторский вкус. Как белый песок пляжа *Иванова детства*, завораживающе живые длинные изумрудные травы под прозрачной водой в начале *Соляриса*, как гречишное поле в финале *Зеркала*, эти очеловеченные и извлеченные из собственной памяти картины природы, так и «авторскими», облюбованными, избранными являются вещи, в том числе и самые простые и неприхотливые творения рук людских. И всюду присутствует Андрей Арсеньевич Тарковский самолично – им пронизан каждый метр пленки в его тотально авторском кинематогра-

фе.

Сочетание исключительного дара, уникальной индивидуальности, наследства и наследственности, общей гуманистической культуры и чуткого слуха к веяниям современности – вот он, представитель кино 1960–1970-х. Из отдаления судьба Андрея Тарковского видится как судьба русского художника при социализме. Он пополнил список тех бессмысленных и самоубийственных жертв режима – ведь это советский режим вознес их имена над эпохой как имена мучеников, героев нравственного сопротивления.

Обращает на себя внимание синхронность его акций с ходом общества и настроениями интеллигенции: обманные огни шестидесятничества, первые удары в связи с закрытием *Андрея Рублева* и даже отъезд на Запад (неважно, как именно он оформлялся и мотивировался) на фоне массового исхода «по еврейской визе» в 1970-х, высылки, отъездов по «диссидентским» обстоятельствам (Юрий Любимов, Мстислав Ростропович, Александр Галич, Вячеслав Иванов, Лев Копелев и многие другие).

Несомненно, именно Андрей Тарковский – главный герой времени, которое я назвала временем сопротивления, однако не стоит делать из него святого. Эволюция не только действий (роковой ошибкой считаю его отъезд из России), но и внутренних мотивов и

концепций творчества представляется скорее движением вниз. При всей видимости стойкости и независимости в отстаивании своих убеждений, при том, что ни на родине, ни на Западе с его соблазнами он не уступил никому принципы своего философского кино, все же от фильма к фильму ясно видятся изменения и концепции, и стилистики.

Заметим, как сужается пространство и круг персонажей в поздних картинах. Режиссура постепенно уходит от могучей эпичности *Андрея Рублева*. От его вдохновенных нескончаемых панорам (оператор Вадим Юсов) по только лишь строящейся юной Руси, от уникальной русской Голгофы, от вольного охвата камерой и трагедии целого города, сожженного врагом, и гибели артели мастеровых, злодейски ослепленной князем-завистником, и мертвой безымянной девушки, убитой в храме, где сквозь разбитый купол падает снег, – от всей этой захватывающей многофигурности, увенчанной симфонией *Колокола*.

Удаляется режиссура и от уникального контрапункта *Зеркала*, где частная жизнь одной-единственной семьи спаяна и сращена с «историческим временем» гигантской страны, а встреча героев-летчиков, гибель стратостата, испанские события 1937-го, война суть не только «внешний мир» и никак не «фон», но вехи биографии лирического героя фильма, неотделимого

от людей даже при всей исключительности своего поэтического восприятия мира.



Сталкер, фильм Андрея Тарковского

Уже в *Сталкере* пространство жизненного наблюдения сжимается до Зоны, призванной подвергать испытанию или, точнее, тестировать отважившихся из внешнего мира (их лишь двое – Писатель и Профессор, то есть типичные представители интеллигенции

если не прямо конформистской, то согласившейся на компромиссы). Испытания они не выдерживают, ибо, по Тарковскому, и тот и другой изначально нравственно ущербны, что без труда выясняется и из диалогов, и из поведения в Зоне. Alter ego режиссера здесь Сталкер, некий детоводитель к истине, по облику и по функции – аскет, отринувший соблазны мира, чудак, юродивый (таковы облик и поведение Сталкера – Александра Кайдановского). Но в его подчеркнутом само уничтожении, в постоянном сопоставлении со спутниками (разумеется, не в их пользу) кроется немало гордыни и даже самолюбования. Да и нравственно ли само тестирование, которым Сталкер фактически завладел, кто дал ему право на таковое?



Сталкер

Особенно же громко звучит тема нравственного превосходства в финальном монологе жены Сталкера. Исповедь незаметно переходит в проповедь, размышление – в поучение. Правда, они еще уравновешиваются поразительным качеством изображения.

Безлюдная Зона, снятая где-то под Таллином, всего лишь на территории заброшенной электростанции, мерзость запустения, читающаяся как образ некоей вселенской беды, относится к режиссерским шедеврам Тарковского.

Тарковский Андрей Арсеньевич

(1932–1986)

1960 – «Каток и скрипка»

1962 – «Иваново детство»

1966 – «Андрей Рублев»

1972 – «Солярис»

1975 – «Зеркало»

1980 – «Сталкер»

1983 – «Ностальгия»

1986 – «Жертвоприношение»

От фильма к фильму нарастают эгоцентризм персонажа – alter ego, его отчуждение. Вспомним *Иваново детство*, где с такой доверительной простотой и глубиной поведана была нам параллельная линии Ивана история молоденькой медсестры Маши, с ним ни разу не встречающейся, но существующей в едином пространстве войны-чумы. Вчерашняя школьница Маша, по словам режиссера, «совершенно безоружная перед лицом войны, не имеющая с ней ничего общего», вторит теме жестоко прерванного солнечного мира, несет вместе с солдатом-очкариком воспо-

минание о совсем недавней иной жизни.



Андрей Тарковский в Риме Начало 1980-х

Широта взгляда Тарковского, свобода полета его интуиции подсказали ему врезку хроники, которая на съемках фильма привела группу в замешательство. Берлин, май 45-го, пять детских трупикиков на одеялах – дети Геббельса, отравленные собственными родителями: тоже жертвы войны, которая пожирает всех...

В многолюдстве *Андрея Рублева* – не только близкие и по сюжету, и по прототипам Дурочка и Бориска, но обрисованные со всем сочувствием старый ворчун Феофан Грек, убитый злобой людской пухлощечный юнец Фомка и, конечно, преданный друг Даниил Черный. Образ друга исчезнет из фильмов Тарковского...

В *Ностальгии* итальянское одиночество Андрея Горчакова пропитано не только русской болезнью ностальгии, что изначально заявлено в названии и рассказываемой истории, но также и тайным (а часто – явным) сознанием превосходства пресловутой «русской духовности» над бездуховным, прагматическим и материалистическим Западом, что – увы! – не лишено типичной для нас, россиян за рубежом, глубоко запрятанной внутри зависти к богатству, культуре, комфорту. А в *Жертвоприношении* герой, теряющий контакты с собственным домом, как он ни красив и

удобен, может довериться лишь малолетнему сыну да непонятно-таинственной служанке-подруге, с которой Александру почему-то надо «переспать», чтобы спасти не одного себя, а все человечество, – история с ритуальным совокуплением Александра и служанки Марии представляется мне чужеродной и нетипичной для сюжетов Тарковского, всегда стройных и логически крепких, сколь ни обвиняли бы их в сложности, непонятности.

Таким образом, динамику фильмов Тарковского можно определить как убывание, усечение «общего плана» действительности и концентрацию автора на себе.

В *Ностальгии* герою, русскому в Италии, предлагается некое испытание: он должен пройти по бортику какого-то чудодейственного и целебного бассейна с зажженной свечой, не загасить ее и не упасть в воду.

Ну а Андрей Тарковский? Сумел ли он «пронести свою свечу», как Горчаков – Янковский в итальянском Банья-Виньони?

Эта сцена, расположенная перед финалом – смертью героя, может служить образом жизненного пути самого художника.

Здесь не уместна отсылка к Голгофе и крестному пути. Герой *Ностальгии* идет со свечой не по водам, а по бассейну со спущенной водой. И то свеча гаснет,

то сам он вынужден дважды возвращаться к исходной позиции. И прикрывать рукой гаснущий огарок. Но – победил, донес!

К классикам XX века Андрей Арсеньевич Тарковский был причислен уже после кончины.



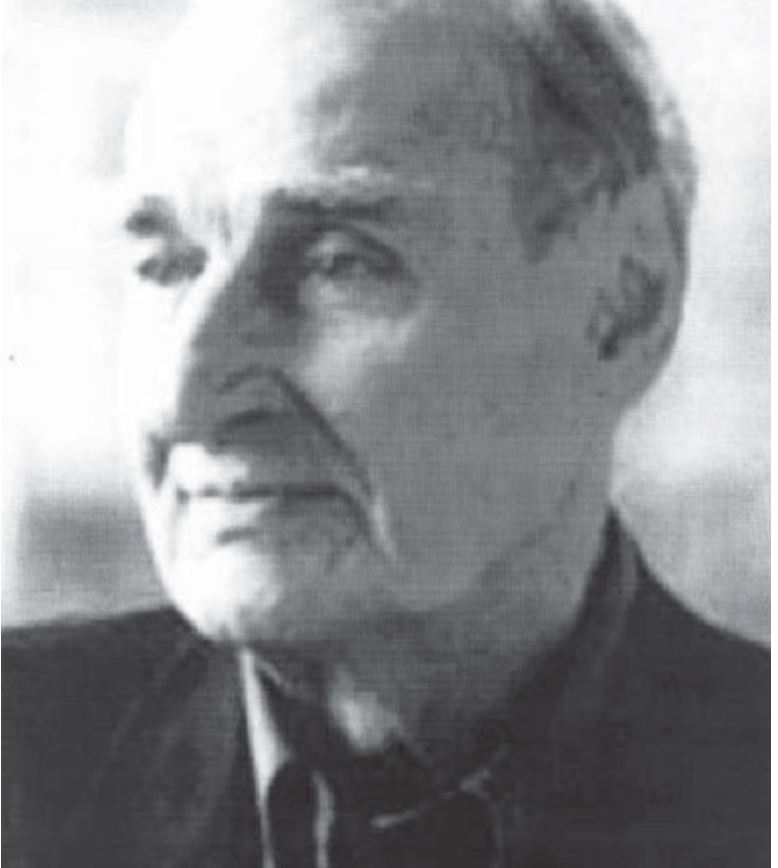
Андрей Тарковский в Лондоне. 1983

Фильмы-фавориты

Однако, воскрешая панораму российского кино 1970-х и доказывая, что под традиционное клише «застоя» трудно подверстать и вершину авторского кинематографа Тарковского – его *Зеркало*, и предел страстного правдоискательства Шукшина – его *Калину красную*, и многие другие фильмы с их «лица необщим выраженьем», нельзя не вспомнить еще две знаменательные картины. Волей судеб им довелось открыть и закрыть это десятилетие всеобщей индивидуализации и окончательного распада советского кинематографического «монолита» и декларируемого «единства социалистических мастеров». Это *Белое солнце пустыни* и *Москва слезам не верит*. Обе картины стали лидерами проката в год своего выпуска, обе вошли в фонд «живой» (не архивной, не фильмотечной) классики, то есть постоянных повторов по телевидению, тиражей на разных носителях и т. п.

Между тем эти фильмы, сама массовая популярность которых обманчиво позволяла причислять их к «поток» (мейнстрим), в действительности были произведениями самобытными, открывательскими и несли в себе те же самые глубинные внутренние изменения, что уже отмечены были на уровне духовного

авангарда 1970-х. Идеологизированное и социализированное изображение жизни уступало место проблематике гуманистической, экзистенциальной.



Валентин Ежов



Рустам Ибрагимбеков

Сценарий *Белого солнца пустыни* сначала назывался *Спасите гарем!* Корифеей кинодраматургии Валентин Ежов и молодой сценарист Рустам Ибрагимбеков писали его для Андрея Кончаловского. Это был, строго говоря, некий среднеазиатский вариант вестерна, складывающийся было в советском кино жанр «истерна»: приключения благородных красных, коварство злых басмачей, перестрелки, романтическая натура древних песков, много юмора и насмешки над штампами революционной речи: отобранный у бая и переименованный гарем назывался «первым общежитием освобожденных женщин Востока», а сопровождающий его красноармеец Сухов был бойцом «международного отряда имени товарища Карла Либкнехта». Абдулла гнался за своими женами, красноармеец их защищал, но несознательные женщины Востока отнюдь не радовались свободе, а ходили под чадрой и хотели по старинке служить хозяину, пусть новому.

Кончаловский, увлекшись другими замыслами, от среднеазиатского сюжета отошел, и фильм начал снимать Владимир Яковлевич Мотыль (1927–2010). В 1963-м он дебютировал на студии *Таджикфильм* талантливой картиной *Дети Памира*, а в 1967-м году выпустил обаятельный фильм *Женя, Женечка и «ка-*

тюша» по сценарию, написанному им вместе с Булатом Окуджавой, и с Олегом Далем в главной роли.

Мотыль Владимир Яковлевич

(1927–2010)

1963 – «Дети Памира»

1967 – «Женя, Женечка и „катюша“»

1969 – «Белое солнце пустыни»

1975 – «Звезда пленительного счастья»

1980 – «Лес»

1984 – «Невероятное пари

1987 – «Жил-был Шишлов»

1991 – «Расстанемся, пока хорошие»

1996 – «Несут меня кони...»

Мотыль не стал снимать ни вестерн, ни приключение – для него это был «фильм-легенда, фильм-сказание». В его герое – красноармейце нет ни грана от образа революционного фаната времен Гражданской войны, утвердившегося на экране «оттепели». В мягком и обаятельном исполнении Анатолия Кузнецова это был скорее герой фольклора. Так родилась счастливая мысль включить в фильм солдатские письма, которые скитающийся по пескам Сухов пишет своей далекой жене Катерине Матвеевне. Этот образ-видение, образ-воспоминание о зеленой листве и траве России-родины, о русской красавице в алом платке довелось воплотить на экране «типажу» – журналистке Галине Лучай.

Там, где довлеет мусульманский Восток и слепит белое солнце, на краю Каспия, авторы обустривают за белокаменным забором русский дом, недавний форпост державы, до революции – российская таможня. Там живет таможенник Верещагин, который еще вчера привычно рисовался бы на советском экране царским сатрапом, жандармом, пособником басмачей-бандитов и непримиримым врагом красноармейца, а здесь становится «положительным героем», который протягивает руку помощи красноармейцу и погибает в бою за чужое революционное дело. Игра могучего артиста Павла Луспекаева (он снимался неизлечимо больным, с ампутированными ступнями ног), счастливая песенка *Госпожа удача* с музыкой Исаака Шварца на слова Булата Окуджавы, слетевшая с экрана в народ, неожиданность и острота сюжетных ситуаций – все придавало фильму абсолютно свежее звучание.

«Классовая борьба», эта полувековая тема советского искусства, в *Белом солнце пустыни* фактически перечеркнута. Скрепленное смертью братство двух русских из двух враждующих станов, поданное открыто и без обиняков, – нечто совершенно неожиданное для советского кино.







Белое солнце пустыни, фильм Владимира Мотыля

А Федор Сухов, проскитавшись в революцию от Амура до Туркестана, демобилизованный, все не может вырваться из раскаленной пустыни: и вверенных жен бросить нельзя, и то один, то другой бедняк нуждается в его поддержке. Последнее письмо к далекой Катерине Матвеевне (когда еще удастся свидеться?), уход героя куда-то вдаль за горизонт пустыни и ровная полоса следов его на барханах – все это овеяно печалью. «Народное кино» без хэппи-энда – следовательно, таковое возможно.

У Федора Сухова есть предтечи. Это и Алеша Скворцов из *Баллады о солдате*, и шукшинский Паш-

ка Колокольников. И, конечно, славный герой русско-го фольклора Иванушка – носитель добра, защитник слабых и обиженных. Образ героя революции завершил свой путь в советском киноискусстве, слившись с русским национальным характером.

Такое же разрушение изнутри устойчивого советского сюжета-схемы находим в знаменитом бестселлере *Москва слезам не верит*, лауреате «Оскара-81», лидере проката США, Канады и ряда других зарубежных стран.

При поверхностном взгляде здесь видится история советской Золушки. Нечто вроде знаменитых историй возвышения, которые сыграла Любовь Орлова в *Волге-Волге* и *Светлом пути*. Вглядевшись, распознаем несколько иную историю.

Конечно, есть некоторая назидательная конструкция в показе судеб трех подруг, провинциалок, явившихся покорять столицу. И вот одна оказалась добропорядочной и скромной любящей женой и матерью; другая, кокетка и обольстительница, погнавшись за выгодным мужем, осталась ни с чем; а третья, Катя Александрова, сделала общественную карьеру и от простой работницы поднялась до директора фабрики.

Но это лишь контур сюжета. И не в советской карьерной достижительности, а также не в феминизме (как порой писали на Западе) здесь дело.



Валентин Черных

Валентин Черных, который после успеха его киноромана о покорении столицы стал одним из ведущих русских кинодраматургов, говорил о другом зерне Катиной жизненной истории – о женщине, которая дважды обманула. И первый раз, когда молодому человеку, в которого влюбилась, назвалась дочкой академика, проживающей в роскошной квартире высотного дома, будучи на самом деле всего лишь дальней бедной родственницей. Второй раз, наоборот, когда через годы, уже поднявшись к должности и благополучию, скрыла от нового возлюбленного, простого слесаря, свое директорство. Вот такие два сюжетных фокуса образовали увлекательную параллельность двух серий.

Меньшов Владимир Валентинович

(р. 1939)

1976 – «Розыгрыш»

1979 – «Москва слезам не верит»

1984 – «Любовь и голуби»

1995 – «Ширли-мырли»

2000 – «Зависть богов»

И сценариста, и постановщика фильма Владимира Валентиновича Меньшова (р. 1939) не слишком интересовали социальные перипетии подъема Кати к со-

ветскому преуспеянию. Расставаясь в конце первой серии с покинутой матерью-одиночкой, мы встречали ее в совершенно новом статусе, с выросшей красивой дочерью Александрой, в прекрасной и богатой квартире. Как добивалась, что претерпела, – не знаем, это опущено, но и не в этом дело.



Москва слезам не верит, фильм Владимира Меньшова

Конечно, сам факт неравенства и жесткой страти-

фикации в советском обществе служил условием сюжета: Рудольф бросает Катю, потому что она ему «не пара»; Георгий Иванович, Гоша (новый избранник) едва ли не убегает, узнав, что она так «высока», а значит, это он ей «не пара». Но суть все-таки не в этом, так как на стороне Гоши (это подробно прописано и подчеркнуто) ум, золотые руки, уважение со стороны именитых коллег, докторов наук, и – сверх всего! – покоряющее человеческое и мужское обаяние Алексея Баталова.

Суть в Катином реванше – как она непримиримо и уверенно, по-директорски отчитывает явившегося с повинной жалкого Рудольфа, этого маменькиного сынка, из которого ничего не получилось.



Москва слезам не верит

Разумеется, здесь немало от ясной и простой морали социальной мелодрамы. И это манок для массового зрителя. Но и в драматургии, и в режиссуре столько талантливое и живое, что скрепы и натяжки заволакиваются плотной тканью подлинной действительности. Катя – Вера Алентова и ее антипод невезучая Людмила – Ирина Муравьева так реальны и яркие; бесподобная Зоя Федорова – вахтерша в общежитии так забавна; московская среда так проработана режис-

серски, а шлягер *Москва не сразу строилась* с припевом *Александра, Александра, это город наш с тобою...* звучит окончательным торжеством тех, кто был обижен и угнетен. В следующих картинах Меньшова, комедиях *Любовь и голуби* (1984) и *Ширли-мырли* (1996), юмор и оптимизм режиссера сказались еще ярче.

Командировка в Грузию

Пока в Москве кинематографисты накапливали свое недовольство властью, в далеком Тбилиси происходили удивительные вещи.

Сначала о кинематографическом содружестве республик СССР – слова эти не пустые при всей их патетике: существовал подлинный многонациональный творческий союз, основанный на общих эстетических убеждениях, взаимообогащении, уважении друг к другу. Без всяких натяжек можно утверждать, что Москва была надежной и гостеприимной *alma mater* для нескольких поколений кинематографистов на территории от пустыни Каракумы до Балтики. Возьмем любую биографию режиссера, оператора, артиста, начинавшего в 1930-е, 1960-е или в 1980-е, и всегда увидим тавро ВГИКа или – в позднее время – Высших курсов сценаристов и режиссеров.

Что же касается Грузии, то самые крепкие творческие и личные связи Москвы и Тбилиси, освященные еще во времена авангарда дружбой Маяковского и Николая Шенгелая, были неразрывны вплоть до самого конца Госкино СССР.

Волей судеб именно Грузии суждено было поставить точку в истории прошлого и открыть новую пору

российского кино. Впрочем, может быть, это не столь уж случайно.

Иоселиани Отар Давидович

(р. 1934)

1967 – «Листопад»

1971 – «Жил певчий дрозд»

1975 – «Пастораль»

1984 – «Фавориты луны»

1989 – «И стал свет»

1992 – «Охота на бабочек»

1999 – «Истина в вине»

2002 – «Утро понедельника»

Как это ни странно, маленькая благословенная Грузия в советское время зачастую первой проигрывала некие опережающие возможности и версии обхода «социалистической законности». «Теневая экономика», подпольные цеха, которые обслуживали всю империю местным трикотажем и куртками Adidas, – разве не называется все это сегодня инициативой, частным предпринимательством, заслуживающим государственной поддержки? А поступление в вузы только за деньги, которое практиковалось в Грузии десятилетиями? А диссертации, написанные «неграми» из диссидентов или безработными маргиналами? А кладбищенский промысел, который вырастет в целую индустрию, чьей «художественной сферой» окажется-

ся прибыльный кич могильных памятников и пышных надгробий?

Кино так или иначе, в притчах ли, в иносказаниях, эту реальность отражало. И даже порой ощущало себя дистанцированным от идеологических и нравственных установок режима. В эволюции одного из корифеев национального грузинского кино (а ныне – увы! – французского) Отара Давидовича Иоселиани (р. 1934) это видно с предельной ясностью. Если его первая картина *Листопад* (1967) при выбивающейся режиссерской талантливости все же включена в привычные советские конфликты (юный интеллигент чудак Нико, попав на завод, борется с бюрократами и очковтирателями и побеждает), то в следующей – *Жил певчий дрозд* (1971) – трактуются уже не социальные, но экзистенциальные и философские категории, обсуждаются проблемы времени, смысла бытия.





Жил певчий дрозд, фильм Отара Иоселиани

Вглядываясь в реальность, грузинское кино «забегало вперед». И тем самым предсказывало. Так, реалистический гротеск *Необыкновенной выставки* Эльдара Николаевича Шенгелая (р. 1933) сегодня может поразить многозначностью и предчувствием. Там скульптора, разменявшего свой дар, обступают на ночном кладбище портретные изваяния усопших, материализованные фантомы, эклектичные монстры, выполненные на немалые деньги простодушных сельчан.

Речь в фильме шла о загубленном таланте, об уко-

рах совести художника. Но читались и другие смыслы. Эльдар Шенгелая в своей картине предложил наглядную формулу того «стиля и метода» (как писали тогда в учебниках), сочетающего пафосный классицизм и мертвенную фотографичность.

Шенгелая Эльдар Николаевич

(р. 1933)

1965 – «Микела» (новелла в киноальманахе «Страницы прошлого»)

1968 – «Необыкновенная выставка»

1973 – «Чудаки»

1977 – «Мачеха Саманишвили»

1983 – «Голубые горы, или Неправдоподобная история»

1993 – «Экспресс-информация»

1996 – «Dog Rose» («Шиповник»)

Но поистине чудом видения и предвидения оказался фильм того же Эльдара Шенгелая *Голубые горы, или Неправдоподобная история*, снятый в 1983-м, сдублированный на русский язык в 1984-м и выпущенный в прокат по России в самый канун перестройки.

Это была вполне скромная драма молодого писателя, который принес в некую редакцию рассказ, – мытарства рукописи и составят сюжет фильма.

Открывался он панорамой – по черепичным крышам и проезжей части тбилисской улицы, лирически снятой с верхней точки мастером пейзажа Лева-

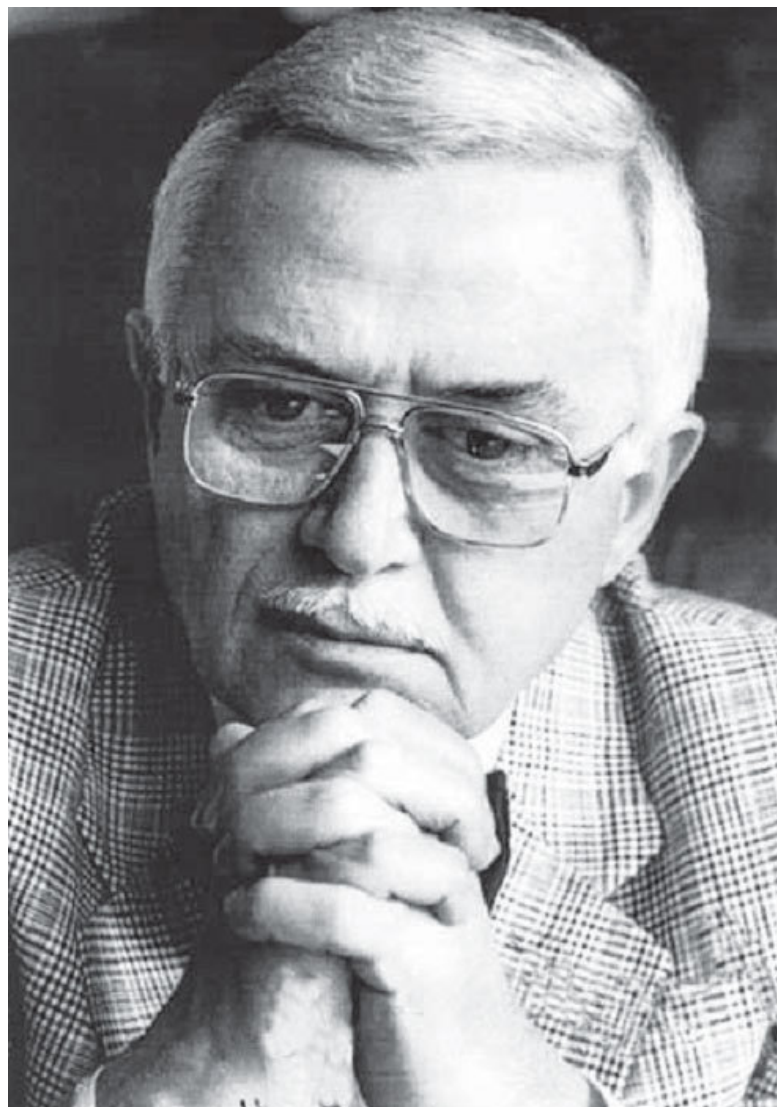
ном Пааташвили. Сбоку на ближнем плане кадра трепещет под ветерком виноградная гроздь на ветке – бархатный сезон, золотая осень и прелестная мелодия Гии Канчели. Этот идиллический городской «пейзаж-натюрморт» будет возвращаться, подобно интермедии или рефрену, трижды, выводя действие на воздух из серого, пропыленного, запущенного интерьера редакции ли, издательства ли – словом, учреждения.

Это было спокойное, без крика и эмоций возмущения, скорее безнадежное в окончательном диагнозе изображение бюрократической машины. «Атмосфера кипучей бездеятельности, потребительства особого рода – как работать, не работая, как делать вид заинтересованности в судьбе человека при абсолютном к ней равнодушии», – говорил Шенгелая. Ныне стало ясно большее: фильм *Голубые горы* предлагал законченную и безупречную модель советского образа жизни. Не одной лишь замшелой литературной конторы где-то в старом Тбилиси, не грузинского исконного и удачливого сибаритства в любых параметрах, а негласной, подспудной, сложившейся, самосогласованной социальной системы. Это был воплощенный в тончайшей вязи кинообразов «застой» – стагнация, энтропия страны в целом.

Это был виртуозный экранный гиперреализм. Из множества мелких деталей привычного, заурядного,

каждодневного, механического, как в вязании, петелька за петелькой, ряд за рядом, структурно, тоекратными повторами и рефренами одних и тех же реплик, проходов, пустого коловращения наращивается в фильме плотная структура некоего устойчивого людского существования. Самодостаточного, удобного, ставшего нормой жизни, убожества которой люди не замечают.

А тем временем Тенгиз Евгеньевич Абуладзе (1924–1995) едва ли не тайком снимал новый фильм.



Абуладзе Тенгиз Евгеньевич

(1924–1995)

1955 – «Лурджа Магданы» (с Р. Чхеидзе)

1958 – «Чужие дети»

1963 – «Я, бабушка, Илико и Илларион»

1968 – «Мольба»

1973 – «Ожерелье для моей любимой»

1978 – «Древо желания»

1984 – «Покаяние»

Герой – временщик-грузин, гибрид Сталина и Берии; посадки, пытки, очереди с передачами к тюрьме... Кассета фильма тайно распространялась по городу, КГБ охотился за обладателями, изымал из домов, копия на студии была под семью замками. И все-таки – опять! – это было...

Картина называлась *Покаяние*. Привезенная в Москву, она буквально ошарашила зрителей закрытых просмотров. Когда в последних титрах читали дату производства «1984» – ахали. Думали, что ее быстро сделали уже во время перестройки, хотя в прокат боялись выпускать и после V съезда, пришлось «пробивать» через М. С. Горбачева... Но это было детище «застоя», и именно оно открывало новый этап кино, который на Западе назовут эрой гласности.







Покаяние, фильм Тенгиза Абуладзе

У колыбели Абуладзе стояли корифеи отечественной режиссуры. В Тбилисском театральном институте он начал учиться у Георгия Товстоногова и Георгия Алексидзе, но увлекся кинематографом. Вместе с другом Резо Чхеидзе (в дальнейшем главой *Грузия-фильма*) смельчаки спросили, как приобщиться к кино, прямо у Эйзенштейна, послав ему письмо. Шел 1946 год, сгущались тучи над второй серией *Ивана Грозного*, но Эйзенштейн (снова – он!) нашел время

ответить незнакомым грузинским юношам и посоветовал им пройти курс Института кинематографии.

С таким напутствием отправились в Москву. Поступили во ВГИК. Окончили в 1953-м и вместе сняли в Тбилиси фильм *Лурджа Магданы*, экранизацию старого грузинского рассказа. В мае 1956-го фильм был показан на Каннском фестивале, где получил Гран-при как лучшая короткометражная лента.

Это был рассказ о грузинской деревне, где скудость быта сочетается со щедростью природы, а бедность – с благородством чувств и красотой лиц. Простодушный и трогательный рассказ о крестьянской вдове, ее малолетних детях и об ослике Лурдже, которого бросил издыхать злой хозяин-угольщик, а дети подобрали, полюбили, вылечили, и богач, узнав это, отнял у Магданы свою собственность по суду. Скромный сюжет был окутан на экране живым воздухом, погружен в атмосферу реальности. Шла пора «оттепели», и человечность, искренность росли в цене – непритязательная картина-дебют воспринималась пробуждающейся кинематографической общественностью как один из манифестов нового направления.

Режиссерский дуэт Абуладзе – Чхеидзе скоро распадется (дружба останется навсегда), фильмы *Чужие дети* и *Я, бабушка, Илико и Илларион* Абуладзе снимет один.

К своим ранним трудам он будет относиться холодно: «Я нашел себя после *Мольбы*, то были лишь поиски, эскизы на подступах к трилогии... К *Покаянию* я шел долго, очень долго, быть может, всю свою жизнь».

Три картины, разные по стилистике и выразительным средствам, по материалу и способам его трактовки, объединены сквозными темами и общей нравственной концепцией.

Черно-белая графика *Мольбы*, скорбный накал стиха и рокот горных потоков, башни-стражи, аулы-крепости, прилепившиеся к снежным отрогам, черные фигуры могучих и мрачных горцев, суровый и скудный обычай – в образном строе первого фильма уже завязываются узлы общих конфликтов, намечен резкий контраст противоборствующих начал. На одной чаше весов – вражда, недоверие, месть, ненависть, сталь клинков, кровь, варварство предрассудков, уходящих в языческую древность. На другой – слезы любви и сострадания, которыми, поднявшись над своим миром, женщина чужого племени оплакивает убитого христианина, безвинную жертву вековой распри.

Древо желания, экранизация поэтической прозы Георгия Леонидзе, со своей импрессионистической цветовой живописью, со своими зарисовками и портретами сельских авторитетов, блюстителей морали, продолжает тему «без вины виноватых», гибнущих под

натиском зла. Зло присваивает себе право верховного суда над личностью якобы в интересах «всех» – рода, массы, нации. Ввод в картину, ставший классическим: смерть красавца коня, чью белизну завлакивает в кадре зловещая пелена крови, – символ той губительной вражды и кровопролитий, которыми напоена эта земля. Таково предвестие гибели юной Мариты, финальной сцены публичной казни, когда несчастную жертву выставляют на позор и каждый швыряет в нее грязью. И сердце Мариты не выдерживает, рвется.







В печальной фантасмагории, в гротескной трагикомедии, к каким близок уникальный, еще незнакомый экрану жанр *Покаяния*, тема безвинных жертв обретает высокое звучание реквиема по погибшим в массовых расправах. В фильме поражала смелость высказывания. Режим временщика-тирана Варлама разоблачался в своем механизме чудовищной бесчеловечности, массовых убийств и персональных преследований. Абуладзе подчеркивал, что условность картины сознательна, что Варлам – «это собирательный образ злодеев и диктаторов всех времен и народов»,

«маска зла», что абсурдное «время Варлама» можно передать лишь с помощью выразительных средств абсурда же, гротеска, сюрреализма, фантазмагии. «Социальное зло настолько разрушительно, что способно истребить само себя», – говорил об идее своего фильма постановщик.

Покаяние – фильм сложной кинематографической формы. Его контрапункт состоит из трех несходных стилистических колец, которые как бы накладываются одно на другое.







Покаяние

Слой внешний, наружный – настоящее время, время героини фильма Кетеван Баратели, женщины-мстительницы, которая в своем воображении проигрывает свою личную месть тирану Варламу, сгубившему ее отца художника Сандро и ее мать, прекрасную Нино. В этом кольце – условный фантастический сюжет: женщина выкапывает из земли труп умершего диктатора, чтобы не было ему упокоения. И как фантом, омерзительный монстр мертвый Варлам каждое

утро появляется под окнами дома своего сына и наследника Авеля.

Второе – под ним – сюжетное и стилистическое кольцо можно назвать «временем Авеля». Это пышные похороны вождя, акция-презентация «хозяев жизни», жирных, самоуверенных, сплоченных своим тайным бизнесом, который далее получит наименование-клише «коррупция». Здесь торжествует режиссерский реализм, точность коллективного портрета среды, за которой не только настоящее, но и будущее (в этом прозорливость художника, предсказавшего социальную эволюцию грузинского общества).

И, наконец, третье кольцо – «время Варлама», прошлое, встающее в воспоминаниях героини, в ту пору девочки Кети, на глазах у которой стражи Варлама увели отца, а потом толкнули в роковой автомобиль и мать. Это – сталинизм, ГУЛАГ, пытки, убийства. Здесь – отчасти порожденные подцензурной осторожностью условные, фантастические картины, где агенты НКВД предстают средневековыми латниками, а допрос оговаривающего себя коммуниста происходит высоко в горах и под водительством слепой Фемиды. А рядом – душераздирающая очередь женщин с передачами к тюремному окошку под льющийся из репродуктора вальс *Под крышами Парижа*. И невероятная по эмоциональной выразительности сцена «почты бревен»,

прибывших из Сибири.

...Женская рука в черной нитяной перчатке любовно гладит ствол могучего дерева. На торце выцарапаны какие-то буквы. Усталая женщина нежно гладит буквы. Она что-то шепчет, неслышно приговаривает сквозь слезы какие-то ласковые слова и тихо целует древесный срез. Одинокая фигура в рыжей, слякотной, осенней безотрадности... Эти бревна – с сибирского лесоповала, эти буквы – имена заключенных, угнанных в лагерь «без права переписки». Цифры – дата, когда был жив. Эпизод играет актриса Мзия Махвиладзе, жена Тенгиза Евгеньевича.

Огромная фреска *Покаяния* в центре имеет двойной портрет отца и сына, двух Аравидзе, где завещание старшего обеспечило благоденствие наследника на все времена. Варлама и Авеля идеально играет грузинский артист Автандил Махарадзе.

Так завершился для советского киноискусства 1986 год, бесспорным флагманом которого стал автор *Покаяния* Тенгиз Абуладзе.

Были новые проекты, мечты, шла работа. Задуман и продвинут был план фильма о двух гениях Грузии: Илье Чавчавадзе и Галактионе Табидзе. Непонятная, злая болезнь свела в могилу Тенгиза Евгеньевича Абуладзе, загасила светоч грузинского кино. *Покая-*

*ни*е стало его лебединой песней.

Глава 8

Блеск и нищета демократии. Дни постсоветского кино

*Нас все обмануло – и средства, и цели,
Но правда все то, что мы сердцем хотели.
Пусть редко на деле оно удастся,
Но в песнях живет оно и остается.*

Наум Коржавин

Конец Госкино СССР

Вехой на границе двух эпох признан знаменитый V съезд кинематографистов СССР в Большом Кремлевском дворце 13–15 мая 1986 года. Именно эти три дня подписали приговор системе государственного советского кинематографа. Впервые за все время его существования открыто, с самой высокой трибуны страны устами крупнейших деятелей киноискусства было вслух высказано накопившееся недовольство, был опубликован длинный перечень творческих обид.



Далее последовали выборы нового секретариата и правления Союза кинематографистов. Старое руководство Союза было изгнано. Ушел и никогда не вернется в свой кабинет многолетний, сменивший на этом посту И. А. Пырьева секретарь Союза Л. А. Кулиджанов со своей командой. С. Ф. Бондарчука, режиссера с мировой славой, лауреата премии «Оскар», автора *Судьбы человека* и *Войны и мира*, вообще не выбрали делегатом на съезд. Когда Н. С. Михалков в своем выступлении довольно мягко назвал это «ребячеством», зал зашикал, зааплодировал: Бондарчук казался олицетворением режима, против которого и бунтовало кинематографическое сообщество.



Элем Климов

Подавляющим большинством голосов на пост первого секретаря Союза был избран Элем Германович Климов (1933–2003), кинорежиссер, пользовавшийся славой прогрессивного и гонимого, что было в чести. Действительно, его судьба в те годы складывалась трудно и неровно: после успеха его остроумной коме-

дии *Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен*, этой эзоповой иносказательной пародии на социалистическую фразеологию и бюрократические нравы, у него была закрыта интересная, снятая на Экспериментальной студии Чухрая вторая комедия – *Похождения зубного врача* (1965) по сценарию Александра Володина; на годы задержана к выпуску *Агония*, которая во многом предвосхищала «романовский царский цикл», так громко прозвучавший в конце столетия, – вспомним фильмы *Царевнуйца* Карена Шахназарова (1991) и *Романовы. Венценосная семья* Глеба Панфилова (2000). Трагическая гибель жены, Ларисы Шепитько, обязала Климова закончить начатое ею *Прощание с Матерой* (1981). Затем он снял гигантскую кинофреску гибели белорусского села Хатынь, сожженного немецкими карателями; фильм получил большой резонанс, лидерство в прокате, Гран-при XIV Московского кинофестиваля в самом начале перестройки, в 1985-м. Словом, это был готовый лидер обновленного кино. В новом секретариате Климова окружили действующие режиссеры более молодого поколения: Вадим Абдрашитов, Ролан Быков, Юрий Норштейн, Сергей Соловьев и другие; активные сценаристы Анатолий Гребнев, Будимир Метальников и два известных критика – Виктор Демин и Андрей Плахов.





Цареубийца, фильм Карена Шахназарова

Первые два-три года после переворота главным направлением, концентрацией всех усилий «прогрессивной кинообщественности» была борьба за независимость киностудий, причем подразумевалась не только творческая самостоятельность, но и самоокупаемость «снизу», «на местах».

На этом направлении и ждут кино самые горькие разочарования и необратимые последствия. Эйфория по поводу свободы продлится недолго.

В тех жестоких открытиях, которые вскоре придется сделать, виновата прежде всего полная, удивитель-

ная неосведомленность кинематографистов о реальном положении вещей в сферах экономики, финансирования, социологии кинематографа. Как за каменной стеной всесильного хозяина – Госкино, кинематографисты были отрешены от всех мирских забот, по сути дела, полностью обеспечены для создания фильма.

Климов Элем Германович

(1933–2003)

1962 – «Смотрите, небо!»

1964 – «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»

1965 – «Похождения зубного врача»

1970 – «Спорт, спорт, спорт»

1980 – «Лариса»

1981 – «Агония»

1981 – «Прощание»

1985 – «Иди и смотри»

Недаром иностранные коллеги, выслушивая жалобы на гнет идеологической советской цензуры, сардонически улыбались и говорили: «О, вы еще не знаете, что такое власть денег! Вы счастливцы, вас содержит государство!»

Что такое деньги, экс-советскому кино доведется узнать сполна, а таланту, замыслу, вдохновению слышать – на все – фатальное: «Нет денег».

Но это – потом. Пока непробиваемо крепка уверенность, что решительно все зло современного отече-

ственного киноискусства сосредоточено в системе государственного планирования, производства и проката, а как только ненавистный аппарат будет окончательно уничтожен, художник и народ сольются в едином восторге перед творениями свободного кино.

В 1987-м в Союзе кинематографистов была учреждена конфликтная комиссия. В ее задачу входил пересмотр и – в случае необходимости – выпуск в прокат запрещенных фильмов двух последних десятилетий. Списки их и материалы «дел» по закрытию впоследствии будут опубликованы Институтом киноискусства в 2-х томах под названием *Полка* (напоминаю, что «положить на полку», где складывают бобины и ролики фильмов, означает: не выпускать в свет).



Многие из фильмов *Полки* принесут отечественному кино позднюю жатву славы и призов. Но ведь своевременный выпуск сберег бы жизни и таланты.

Однако сегодня ясно видится и «скрытая часть айсберга»: эти фильмы были сняты, они существовали, они определяли климат кинематографической жизни во время съемок, на закрытых просмотрах, в возмущенных разговорах по поводу запрета. Они были!

Кроме абсурдного «черного списка» запрещенных фильмов существовал длинный белый (если не золо-

той!) список высокохудожественных, первоклассных картин. Во всесоюзном прокате на 1 января 1986 года (начало перестройки) находилось более 4000 полнометражных художественных фильмов отечественного производства (солидный накопленный фонд!).

Это был обширный репертуар на все вкусы и для всех категорий зрителей – от изощренных киноманов до подростковой массовой аудитории.

Гласность! Первые радости

Из радостных событий времени первым следует назвать возобновление работы в кино Сергея Иосифовича Параджанова (1924–1990), великого художника XX века, армянина по национальности и космополита в лучшем смысле слова по складу таланта, человека трагической и сверхбурной судьбы.



Выпускник ВГИКа, юноша, наделенный множе-

ством талантов и редкостной оригинальностью личности, снял два фильма в Молдавии, но подлинным дебютом, принесшим ему сразу мировую славу, стала картина *Тени забытых предков* (1964), снятая на Киевской студии по рассказам украинского классика Михаила Коцюбинского. Эта кинематографическая поэма о любви и страданиях юной крестьянской пары, которую разлучила злая судьба, читалась как экранное открытие прекрасного горного края – Западной Украины с ее фольклором, поразительным по красоте и изяществу прикладным искусством, величественной и грозной природой.

Заявив о себе как художник, тонко чувствующий украинскую национальную специфику, Параджанов начал снимать на местном материале лирическую ленту *Киевские фрески* – в процессе съемок она была запрещена. Горькая доля ожидала и следующий фильм Параджанова *Цвет граната* – об армянском ашуге Саят-Нове.





Цвет граната, фильм Сергея Параджанова

Это была не биография поэта, сама по себе увлекательная и яркая, но скорее фреска из жизни армянского народа, о его выдающемся сыне, который вырос в Грузии при царе-просветителе Ираклии, пережил мусульманское пленение, а кончил свои дни в горном армяно-григорианском монастыре.

Параджанов снимал картину по собственному сценарию на студии *Арменфильм* в Ереване – этот вдохновенный труд увенчался созданием уникальной ленты, где каждый кадр был поистине чудом пластиче-

ского совершенства, экранного синтеза живописи, музыки, движения.



Софико Чиаурели в фильме *Цвет граната*

По приказу бездарного руководства фильм был перемонтирован чужими руками и спрятан на дальнюю полку. Ныне, по возможности восстановленный в авторской версии, он числится среди сокровищ мировой кинокладовой.

В 1975 году Сергей Иосифович был арестован по сфабрикованному нелепому уголовному делу и отправлен в лагерь на территории Украины, где отбывал заключение среди уголовников, героически не переставая работать, сочиняя все новые проекты, создавая сценарии видевшихся ему в воображении будущих фильмов. Его материалы, спасенные из зоны и опубликованные в начале 2000 года, поражают талантом и глубиной.

Он был тяжело болен, терял зрение, но ни ходатайства российских кинематографистов, ни даже специально созданный международный комитет, в который вошли видные деятели европейской культуры, не могли изменить положения.

Параджанова спасла лишь перестройка, но долго он не мог найти себе творческого пристанища, пока не вернулся в свой родной Тбилиси, где снял на студии *Грузия-фильм* две свои последние картины. Всего две, хотя замыслов у него хватило бы на несколько жизней.

Параджанов Сергей Иосифович

(1924–1990)

1961 – «Украинская рапсодия»

1962 – «Цветок на камне»

1964 – «Тени забытых предков»

1966 – «Киевские фрески»

1968 – «Дети – Комитасу»

1968 – «Цвет граната»

1984 – «Легенда о Сурамской крепости»

1986 – «Арабески на тему Пиросмани»

1988 – «Ашик-Кериб»

1990 – «Исповедь» (не закончен)

Легенду о Сурамской крепости (1986) Параджанов снял после пятнадцатилетнего перерыва, страшных и губительных для таланта и души мрачных лет. Но ни усталости, ни отступления от своих вечных поисков истины, добра и красоты не найти в этой поздней работе.

Сюжет – старинное предание о прекрасном юноше, принесенном в жертву ради защиты родного города – живым замурованном в стену мрачной Сурамской твердыни. Тончайшее параджановское чувство национальной культуры, эстетики, стиля сказалось здесь в режиссерском решении, почти неправдоподобно адекватном грузинским живописным и театральным традициям. И если *Тени забытых предков* явились фильмом истинно украинским, если в *Цвете*

граната воплотилось само понятие об армянском религиозном духе, то *Легенда о Сурамской крепости* вобрала в себя поэзию грузинской древности, суровую и одновременно изысканную фактуру национального грузинского народного творчества.

Выдающийся русский филолог Юрий Лотман, посвятив фильму обширный и вдохновенный разбор, утверждал: «Определить время его действия в исторических категориях невозможно и не нужно. Он протекает в повторяющемся времени мифа и свободно совмещает приметы различных эпох».

Столь же высокой и единодушной была оценка (и внутри страны, и за рубежом) последнего творения Параджанова, замысел которого он вынашивал давно, – экранизации восточной сказки Лермонтова *Ашик-Кериб* (1988). И снова – чудодейственная юность режиссерской руки, нескончаемая щедрость фантазии и юмора в воссоздании картины мусульманского анклава многоязычного интернационального города – Тифлиса.

Но режиссера точила беспощадная болезнь – рак. 25 июля 1990 года весь Ереван провожал Сергея Параджанова в последний путь – по завещанию местом его упокоения должна была стать столица Армении.

Его похоронили в Пантеоне. И сегодня слава великого мастера не меркнет. Параджановские чтения,

недели, ретроспективы получили всемирное распространение.

Экран счастливого 1987-го радует и зрителей, и критику. И еще будет радовать два-три года – так велик творческий задел и потенциал отечественного кино. Лишь постепенно удары по производству и неминуемое падение проката отечественных лент изменят настроение.

В этом году естественно и прямо продолжают те линии и направления, которые наметились в первой половине 1980-х. Но подлинной вестницей новых дней стала картина *Маленькая Вера* – первый полнометражный фильм Василия Владимировича Пичула (р. 1961), окончившего ВГИК по мастерской М. М. Хуциева лишь в 1983 году, по сценарию Марии Хмелик, тоже вгиковки. Это выходило на экран новое поколение.



Маленькая Вера, фильм Василия Пичула

Смелость картины в нарушении «табу» обеспечили ей скандальную известность, лидерство в прокате 1988 года (55 миллионов), что не часто случается с фильмами серьезными, новаторскими, высокого художественного качества, а *Маленькая Вера* именно такова. Секрет в том, что впервые на отечественном экране был показан половой акт. Этого не бывало никогда. А здесь – пожалуйста! – на среднем плане. Учитывая, что советская публика, абсолютно лишенная «сексуальной пищи» в искусстве, была как раз закинута именно на этой теме, в картине Пичула и увидели лишь это.

Сцена была определенного рода декларацией, вызовом застарелым, во многом ханжеским нравам публики. Но все-таки – еще! – краской беспощадной правды, натурализма и, конечно, необходимой краской в характеристике героев и среды. Потому что *Маленькая Вера* – история любви, своего рода Ромео и Джульетта по-советски. История любви, погруженная в быт с его авоськами, набитыми продуктами, которые не покупают, а «достают», с первачом в штофе от джина «Бифитер», с сытостью, но постоянными разговорами о еде, каким-то непрерывным жеванием и стойким дефицитом того, что называют духовностью. Людмила Зайцева и Юрий Назаров, артисты краси-

вые, с благородными славянскими лицами в ролях родителей семнадцатилетней Веры, изменившись до неузнаваемости, дали законченные портреты благополучных советских мещан, заслуживающих сочувствия и жалости в своем человеческом убожестве, угнетающей ограниченности и самодовольстве.

Герои, Ромео и Джульетта из южного города Мариуполя (ни моря, ни зелени не видно, кучи промышленных отходов и убогие новостройки), познакомились не на поэтическом бале-маскараде, а после драки на танцульке, разогнанной милиционерами. И не Ромео взбирался на балкон к любимой, а Джульетта – Вера карабкалась по пожарной лестнице в общежитие, где проживал Сергей, была навеселе и орала на всю улицу: «Сереза! Я тебя люблю!»



Андрей Соколов и Наталья Негода в фильме *Маленькая Вера*

И вправду любила. И он ее любил. Как в фонограмме фильма сквозь шумы запущенного безликого города порой пробивалась нежная музыкальная фраза и – изредка – плеск морских волн, так побег любви пробился сквозь груды мусора и шлака, сквозь убогую пошлость существования, чтобы быть затоптанным, убитым просто так пьяным ножевым ударом за семейным обеденным столом. Просто потому, что в жизни нет содержания, а следовательно, и сдерживающих центров, эта жизнь не терпит ни малейшего от себя отличия. А оно есть – хотя бы в тоске молодых по че-

му-то иному, по некой лучшей жизни.

Маленькая Вера была терпкой, горькой, беспощадной картиной – образом самодостаточного советского дефицита. Заявлен был и новый режиссерский язык. Это прежде всего – приведение в соответствие экрана и жизни. Звуков жизни, речи, слов, музыки, пейзажа, одежд, лиц и их экранного эквивалента. Но не бытописание, нет! Скорее – поэтический реализм хуциевской школы, воспринятой Пичулом во вгиковской мастерской.

Образ истинной оригинальности – эта Вера, нелепая и сексуально неотразимая, в своей глянцевой мини-юбке и майке сверху, с модной прической «перышками», развязностью, напором и беззащитностью слабых рук, сутулой спины. Начинаящая актриса Наталья Негода, сыграв Веру, стала мировой знаменитостью настолько, что ее фотография в допустимом неглиже была помещена на обложке журнала *Плейбой*. Далее она уехала в США, там снималась в кино, но звезда ее не просияла, и она осталась актрисой одной роли, но роли стопроцентно знаменательной.

Василий Пичул, так смело и мощно заявивший о себе как пионер «новой волны», поднятой гласностью, начатое в *Маленькой Вере*, новую ступень поэтического реализма, разрабатывать не стал. Он увлекся стилизацией советских 1920-х в своеобразной и

неожиданной экранизации *Золотого теленка* Ильфа и Петрова, названной *Мечты идиота*, жанром иронически-фантастической комедии в *Небе в алмазах*, а главное, был ангажирован телевидением сначала на популярную программу *Куклы*, потом на НТВ. Жаль!

Но миссию *Маленькой Веры* как вестницы невозможно переоценить. Картина талантливая, стопроцентно авторская одновременно явилась и зрительским «хитом» и брала на вооружение политический лозунг дня – гласность, оборачивая его в свою выгоду. Гласность – оглашение, разглашение того, что скрывалось, не пропускалось на экран. Поэтому отсчет нового кинематографического периода следует вести от непритязательной *Маленькой Веры*.

1 января 1989 года был подписан приказ о создании киноконцерна *Мосфильм* – старейшая и заслуженная отечественная киностудия фактически теряла статус государственного учреждения, превращалась в объединение самостоятельных студий, действующих на свой страх и риск. Старая структура из творческих объединений, худсоветов, редактуры была радостно похоронена.

Перестройка! Первые разочарования

Новое руководство Союза кинематографистов СССР и вся кинематографическая общественность были убеждены, что перемены окажутся благотворны немедленно и на руинах отжившего режимного поднимет голову и расцветет новое прекрасное, высокое, талантливое, свободное искусство кино.

Панацеей первых лет был проект создания некоей базовой модели кинопроизводства с переходом его на хозрасчет и самоокупаемость.

По отработанному в советское время порядку, но с новыми кандидатурами составлялись команды из выдающихся кинематографистов, интеллектуалов из смежных гуманитарных отраслей и знатоков кинопроизводства. Команды неделями сидели на закрытых дачах или в домах творчества и сочиняли модель.

Ей посвящали собрания, конференции и пленумы. III пленум правления Союза кинематографистов СССР 8–9 декабря 1987 года прошел под лозунгом «Перестройка и перспективы творческого развития советского кино». С ораторски блестящим, увлекательным докладом выступил Виктор Демин, один из флагманов перестройки, яркий критик, человек само-

бытного таланта и темперамента.

Перечитывая в наши дни этот поистине базовый доклад перестройки, умиляешься и удивляешься полной отрешенности вождя и пастыря от суровой реальности и кино, и общества, и мирового сообщества в целом. Это парение за облаками, влюбленность в творчество, вера в живительную силу экрана, в демократию, в зрителя, в себя. «Перестройка – слово очень хорошее. И от нас самих, больше ни от кого, зависит, превратим ли мы ее в настоящее, всемасштабное, всесоюзное духовное Возрождение» – так под восторженную овацию зала закончил Демин свой вдохновенный манифест.

Но «базовой модели» суждены лишь крах и забвение. Потому что не «от нас самих», а от многих глубоких причин и обстоятельств зависят и возможность возрождения, и неотвратимость кризиса, упадка.

Прежде всего: кино конца 1980-х годов (и далее) убыточно. Так во всем мире. Оно нуждается в серьезных финансовых вливаниях. Желательно – со стороны государства. Пока отважные русские отстраняют от себя государство, умные и опытные французы добиваются от правительства закона о постоянной материальной поддержке национального кино, не выдерживающего конкуренции с голливудской продукцией.

Далее – телевидение. Одиннадцатая муза успешно и стремительно отвлекает народ от походов в кино-театр. Канадский социолог Маршалл Мак-Люэн прогнозирует скорое превращение всей планеты в единую «глобальную деревню», замершую у домашних экранов. А наши кинотеоретики не видели опасности в «мыльных операх» и слово «сериал» считали смешным и малоприличным ругательством.

Свою аудиторию кинематографисты абсолютно не знали, а социологию презирали и считали служанкой злодеев-прокатчиков.

СОВЕТСКИЙ

ЭНДРА

СОВЕТСКИЙ

ЭНДРА

СОВЕТСКИЙ

ЭНДРА



Общий тонус жизни страны и нарастающее разочарование в демократии естественно влияли на кино, били по новым вождям. «Базовая модель» не работала. Наступал спад надежд и сил. Неправильно стандартное мнение, что последними русскими идеалистами были «шестидесятники». Нет, ими были «перестроечники» на рубеже 1980–1990-х.

Уже в 1988 году Климов добровольно уходит с поста первого секретаря Союза, передав бразды правления Андрею Сергеевичу Смирнову, который тоже «бежит» через два года. Виктор Демин, назначенный главным редактором журнала *Советский экран*, вскоре безвременно скончался.



Андрей Смирнов

Движение вниз неуклонно до 1991 года – года еще более важных перемен: провалившегося заговора ГКПЧ, ухода М. С. Горбачева, распада СССР, возникновения нового государства Российская Федерация во главе с президентом Б. Н. Ельциным.

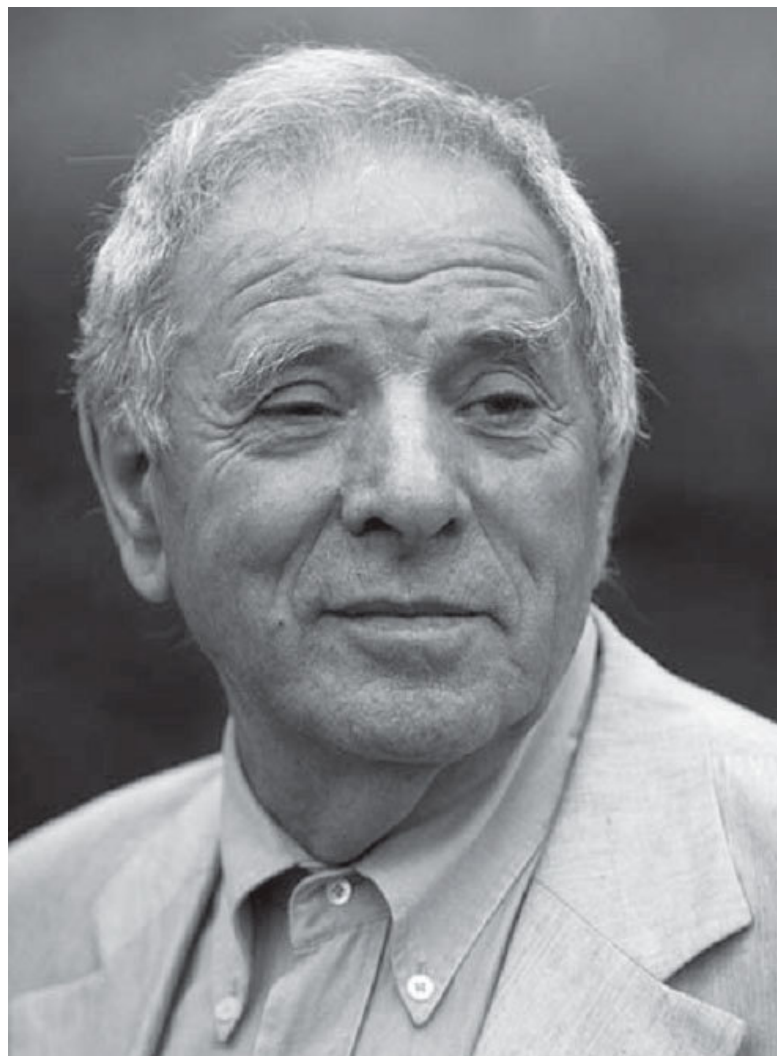
Востребованные

Новое время жестко расставило все по своим местам.

Из тех, кто начинал и поднимался еще при советской власти, осознают свой крах, проклинают перемены, остаются за бортом «ангажированные» бывшим режимом дутые фигуры.

Идут вперед, работают, борются, несмотря на новые трудности, сохраняют себя те, кто уже в «застой» дистанцировался от советского режима, – художники, внутренне свободные и нравственно раскрепостившиеся.

Самым старшим из активно действовавших тогда режиссеров, для которых оказалась не страшной смена режимов, был Петр Ефимович Тодоровский (1925–2013).



Петр Тодоровский

Участник Великой Отечественной, окончил в 1955 году операторский факультет ВГИКа по классу Бориса Волчека и начал работать на Одесской студии. Он был прекрасным оператором, лириком, портретистом. Красивый, элегантный, музыкальный, он запомнился и как актер в сцене офицерской пирушки в телефильме Хуциева *Был месяц май*. Но с самого начала пути в кино его манила режиссура, он очень любил и понимал актера. В своем первом фильме *Никогда* он снял молоденького Евгения Евстигнеева, и эта «путевка в жизнь» стала одной из лучших его работ. В *Любимой женщине механика Гаврилова* (1981) в новом ракурсе оригинальной монороли предстала Людмила Гурченко, которой тогда уже грозило однообразие.

Тодоровский Петр Ефимович

(1925–2013)

1962 – «Никогда»

1965 – «Верность»

1967 – «Фокусник»

1970 – «Городской романс»

1973 – «Своя земля»

1976 – «Последняя жертва»

1978 – «В день праздника»

1981 – «Любимая женщина механика

Гаврилова»

1983 – «Военно-полевой роман»

1986 – «По главной улице с оркестром»

1989 – «Интердевочка»

1992 – «Анкор, еще анкор!»

1995 – «Какая чудная игра»

1997 – «Ретро втроем»

2001 – «Жизнь забавами полна»

В лучшем своем фильме, открывшем 1980-е годы, в *Военно-полевом романе* режиссер с тонкой проникновенностью и исключительной задушевностью передал драму любви и долга, благородства, тайного страдания, самоотверженности, повязавшую всех трех главных персонажей. Любовь на всю жизнь ударила сильнее снаряда и ранила юного солдата, увидевшего в чужой женщине, подруге комбата, Прекрасную Даму, в дальнейшем в убогой послевоенной Москве – охрипшую, грубую соломенную вдову, продавщицу пирожков. А он уже женат на прекрасной, умной, интеллигентной женщине. В фильме сверхмастерское актерское трио: Наталья Андрейченко, Инна Чурикова, Николай Бурляев, режиссура, удостоенная номинации на премию «Оскар». Фильм редкостен по вызываемому им чувству сопереживания всем трем героям, несчастным людям, чья судьба так или иначе сломана войной. «Все, что ни делаю, все про любовь», – с грустной усмешкой признался Тодоровский

интервьюеру. Это – правда. И еще его фильмы – глубоко личные, маркированные его судьбой, пережитым, памятью, например *Анкор, еще анкор*, где с доброй и печальной улыбкой воссозданы послевоенные годы, когда «победители» и «спасители Европы» оказались перед лицом новых забот. И вовсе не лавры приготовила им, героям войны, родина.

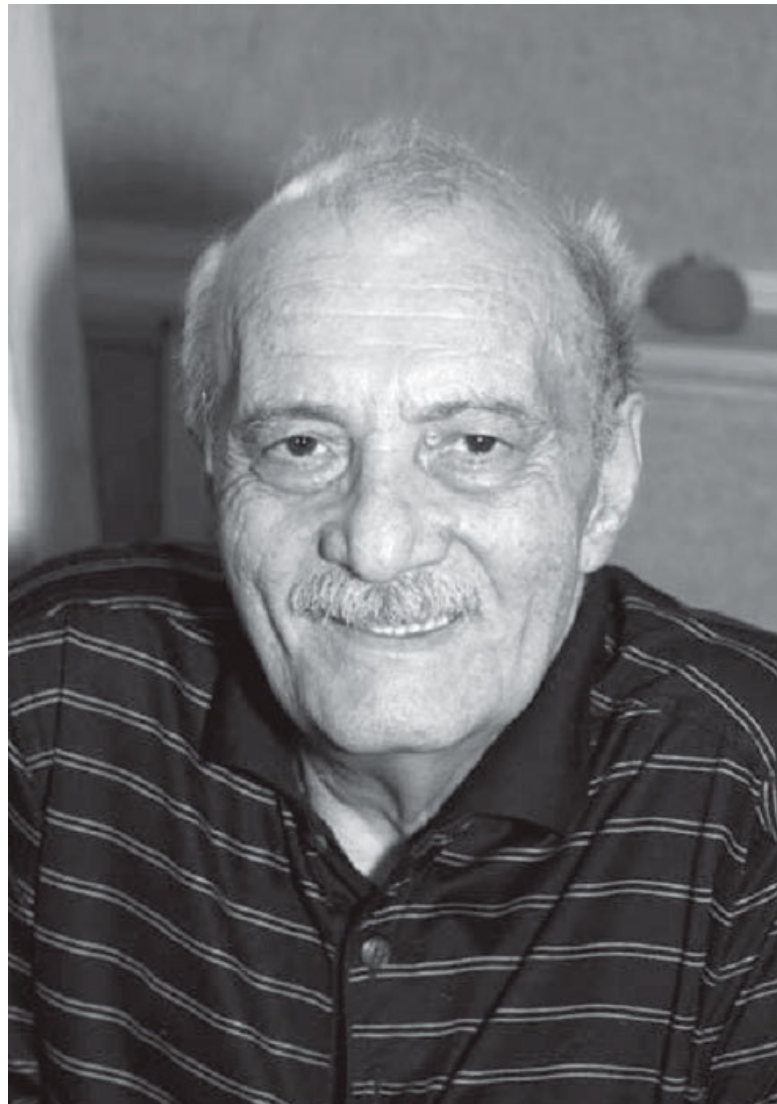


Военно-полевой роман, фильм Петра Тодоровского

В наступившее новое время талантливому, неуем-

но-трудоспособному Петру Тодоровскому невостремованность не грозила: здесь и «хит» *Интердевочка*, и *Какая чудная игра*, и римейк старинной *Третьей Мещанской* Рюма под названием *Петро втроем*, и веселая изящная шутка *Жизнь забавами полна* (2003).

Сохранить творческую форму, сохранить себя смог Георгий Николаевич Данелия (р. 1930). Родился он в Тбилиси, но прожил всю жизнь в Москве, учился в Архитектурном институте, откуда его все-таки сманили огни кино, и он поступил на Высшие режиссерские курсы. Особый грузинский призывок отличает его глубоко российское творчество. Юмор, печаль, ирония, добродушие, сочувствие людям, пристальный взгляд, замечаящий их слабости и недостатки, но склонный прощать, – все это традиционно русское. Но еще и отмеченное особой человечностью и – вместе – царственностью искусства Грузии, манерой, стилем древней столицы Закавказья, словно бы привкусом терпкого грузинского вина.



Георгий Данелия

После счастливого дебюта *Серези*, после шампанского разлива фильма *Я шагаю по Москве* дарование Данелии определили как лирико-комедийное. После *Тридцати трех* – как сатирическое. Картина *Не горюй!* показала, что Данелия обладает очень широким комедийным диапазоном – от веселого, благорасположенного к людям и снисходительного к их слабостям юмора до гротеска, граничащего с трагифарсом. Так или иначе, его зачислили в комедиографы. Вот почему трактовка *Гекльберри Финна* Марка Твена – фильм *Совсем пропащий* – многих озадачила неожиданной суровостью и печалью.

В интервью перед премьерой фильма *Мимино* Данелия говорил: «Фильм для меня никогда не укладывается в формулировку “о чем”. Я узнаю об этом позже, вычитываю у критиков и говорю себе: “Ага, братец, так вот о чем, оказывается, ты снимал”...»

В 1980-е годы он создал, пожалуй, самое отточенное свое творение – *Осенний марафон*. Фильм вызвал споры о той жизненной истории, которую рассказали Данелия и его сценарист Александр Володин. Для многих зрителей он стал своеобразным разбирательством «дела» Андрея Павловича Бузыкина, «горестной жизни плута» (первоначальное название сце-

нария), который никак не может порвать с нелюбимой женой и соединиться с любящей его девушкой, не умеет отказать нахальной коллеге, эксплуатирующей его талант, хаму, отнимающему его драгоценное время, и позволяет всем сидеть у себя на голове.





Осенний марафон, фильм Георгия Данелия

Все дело в том, что Бузыкину свойственны деликатность, жалость, сострадание, боязнь обидеть человека. Те же качества исконно присущи были многим героям русской литературы, которые и страдали, и мучились, но изменить себя не могли, не слушались советчиков и не умели резать в глаза спасительную правду-матку.



Олег Басилашвили и Наталья Гундарева в фильме *Осенний марафон*

Нет, не о моральной и социальной вине Бузыкина, мягко и иронично сыгранного Олегом Басилашвили, ведут с нами разговор авторы *Осеннего марафона*, рассказывая историю внешне смешную, полную самых забавных, гротескных перипетий.



Осенний марафон

Благородство и эгоизм, талант и посредственность, жесткая поступь супермена и прерывистый бег усталого человека – эти антиномии никак не предстают в фильме в четкой оценке: что – хорошо, а что – плохо. Это скорее фильм о тяжелой ноше жизни, которую человек обязан нести, не сбрасывая, целиком, терпеливо, о нашем долге перед близкими, хоть и трудно решить, как надо этот долг выполнять. Прекрасный володинский текст перелелся в кадры редкого кинема-

тографического изящества, простоты, непринужденности, отмеченные безупречным чувством стиля, жанра (а это современная трагикомедия), ритма, колорита. Осенний Ленинград – новая для режиссера натура, новая «география» – схвачен в своей атмосфере свежо и любовно: видение Северной столицы «москвичом-кавказцем»... Перед нами – экранный шедевр.

А до *Осеннего марафона* – снайперски точное социопсихологическое попадание в *Афоне*: образ нового пролетария, городского сантехника, коего сформировали условия жизни. И светлый, грустный *Мимино* – сокол, блистательный ас на борту утлого грузового самолетика в ближних горах. И фантастический, очень смешной фильм *Кин-дза-дза*. А потом нежный – *Настя*.

Данелия Георгий Николаевич

(р. 1930)

1960 – «Сережа» (с И. Таланкиным)

1962 – «Путь к причалу»

1963 – «Я шагаю по Москве» 1965 «Тридцать

три»

1969 – «Не горюй!»

1974 – «Совсем пропащий»

1975 – «Афоня»

1977 – «Мимино»

1980 – «Осенний марафон»

1983 – «Слезы капали»

- 1985 – «Кин-дза-дза»
- 1991 – «Паспорт»
- 1994 – «Настя»
- 1997 – «Орел и решка»
- 2000 – «Фортуна»

Его последние фильмы, нравятся они или нет, – это фильмы Георгия Данелии, полные юмора, печали и любви к людям.

Среди «востребованных» оказался и Вадим Юсупович Абдрашитов (р. 1945) – режиссер сильный, яркий, жесткий, интересный своей четкой индивидуальностью. Удивителен был и его долгосрочный творческий и дружеский союз с драматургом Александром Миндадзе, потомственным сценаристом, сыном Анатолия Гребнева, унаследовавшим отцовский талант, пусть на него совсем не похожий.

Абдрашитов Вадим Юсупович

(р. 1945)

- 1973 – «Остановите Потапова!»
- 1976 – «Слово для защиты»
- 1978 – «Поворот»
- 1980 – «Охота на лис»
- 1982 – «Остановился поезд»
- 1984 – «Парад планет»
- 1986 – «Плюмбум, или Опасная игра»
- 1988 – «Слуга»

1991 – «Армавир»

1995 – «Пьеса для пассажира»

1997 – «Время танцора»







Охота на лис, фильм Вадима Абдрашитова

Тандем Абдрашитов – Миндадзе проходит интересную эволюцию, зависимость столь же от хода времени, сколь и от самодвижения сюжетов и идей, в этих сюжетах свернутых. Разумеется, от диплома Абдрашитова, гротеска *Остановите Потапова!* (1974), поставленного по фельетону Григория Горина, от выхода в свет их первой совместной с Миндадзе картины *Слово для защиты* (1976) до колоритной и таинственной кавказской фрески *Время танцора*, появившейся

под занавес XX века, – дистанция огромного размера. Но ясно видится, как с каждым следующим фильмом усиливается обобщающее звучание рассказа, происходит постепенный отход от жизнеподобия, едва ли не стилевого документализма и конкретных фактов, на которых поначалу основывались их сюжеты, взятые из судебной практики и уголовных дел. Так, если в фильме *Поворот* событие-завязка (несчастный случай с героем, который, нечаянно сбив пешехода, становится подследственным) лишь посыл для психологической и нравственной драмы семейной пары, то уже в *Охоте на лис* (1980) криминальная завязка (молодые ребята избили взрослого рабочего, виновный попал в исправительную колонию) остается лишь толчком к драматургическому развитию совсем иной истории. В ней решаются проблемы сложные, такие как насильственная благотворительность и навязанная доброта, за которые, оказывается, совсем не обязательно должна следовать признательность. И здесь тоже можно наблюдать общий для русского кино процесс, когда социальное, собственно «советское» обращивается для художников нравственным, версией общечеловеческих страстей. В драме *Остановился поезд* (1982) рассмотрена амбивалентность, относительность того или иного нравственного решения.





Остановился поезд, фильм Вадима Абдрашитова

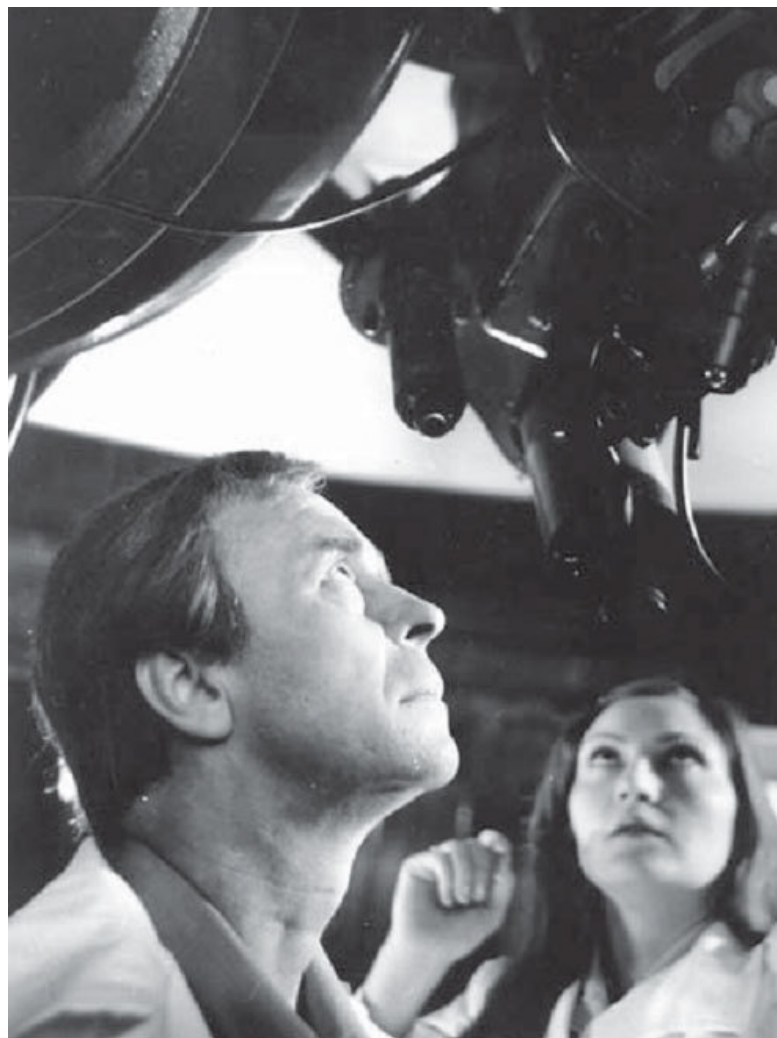


На съемках фильма *Парад планет* Фото Н. Ежевского

В *Параде планет* экспозиция будто бы реалистична, конкретна: военные сборы, завязавшиеся дружбы, актерская команда высокого ранга (Олег Борисов, Алексей Жарков, Сергей Никоненко и другие) – словно начало офицерского фильма. Но незаметно действие устремляется в запредельные широты, окутывается непостижимым. Герои попадают в некий город женщин, где под звуки *allegretto* из Седьмой симфонии

Бетховена в глубоких чистых водах реки плавают удивительные красавицы. А потом герои окажутся в некоем Доме стариков, точнее, обители ушедших – правда или сон?





На съемках фильма *Парад планет* Фото Н. Ежевского

Вслед за *Парадом планет* идет *Армавир*, где реальная катастрофа столкнувшихся в Черном море кораблей оборачивается некоей мистификацией исчезновения и поисков, а потом – inferнальный *Слуга* с блистательной игрой Олега Борисова и несколько вычурная в драматургии *Пьеса для пассажира*.



Слуга, фильм Вадима Абдрашитова

Откуда появляется загадочный персонаж, которого замечательно, на грани ирреального играет в *Слуге* Олег Борисов? Как исчезает, буквально растворяется в воздухе корабль *Армавир*? Почему так страшен супермен-подросток Руслан Чутко из фильма *Плюмбум, или Опасная игра*? Почему столь странный способ самоубийства – запретную трапезу, медицински недопустимое для него обжорство – выбирает для себя герой *Пьесы для пассажира*? Все эти вопросы со знанием оставлены без ответа в фильмах Абдрашитова – Миндадзе. Непостижимость мира, на которой настаивают художники, сочетается у них на экране с красотой, вовлекающим, затягивающим эффектом. Уникальное, ни на что не похожее кино, родившееся в советскую пору и перешедшее в настоящее время, утвердившись в нем ярким *Временем танцора*.





Город Зеро, фильм Карена Шахназарова



Добряки, фильм Карена Шахназарова

Еще одного воспитанника ВГИКа, выпускника режиссерской мастерской И. В. Таланкина, тоже привлекают тайна, загадочность субстанции в окружающей нас реальности – новый для сугубо материалистического советского кино элемент. Это – Карен Шахназаров (р. 1952). В его фильме периода гласности – в *Городе Зеро* – советская действительность, еще не ставшая иной, постсоветской, внезапно и парадоксально переходила в иное измерение, сдвигалась, выкидывала смешные и страшноватые фортели. Но

это был отнюдь не «хоррор» и даже не фантастика хотя бы на уровне *Сталкера* Тарковского. Нет, тут работал какой-то иной инструмент разведки и познания, ощущалась и гоголевская традиция *Носа*, и впечатление от *Города женщин* Феллини, но вся материя и фактура превращений была узнаваемой, гиперболизированно советской. В *Цареубийце* (1991), обращаясь к екатеринбургской трагедии 1918 года, Шахназаров увлекся не реконструкцией событий, чем тогда занялись многие, а положил в основу своего фильма – талантливую, угловатую, врезающуюся в память – версию, которую сочинил мнимый преступник, ясновидящий, пациент психиатрической больницы. В *Дне полнолуния* (1997), произведении глубоко оригинальном, многофигурная композиция из незнакомых друг другу, разобщенных, разделенных десятилетиями и даже веками людей (среди них удивительно живой Пушкин в калмыцкой кибитке и московский школьник, читающий *Путешествие в Арзрум*) предстает как «лабиринт сцеплений», единство, связанное таинственной и поэтической вселенской причинно-следственной связью. Думается, что тяга к запредельному внутри каждодневности, некая метафизичность – тенденция, обнаружившаяся в советском кино на рубеже двух эпох, в напряженности конца первой, – явилась неосознанным протестом искусства против марксиз-

ма с его прагматическими и рационалистскими объяснениями законов бытия. Но у Карена Шахназарова цикл «трансцендентного» начнется позже, уже в конце 1980-х, а дебютирует он заметно, как бы в рамках общепринятого, но уже с внутренней свободой, укрепощенным, хотя и соблюдая советский этикет.

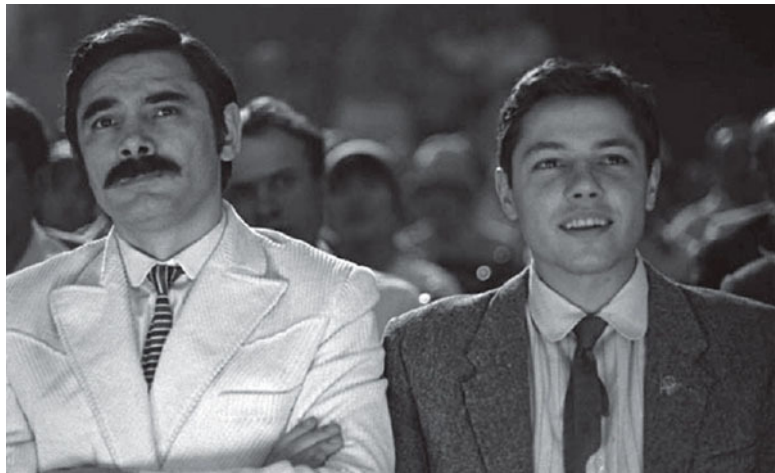
В канун нового столетия, на рубеже 1980-х, Шахназаров делает несколько картин, в которых явственно звучит собственный, на других непохожий голос молодого художника. Это сатирическая комедия *Добрьяки* по пьесе Леонида Зорина (маститый, строгий драматург отметил смелость и свежесть взгляда молодого кинематографиста). Это музыкальная комедия *Мы из джаза*, где «ретро» 1920-х годов и одесское происхождение юной команды энтузиастов джаз-банда позволило вспомнить далеких *Веселых ребят*. Тогда закрепился союз Шахназарова со сценаристом Александром Бородянским, который стал его постоянным соавтором. *Зимний вечер в Гаграх*, их следующий фильм с великолепным Евгением Евстигнеевым в роли бывшего чечеточника-виртуоза, ныне бедного репетитора на курорте; тема старости, забвения подчиняла себе музыкальный ряд.





День полнолуния, фильм Карена Шахназарова







Мы из джаза, фильм Карена Шахназарова



Курьер, фильм Карена Шахназарова

Новое время Карен Шахназаров встретил большим успехом своего фильма *Курьер* на памятно триумфальном XV Московском Международном фестивале 1987 года, когда скромный рассказ о недоучке-почтальоне Иване соперничал в конкурсе с *Интервью* самого Федерико Феллини, и у российского фильма оказалось много доброжелателей, в том числе Роберт Де Ниро, президент жюри. Шли счастливые дни больших надежд и упований, миновав которые Шахназаров, как и другие его коллеги-ровесники, а также чуть старшие, оказались в новом режиме кинопроизводства. Шахназаров – более других, ибо в канун нового столетия именно он встал во главе ведущей киностудии страны – нашего прославленного *Мосфильма*.

Шахназаров Карен Георгиевич

(р. 1952)

1980 – «Добряки»

1983 – «Мы из джаза»

1985 – «Зимний вечер в Гаграх»

1986 – «Курьер»

1988 – «Город Зеро»

1991 – «Цареубийца»

1993 – «Сны»

1995 – «Американская дочь»

1998 – «День полнолуния»

2001 – «Яды, или Всемирная история

отравлений»

Глава 9

Переход в новое столетие: многоточие...

В результате целого ряда итоговых награждений на международных и внутренних фестивалях, номинаций на национальные и специальные премии (ММКФ – XXIV, «Кинотавр», «Окно в Европу», «Золотой орел», «Золотой овен» и др.) сформировалась обойма из нескольких названий, переходящих из списка в список. Это:

Война Алексея Балабанова,
Дом дураков Андрея Кончаловского,
Звезда Николая Лебедева,
Кукушка Александра Рогожкина,
Любовник Валерия Тодоровского,
Чеховские мотивы Киры Муратовой.

Случайно или, наоборот, благодаря каким-то внутренним законам текущего кинопроцесса, отразившимся в рейтингах многочисленных экспертов, фильмы оказались репрезентативными. Каждый из них, на мой взгляд, свидетельствует о той или иной тенденции сегодняшнего отечественного кино, каким оно сложилось к концу XX столетия. Рассказ о некоторых

из них пусть и станет точкой – или многоточием – в пробеге по его истории.

«Кавказские пленники» на новом рубеже столетий

Кавказ. Его теме, его образу, его пейзажу принадлежит исключительное место в русской культурной традиции. В русской поэзии – в первую очередь. Шире – в русском поэтическом сознании.

И еще бы! Священные для каждого имени – Пушкин, Лермонтов, Лев Толстой...

Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ, —

признавался юный поручик, ссыльный, кому суждено было сначала потерять друга, оплакать его воинскую смерть, а потом и самому погибнуть в роковой дуэли под кавказской горой Машук.

И вокруг твоей могилы неизвестной
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно.
Немая степь синее, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет... —

с щемящей тоской и любовью писал поэт в гениальном своем стихотворении *Памяти А. И. Одоевского*

о юноше, убитом там, куда отправлялись сражаться и умирать.

Издавна роковая для России далекая южная земля стала частым местом действия в фильмах постсоветского кино. Разумеется, не по доброй воле, не в поисках красивой экзотической природы – вынужденно, по требованию души. Иначе с кавказской и – конкретнее (хотя и не совсем точно) – с чеченской темой не были бы связаны принципиальные фильмы ведущих сегодняшних мастеров. И не событийная сторона, не фактаж тех или иных перипетий войны (или двух войн, из которых стране нет выхода) и не разоблачение международного терроризма и как с ним бороться, а вопросы нравственные, экзистенциальные, вечные задаются нам с экрана.

Тон схвачен был *Кавказским пленником* Сергея Бодрова-старшего еще в 1996 году. Как уверял постановщик, замысел фильма (по идее Бориса Гиллера, он же один из сценаристов) родился и начал воплощаться до начала событий в Чечне, события фильм догоняли. Что же, пусть так! Но ведь уже распался «союз нерушимый республик свободных», давний конституционный пункт о «самоопределении вплоть до отделения» был принят всерьез и как руководство к действию многими горячими головами с окраин империи.

Уже шла абхазская война, уже закипал и урчал кавказский котел, укрощать который десятилетиями умела только советская тоталитарная сила оружия, надзора и покупки. Уже среди кинематографического но-водела скороспелок вдруг выскочила в знаменательном 1991 году совсем не замеченная ни зрителями (прокат уже отдан был Голливуду), ни критиками картина *Холод*, сделанная на неведомой частной студии Эрхус вчерашним вгиковцем из мастерской С. Герасимова Хусейном Эркеновым, – странная, «несмотрибельная» и усложненная по выразительным средствам, талантливая, она зловеще напоминала о варварской депортации малых народов во время Великой Отечественной войны, когда стариков, детей, женщин среди ночи бросали в теплушки и угоняли в зимние степи Казахстана. Речь с экрана шла о карачаевцах.

Но в жизни были еще и чеченцы – о нестирающейся памяти народа рассказал Анатолий Приставкин в книге *Ночевала тучка золотая*, – и балкарцы, и крымские татары, и немцы Поволжья. Кстати, свободное российское кино не покаялось в этой вине своего былого режима, к которому так или иначе был причастен весь советский народ (конечно, выселял Сталин, но ведь заселяли опустевшие дома и теплые земли другие, в том числе и русские). Только во *Времени танцо-*

ра Вадима Абдрашитова и в финале *Вора* Павла Чухрая затаившаяся боль совести вырывалась на экран. Туркменский режиссер Усман Сапаров – вот кто перечитал забытые страницы истории, где затаились будущие конфликты, в своем фильме *Ангелочек, сделай радость* (1992).

Кавказский пленник уже своей апелляцией к вроде бы еще не работавшим в самой жизни ситуациям захвата пленных, их существования в рабстве, выкупов, шантажей, издевательств предвещал близкое будущее. А обращение к хрестоматийному рассказу Л. Н. Толстого, который российские дети проходят в начальной школе, восстанавливало связь времен.

Сергей Владимирович Бодров (р. 1948), по первым работам сценарист вгиковской выучки, прозаик, очеркист, режиссурой своих ранних фильмов, сделанных до его переезда в Америку – *Сладкий сок внутри травы* (1984), *Непрофессионалы* (1986), *СЭР (Свобода – это рай)*, 1989), – раскрылся как социальный психолог, безошибочно чувствующий социальную среду, но более всего озабоченный взаимоотношениями и чувствами героев в необычных, экстремальных ситуациях. Таково путешествие мальчишки – «трудного подростка» с российского Востока через всю страну на северо-запад, где в колонии для уголовников отсиживает срок его отец.

Кавказский пленник сделан по мотивам, но именно «по мотивам», и не по всем.



Кавказский пленник, фильм Сергея Бодрова-старшего

Действие, разумеется, перенесено в современность. Не трусость одного и храбрость другого – двоих пленных, повязанных цепью, и не ситуации побега, а взаимоотношения двоих, разных по возрасту, уровню, характеру, судьбе, их трудное сближение, человечность в античеловечных условиях, любовь и ненависть – вот что читалось в новой версии народного рассказа нашего классика.

Вдохновенным оператором Павлом Лебешевым

воссоздан был фантастический ландшафт буквально по Лермонтову: «Синие горы Кавказа, приветствую вас» – синие горы и рыжие складки древних хребтов. Ночной город-форпост, он же торговый центр, в огнях раскинувшийся за старинными воротами и башнями. Черета подозрительных лавок, откуда веет преступлением и гашишем. Сохранившие уют ковров и рукоделие утвари богатые сакли, кривые улочки аула – *couleur local*, «местный колорит» в полном смысле слова! Иной раз даже чрезмерный и аттракционный, как в сцене, где во время шашлычной пирушки горцев русский пленный, кого играет Олег Меньшиков, вовсю отплясывает лезгинку.

Бодров Сергей Владимирович

(р. 1948)

1984 – «Сладкий сок внутри травы»

1985 – «Непрофессионалы»

1985 – «Профессионал»

1986 – «Я тебя ненавижу»

1989 – «СЭР» («Свобода – это рай»)

1989 – «Катала»

1992 – «Белый король,
красная королева»

1992 – «Я хотела увидеть ангелов»

1996 – «Кавказский пленник»

2001 – «Давай сделаем это по-быстрому»

2002 – «Медвежий поцелуй»

И все же лучшее в картине – актерская игра. Эти двое, старший и младший, Костылин «с прошлым» и новобранец Ваня Жилин. Меньшиков, уже заслуживший славу одного из первых актеров нового времени (уже сыграл – объемно, исчерпывающе! – в *Утомленных солнцем*), и дебютант Сергей Бодров-младший, сразу завоевавший все зрительские симпатии редкостной заразительностью, искренностью и улыбкой, – дуэт притягивал к себе тонкостью характеристик. При немногословии текста узнавалась и судьба потрепанного жизнью сироты-«перекаати-поле» с острым комплексом сиротства и бравады-похвальбы («мать – народная артистка, отец – генерал») и второго, домашнего, чистого, однако выросшего в семье, которую ныне тактично называют «неполной», а точнее, без отца, у матери-одиночки. И еще более хватало за сердце появление ее самой, еще молодой, но усталой, боевой, отчаянной, поднявшей руку аж на здешнего мафиози, готовой вытащить – и вытащила! – от басурман своего Ваню. Валентина Федотова, завершая актерское трио, дает обобщающий и индивидуальный абрис нового женского типа, к несчастью распространенного в новой России, – не вдовы, нет, солдатской матери, преимущественно матери-одиночки – той, которая сама, одна, в жестокой борьбе с жизнью, взлелеяла и потеряла свет и смысл

существования на пороге прощания с молодостью.

В фильме еще немало лирического, чувствительного, больше, чем в суховатом рассказе-оригинале, но в согласии с романтическим настроем поэзии XIX века, влюбленной в Кавказ.

Далее кавказская тема движется параллельно движению чеченской проблемы в самой жизни и в духовном сознании. Тона мрачнеют. Возникает потребность разобраться пристальнее. Что же это за противостояние, каков противник?

Блокпост Александра Рогожкина, выпущенный через два года, в 1998-м, посвящен как раз позиционной, еще достаточно «мирной» войне наподобие оккупации и партизанщины.

Рогожкин Александр Владимирович

(р. 1949)

1979 – «Брат приехал»

1980 – «Праздник фонарей»

1981 – «Рыжая... Рыжая»

1985 – «Ради нескольких строчек»

1988 – «Мисс миллионерша»

1989 – «Караул»

1991 – «Третья планета»

1992 – «Чекист»

1993 – «Акт»

1993 – «Жизнь с идиотом»

1995 – «Особенности национальной охоты»

1998 – «Блокпост»

1998 – «Особенности национальной рыбалки»

1999 – «Болдинская осень»

2000 – «Особенности национальной охоты в зимний период»

2002 – «Кукушка»

Нет, это уже не синие горы и не серебряный венец Кавказа. Блокпост, где отбывают срок службы русские ребята, размещен в каком-то углу долины, на задворках чего-то. Это тупик, стратегического значения не имеющий. Одна дорога ведет на кладбище, другая – в селение, где постоянно сидят за столом, закусывая-выпивая (нет, он и совсем не похож и на славных и важных князей Пиросмани – знакового имиджа кавказского застолья), здесь вершат свои обыденные дела: вымогательства, спекуляции, наркотики – никакой романтики красивого горца в черной бурке на коне.

Территория блокпоста простреливается насквозь. Некто безошибочный снайпер держит в страхе молодых, сильных и умных солдат, среди которых есть и шутники, и легавые, и интеллигенты (по дневнику одного из них – косвенная авторская проза – и восстанавливаются в фильме события на блокпосте).

Кто же стреляет? «Злой чечен»? Чеченец, который «ходит за горой», кем в старину пугали малых детей? Заметим – это важно! – у Лермонтова, воспевшего и

черкешенку Бэлу, и благородного кабардинца в кольчуге драгоценной, в налокотниках стальных, и лихого джигита Казбича, – у Лермонтова, не страдавшего ни национал-патриотизмом, ни шовинизмом, для чеченца нет иного определения, кроме «злой»...

Острсюжетно-психологическая коллизия *Блокпоста*, скорее фильма-наблюдения, фильма-констатации, в том, что снайпер-невидимка, «злой чечен» из-за горы и пятнадцатилетняя кавказская девица, которая водит на блокпост глухонемую дебелую дебилку-проститутку, якобы сестру, изнасилованную русскими, – одно лицо. Извечная красивая, поэтическая тема любви белого воина и девы гор получает у Рогожкина оборот модернизированный и, можно сказать, «советизированный»: повторяя (совпадение!) подвиг далекого снайпера Марютки из *Сорок первого*, красотка по ошибке пристреливает как раз того симпатичного парня, с которым у нее, этой амазонки, завязывалась любовь.

«Маша», как тот называл ее, еще юна и весела, когда без оружия и выманивает, торгуясь, у глупых русских отстрелянные патроны в обмен на толстую сестру. Стрельба для нее еще немного игра и авантюра, но уже так и видишь ее в черном, с поясом шахидов, рука на шнуре, какими сидели ее землячки-камикадзе в театральном зале на московской Дубровке, огора-

живая зрителей крутого мюзикла *Норд-Ост* 23 октября 2002 года.

Умный, строгий *Блокпост* с его суховатой и прозрачной режиссурой предвещал долгую безысходную войну, которая тогда еще казалась позиционной, несмотря на опасное преимущество тех, кто ходит за горой и кто с рождения, так сказать генетически, убежден, что убивать неверных – святое дело, угодное Аллаху.

И вот уж где тонко звенело предчувствие близких будущих взрывов, так это в истории некоей Тамары во *Времени танцора* Вадима Абдрашитова (по сценарию Александра Миндадзе). Как всегда, начиная с *Парада планет*, сознательно сдвинутый в сторону чуть фантастического вымысла реальный план событий во *Времени танцора* допускает разные восприятия.



Время танцора, фильм Вадима Абдрашитова

«Действие происходит в одной из горячих точек нашей страны. Герои фильма вернулись с войны», – сказано на рубашке видеокассеты *Время танцора*, отпечатанной тогда массовым тиражом и быстро раскупленной.

Время танцора не датировано. Это легендарное, «ментальное» время народа, предпочитающего все потери, горести, неразрешимости, препятствия, страхи вмиг забывать, сказав «черт побери все» и пустившись в отчаянный, вприсядку, в артистичный пляс под заглушающую любую боль гармонику умельца.

По аксессуарам и фасонам одежды – конец сороковых – начало пятидесятых, по смыслу конфликтов – девяностые.

Вернувшиеся с войны друзья – герои Великой Отечественной войны, но, возможно, и первые российские миротворцы новых войн и послевоенных дней. Едут сюда с семьями, фундаментально, надеются начать новую жизнь. Здесь – рай. Естественно, синие горы, серебряный венец Кавказа и море Черное шумит, не умолкая.



Время танцора

Подтекст здешней райской земли – оккупированная территория. Вселяются в брошенные прежним населением дома, брошенные разом – новое платье хозяйки на вешалке-распjalке, детские игрушки раскиданы на полу. Похоже, как переселенцы с Украины в 1945-м (тоже не по своей воле, их гнали из родных хат заполнять пустоты) занимали поближе к морю жилища угнанных в 24 часа старожилов-татар и переименовывали освященный Пушкиным Кучук-Ламбат в какое-нибудь Лучезарное, а Туак – в Виноградное или Лавровое.

Впрочем, может быть, более близким прототипом послужил трагический исход из Сухуми, когда беженки с детьми сотнями гибли на ледяных горных перевалах.

Одна из таких, Тамара, является в свой бывший дом под смиренным черным покрывалом, едва ли не чадрой, с движениями восточной рабыни белого господина – ее, бродяжку на вокзале, нашел добрый парень Андрейка, герой фильма, кстати, танцор в казачьем ансамбле. Но вся ее подобострастная манерка – камуфляж и дешевый обман. Тамара принадлежала к национальной элите, она жена богатого врача, учительница литературы, к тому же самоуверенная красавица. Дебютантка Вера Воронкова четко разделила два имиджа, фальшивый и истинный, генети-

ческое коварство, артистизм в умении прибедняться. Зачем Тамара явилась в родные-чужие пенаты, зачем выслеживала танцора и нового владельца ее дома, внедрялась, играла жену, спала с «дурачком»? Не знаем, ничего не знаем.

Правда, в этом большом и самостоятельном, чуть обособленном блоке фильма появляется еще и бывший муж, тот самый врач, о котором из текста узнаем, что это он виноват в гибели ребенка, замерзшего на руках у матери в горах, потому что струсил и в критическую минуту не пришел за ними, не спас, бросил на произвол судьбы. Но, несмотря на убедительный портрет кавказского интеллигента в очках по имени Темур, хорошо сыгранного Зурабом Кипшидзе, суть их разборок, выяснение отношений, семейный «конфликт между своими», струсил – не струсил, был ранен – не ранен и пр. не вполне ясны и не столь уж существенны для фильма. Темур, скорее всего, нужен авторам, чтобы его, подозрительного пришельца, видимо партизана, наши отпустили из милосердия.



Время танцора

Фото Н. Охрий

А вот явление Тамары знаково-ясно. Это примета возмездия, это судьба стучалась в дверь. Куда ушла, не попрощавшись с новым мужем и уведя с собой опознавшую ее сторожевую собаку? В Понтийское ущелье массажисткой (ведь Андрею она старательно и умело делала массаж)? В камикадзе?



Время танцора, на съемках

И хотя *Время танцора* снято как яркая, ласкающая глаз приморская фантазия, хотя бодрит советский марш и зажигательные рулады гармоники (радуют узнаваемые парафразы мелоса *Кубанских казаков*), хотя танцор, герой фильма в черной бурке на коне и с дорогой ношей – юной всадницей, удаляется по гребню волны в прекрасную даль, ощущение тревоги, осадок горечи не исчезают.

Невзирая на шумную рекламную подготовку к но-

восту столетию и тысячелетию, наступивший «миллениум» в жизни миновал границу веков спокойно и заметных перемен не вызвал, но кавказская тема в кино с начала 2000-х претерпевает изменения, возникают решения противоположные.

И нарастающая ненависть к войне, и отчаяние, и поиски выхода, и рецепты забвения, и беспощадная жесткая констатация того, что происходит в действительности, со всеми точками над і.

В *Нежном возрасте* Сергея Соловьева, фильме цветистом, барочном, изысканном, витиеватом, броском, аттракционном (хотя в глубине его плотный культурный слой, структура классического романа, отечественная поэзия от Тютчева до обэриутов) рядом с Парижем-сновидением, Парижем-мечтой в цветах рядом с Москвой, какая уж она есть, но все равно своя, родная и уютная, пейзаж Чечни – хлюпающее месиво грязи. И уж долой любую романтичность! Герой фильма, чей «нежный возраст» мы прослеживаем на экране с раннего детства, в трудный момент своего несчастливого любовного романа решил по примеру благородных русских людей XIX века отправиться добровольцем на Кавказ.



Сергей Соловьев, автопортрет

Соловьев Сергей Александрович
(р. 1944)

- 1971 – «Егор Булычов и другие»
- 1972 – «Станционный смотритель»
- 1975 – «Сто дней после детства»
- 1976 – «Мелодии белой ночи»
- 1980 – «Спасатель»
- 1982 – «Наследница по прямой»
- 1982 – «Избранные»
- 1986 – «Чужая белая и рябой»
- 1987 – «Асса»
- 1989 – «Черная роза – эмблема печали,
красная роза – эмблема любви»
- 1991 – «Дом под звездным небом»
- 1994 – «Три сестры»
- 2000 – «Нежный возраст»

Там в бессмысленной бойне на грязном топком мессиве убивают военрука. Военрук – чокнутый реликт героического «совка», его играет безотказно обаятельный Сергей Гармаш, этакий постаревший Алейников, один из немногих персонажей, пользующихся полным доверием авторов (то есть Сергея и Дмитрия Соловьевых, Дмитрий также и исполнитель главной роли Ивана Громова).

Соловьев не удостоил Кавказ экспедиции, «Чечню» он снял в подмосковном Алабине. Критики попеняли режиссеру за это. Но, думается, маэстро Соловьев, который в Ассе снял зимнюю Ялту на уровне зимней Венеции из хемингуэевского *За рекой, в тени дере-*

вьез, снимал и в дальних странах типа Японии и Колумбии, – знает, что такое подлинная натура в кино. Да и деньги нашлись бы: студия *Тритэ*, где снимался *Нежный возраст*, еще бы раскошелилась (Соловьев рассказывал, что Никита Михалков, глава *Тритэ*, отдал *Нежному возрасту* все деньги от национального проката *Сибирского цирюльника*). Наверное, Чечня в Подмосковье была задумана. Потому что Ивану на Кавказе не доведется сразиться ни с гордым всадником в черной бурке на коне, ни даже с вульгарным чеченским боевиком – его стукнет по голове, да так, чтобы очутиться в госпитале, спущенный с вертолета российский гуманитарный груз. Точка.

И после такого смелого антикавказского демарша – банальный Париж? – спрашиваем у Соловьева. Уже ведь нет заветной мечты поколений за «железным занавесом»! Париж как Париж, бери тур и лети – зачем он, Париж? Хотя Соловьев и даже его супероператор разборчивый Лебешев не удержались от открыточного Нотр-Дама, хотя «престиж» Парижа у Соловьева несколько подмочен пассажем русского эмигранта-парфюмера, якобы закупающего на своей исторической родине фекалии для духов (это вот все-таки слишком прямолинейно и, пожалуй, чересчур, хотя весь журналистский стеб схватил эти фекалии, как конфетки, и развеселился). Но все же Париж нужен

Соловьеву для другого.

Дело в том, что Иван Громов попадает в Париж к своей возлюбленной, мечте, взлелеянной с возраста нежнейшего (всю жизнь влюблен), после того как в кадре резал себе вены бритвой покойного деда-генерала, истекал кровью, но бабка ворвалась в ванную и спасла.

Тогда Иван помчался в Париж, и там «в комнате с золотым потолком» (о ней с детства тоже мечтал) происходит его свадьба с прекрасной Леной.

Но пусть не обманывает предложенный нам хэппи-энд. Финальная сцена – за гранью быстротекущей жизни, она не на парижских Елисейских полях, а в настоящем Элизиуме. Дело в том, что один из персонажей по ходу действия, ближе к началу, бросил Ивану стихотворные строки:

Душа моя – Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных, –

после чего бедолага-герой задает всем и каждому вопрос: «Что такое Элизиум?» – и кроме единственного предположения, что, наверное, это – лекарство, никто не знает.

Но зато знает Сергей Соловьев. И потому в свой

последний фантастический интерьер с золотым потолком на свадьбу молодой пары привел и умерших по сюжету героев картины, и деда-генерала в советских орденах, и убитую паханом одноклассницу-проститутку, и – под песню Бориса Гребенщикова (Б.Г. сам за фоно) – всю группу *Нежного возраста* и себя самого – Элизиум теней.





Нежный возраст, фильм Сергея Соловьева

Это – уход. Уход от нашей реальности с ее символом – чеченской грязью – в реальность виртуальную, в прекрасное, в поэзию – в Элизиум теней.

Младший коллега Соловьева Бахтиер Худойназаров, таджик по национальности, выученик ВГИКа (конечно! – все равно наш! – и в производстве его фильма участвует НТВ-Профит), в силу понятных обстоятельств работая в Европе, но снимая *Лунного папу* (1999) все-таки на родине в Таджикистане, пульсирующем войной, предложил своей героине Мамла-

кат еще более экстравагантный уход. По затейливо-му и очаровательно забавному сценарию плодови-того Ираклия Квирикадзе (грузина – москвича – ка-лифорнийца – берлинца и пр.) девушка, потерявшая невинность при странных и не запомнившихся ей об-стоятельствах лунной ночи, вместе со своим сыниш-кой Хабибулой, который из материнского чрева ведет для нас репортаж событий (это очень смешно и сим-патично), улетают на Луну, будто на ковре-самолете, на крыше чайханы! Будто бы искать не обнаруженного на земле «лунного папу» нерожденного Хабибулы, но, разумеется, от земных печалей, от беженцев, от кон-туженых – от войны, которая пропитывает пеструю, узорную, рукодельную, как деревенское сюзане или блестящий хан-атлас, ткань фильма.



Лунный папа, фильм Бахтиера Худоназарова

Что же, мотив «улета» для постсоветского кино не нов, и это характерно. Всего на восемь лет ранее, в провиденциальном 1991-м и не на таком красивом космическом корабле, как Мамлакат с младенцем-эмбрионом, а на старом ржавом паровозе целый бомжатник взвивался в небеса обетованные, спасаясь к инопланетянам от милицейских танков. Но то, что в *Небесах обетованных* Эльдара Рязанова звучало с трагикомическим надрывом, у Худойназарова эстетизировано и обернуто прелестью, обаятельным юмо-

ром. Что ж, еще Жан-Люк Годар до всех наших эпохальных перемен в Париже воскликнул названием нового фильма: *Спасайся кто может!* Видимо, настроение безвыходности глобально...

Спасение от войны с помощью... безумия считал лучшим для нас, современников, маэстро Андрей Кончаловский в фильме *Дом дураков*. Безумие и в буквальном смысле, поскольку речь идет о колонии для умалишенных или каком-то подобном стационаре где-то на границе Чечни и Ингушетии в дни первой чеченской войны.

Как говорится, реалии здесь правдоподобны: пациенты в большинстве своем настоящие сумасшедшие, типажи, монстры, уроды, психи. Во время презентации картины много говорилось и о том, что актриса Юлия Высоцкая, исполнительница главной роли здешней больной Жанны Тимофеевой, была в процессе подготовки помещена в одну из московских психушек и провела там как пациентка три недели, вживаясь в образ буквально по Станиславскому. С натурализмом в фильме полный порядок, не подкопаешься. Хотя следует заметить, что после Феллини и Бунюэля, после *Цирка уродов* американца Тода Брунинга, да и после всех карликов, монстров и уродов наших собственных фондовых лент, как *Стачка* Эй-

зенштейна или *Чертово колесо* Козинцева – Трауберга, групповками из *Дома дураков* трудно было удивить.

С другой стороны, нет сомнения, что «безумие» для высококультурного Кончаловского – то самое «мудрое безумие», которое воспел еще Шекспир в своих королях и шутах, которое в русской глубинной традиции читается как святость блаженной Ксении Петербургской, многих житийных блаженных, бытовых дурачков и юродивых – недаром в уста Николки в *Борисе Годунове* Пушкин вложил ключевые слова трагедии. Народ любил своих юродивых, хотя потешался над ними, бил, гнал, – и верил им, вслушиваясь в словесный поток разорванного сознания и вычитывая в нем предсказания, истины, рекомендации.

Кончаловский Андрей Сергеевич

(р. 1937)

в России:

1965 – «Первый учитель»

1967 – «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»

1969 – «Дворянское гнездо»

1970 – «Дядя Ваня»

1974 – «Романс о влюбленных»

1978 – «Сибириада»

1991 – «Ближний круг»

1994 – «Курочка Ряба»

Кончаловский позволил себе и разные аллюзии, а также и карикатуры – так, воспаленная прогрессистка по имени Вика в исполнении М. Полицеймако из Театра на Таганке попросту документальный портрет политдамы Виктории Новодворской. Но выдержана и политкорректность: чеченцы (или подобные им аборигены) в общем-то люди хорошие, мирные, преследовать их нельзя, и вот больные прячут у себя в больнице, признав его пациентом, чеченца от зачистки – так меценаты и знаменитости в свое время скрывали в своих особняках революционеров-подпольщиков, так прятали евреев от нацистов – механизм известен, как и беспроектный эффект симпатии к прячущим.

Все это просчитав и мастерски реализовав, Кончаловский покорила Венецианский фестиваль, который, кстати, в последние годы к бывшему СССР был снова благорасположен, как в те давние года, когда в 1932-м там за советскую *Путевку в жизнь* объявляли Николая Экка «самым талантливым режиссером», когда награждали «Золотым львом Св. Марка» *Иваново детство* Андрея Тарковского и пр. Кончаловский привез с благословенного острова Лидо спецприз жюри – награду высокопрестижную в плане «арт-хауса». И здесь у режиссера тоже все в порядке. В Москве *Дом*

дураков выдвинули на «Оскара».

Но есть еще один аспект: когда-то Кончаловским был снят *Дуэт для солистки* с Джули Кристи, а здесь протагонистка, примадонна и стар – Жанна, точнее, Юлия Высоцкая, на которую ложится непосильная концепционная нагрузка. Эта улыбчивая, добрая и милая девушка вынуждена сочетать в себе Неточку Незванову и других униженных и оскорбленных ее сестер из Достоевского, Дурочку из *Андрея Рублева*, по ассоциации с именем (кстати, модным у российского народа) – Жанну Орлеанскую (ибо тоже слышит голоса), и к тому же героинь Джульетты Мазины. Так боль кавказской темы, напряженность выбора позиции в трудных дилеммах сегодняшнего дня, короче говоря, идея произведения искусства, отчасти теряется.

Полная противоположность – *Война* Алексея Балабанова. Вот уж фильм предельной четкости мысли, суровый рассказ без обиняков, где все смело называется своими словами. Очень резкий фильм, очень открытый фильм, где автор уж, конечно, не заботится ни о какой «политкорректности» и не боится (как и раньше отваживался Балабанов) подставить себя под перекрестный огонь тех, кто картину не примет. Все дело в том, что в фильме *Война* авторское отношение к чеченскому конфликту и его участникам недвусмысленно. Автор «за» русского солдата Ивана Ермакова

и второго кавказского пленника капитана Медведева. Он «против» чеченских бандитов и спекулянтов, в его глазах это отнюдь не гонимая свободолюбивая нация, а могучая и опасная сила, оснащенная идеологией и деньгами. Он, автор, знает цену доброхотам с Запада, бряцающим «правами человека», демократией, гуманизмом, но почему-то фатально оказываемся на стороне бесправия и зла в своем рекламируемом на весь мир заступничестве.

Балабанов Алексей Октябрьнович

(1959–2013)

1987 – «Раньше было другое время»

1988 – «У меня нет друга»

1989 – «Настя и Егор (докум.)»

1991 – «Счастливые дни»

1994 – «Замок»

1995 – «Трофимъ»

1997 – «Брат»

1998 – «Про уродов и людей»

2000 – «Брат-2»

2002 – «Война»

Что же, оставим «политкорректность» английской мисс Ванессе Рейдгрейв – в прошлом она даже играла в *Блоу-ап (Затмение)* Антониони, казалась достойной леди, а после 11 сентября 2001-го и после 23 октября 2002-го демонстративно ходила в обнимку с отпетым чеченским бандитом перед телекамерами,

держит его в своем особняке.

Оставим «политкорректность» и Джону, одному из персонажей *Войны*, англичанину, чеченскому пленному. Его отпускают на волю с тем, что он привезет из Лондона крупную сумму для выкупа своей невесты и партнерши Маргарет (их вместе захватили в Грузии, они актеры, играли *Гамлета*). А не вернись он в срок, ее изнасилуют и потом отрежут голову – да, в фильме такие обстоятельства и условия кавказской жизни пленников. Джон деловито пускается в путь, проявляет чудеса оперативности, собирая деньги и организовав возвратный рейд в Чечню. Он вызывает симпатии, но по ходу фильма они остывают: перед нами типовой портрет современного британца – и внешний, и психологический. Джон – порядочный, он джентльмен, но от сих до сих, увы! – и сквозь благообразие постепенно проступает ординарный продукт расхожих истин, «представитель западной цивилизации». Преодолев ради спасения невесты путь с препятствиями от Темзы до горной речки близ штаба чеченских террористов, он не женится и не может жениться на изнасилованной немой Маргарет. Это была бы жертва, подвиг, на который Джон не способен. Его постскрипту кавказской истории иной: сняв фильм о Чечне, заказанный ему в Лондоне перед отправкой в Россию, он становится богат и знаменит, из плена и горестей вы-

ходит с выгодой, с паблисити и теперь дает показания на Ивана, обвиняемого в убийстве российских граждан.

На рубашке видеокассеты было написано: «Это не *Брат-3*, это война».

Действительно, это никак не продолжение дилогии о «брате», о Даниле. Впрочем, ведь и дилогии на самом деле не было. Были две совершенно непохожие картины (боевик-мелодрама и пародия на боевик) только лишь с общими двумя героями, братьями Багровыми, разные по заданиям, по настрою, по стилистике. А позже появилась третья, она и продолжает предыдущие, и существенно отличается от них.

Новый исполнитель центральной роли (героя зовут Иван Ермаков) Алексей Чадов не обладает обволакивающим шармом Сергея Бодрова-младшего, и потому (не было бы счастья да несчастье помогло!) легче поддаваться его воздействию и судить о его акциях, предложенных сценарием, со всей беспристрастностью.

Заметим, что социальный и образовательный ценз, а также интеллект героя по сравнению с *Братом* сильно повысились. Иван ведет почти всю роль на английском языке и даже вполне сносно, пусть и не с оксфордским произношением. У чеченского хозяина Аслана он имеет некоторые привилегии благода-

ря умению качать новости из Интернета. Он раб, но вроде древнего Эзопа, умом сильно превосходившего своего господина. Он сидит не в яме, а в штабе за компьютером.

А яма – как она не похожа на ту, едва ли не уютную, где коротали часы плена, беседуя, Жилин и Костылин и часто маячило наверху хорошенькое личико местной девочки Дины, тайной подружки русских! Здесь же – глубокая грязная дыра, в какую брошены распластаный контуженый российский офицер и та самая англичанка Маргарет, чей выкуп становится двигателем сюжета. Голая, исхудавшая до меры освенцимских, обтянутых кожей скелетов, которые видим в хронике гитлеровских концлагерей. Достойна глубокого уважения артистическая самоотверженность элегантной цветущей красавицы Ингеборги Дапкунайте, согласившейся предстать перед зрителем не только в этом кромешном аду и ужасном виде, но, может быть, в еще более страшном финальном кадре, когда обезумевшая Маргарет смотрит на нас остекленевшими пустыми глазами...

Ужас чеченского плена – такова экспозиция и почти половина фильма. Здесь все ясно, жестоко и беспощадно. Сращение идеи и расчета, фанатизма и шкурничества в тексте сценария (естественно, написанного самим Балабановым) недвусмысленно.

Пахан Аслан вещает: «Это моя земля» – и грозит убивать русских, пока ни одного не останется до самого Волгограда. Это, можно сказать, позиция! Но причем же тогда несчастная англичанка и вымогаемые за нее тысячи фунтов? «Моя земля» – патриотично! Но зачем же тогда у Руслана, одного поля ягода, рестораны, бригады, магазины в Москве, а сын должен учиться в Московском университете и нигде больше! Не в Махачкале, не во Владикавказе, не в Багдаде, наконец, а Москву ему подавай! Такие аппетиты и амбиции у борцов за независимость, у этих новых Шамилей и Хаджи Муратов, согласно фильму *Война*.

Ново здесь одно: у героя появился «положительный пример», моральный эталон, так сказать, из официоза, то есть из федеральных войск. Он – капитан Медведев в исполнении Сергея Бодрова. Правда, восхищение Ивана этим командиром («если бы все такие были в армии!») можно скорее принять на веру, потому что кроме двух афоризмов в Ивановом пересказе да предложения спастись по реке капитан Медведев в качестве выдающегося военачальника ничем себя не проявляет. Впрочем, последнее было бы трудно по сюжетным обстоятельствам: неподвижный, обросший, полуживой, как и его партнерша по яме Ингеборга, Бодров разрешил показать на себе самом крайнюю степень человеческой униженности –

физического унижения и беспомощности. Пока здесь все однозначно, можете соглашаться с таким показом или нет. Я – верю, я – согласна.

Трудности и сомнения начинаются с момента освобождения Ивана, которого Аслан вдруг отпускает на волю.

Интермедия за границами чеченской войны свидетельствует о пропасти, которая пролегла между теми, кто воевал, и теми, кто нет.

Пребывают в разных измерениях с посланцем «оттуда» рядовая петербургская мамаша Медведева, для нее чеченцы – это лишь те, кто торгует мандаринами, а маленькая дочка ждет папу, чтобы, как всегда, ходить с ним в зоопарк. Прекрасен – не такой мрачный и ободранный, как в *Брате*, – приветный летний Петербург, Нева, Клодтовы кони, но – чужой!

Сцены в Тобольске, на родине Ивана, сохраняют много недосказанного, хотя они дают объем характера и судьбы героя. Хорош эпизод в больнице с отцом – лежащим, распластанным, почти как контуженый Медведев. Отец объясняет, почему он ушел от жены: разлюбил... если разлюбил, уходи... Но зачем это нужно для фильма? Чтобы еще подчеркнуть равнодушие к подружке Зине, с которой Иван проводит ночь? У Балабанова всегда так рельефны и неожиданны женские портреты (не говоря уже о дамах-мон-

страх из *Про уродов и людей*, вспомним вожатую заблудившегося трамвая бедолагу Светку в *Брате* и убойных «настоящую» Ирину Салтыкову и лысую Мэрилин-Дашу в *Брате-2*), но в Зине он запечатлел самую стертую заурядность. Горько звучит на скучном и, видимо, всем давно приевшемся, сборище на природе поминание тех ребят, кого убили не на войне, а здесь, в Сибири, на «разборках».

Словом, «тыл» не принял вернувшегося живым Ивана Ермакова. И отправляется он опять на Кавказ не по доводам разума или драматургии фильма, скорее не для того, чтобы вызволить из подземелья капитана Медведева или помочь Джону, и уж тем более не из-за обещанной валютной суммы. А потому, что его влечет туда, как преступника на место преступления.

Сюжет путешествия Ивана и Джона назад в Чечню горек. Дело не только в том, что Иван убивает неповинную женщину-чеченку, пусть случайно, и продолжает убивать. И даже не в том, что на наших глазах он матерееет, в нем пробуждается лидер и уверенная активность. Главное опять-таки в тексте, едва ли не в своде готовых истин. «Здесь война, – повторяет Иван. – На войне думать не надо, думать надо до войны. Тут надо убивать, или тебя убьют». Говорится с бравадой, с удовольствием.

В том-то и суть, что закон войны формулируется

Иваном как естественный жизненный закон. Как «законный» закон. Да, конечно, война есть война, там есть враг, которого надо уничтожить, или он тебя. Ведь даже великий христианский святитель преподобный Сергей Радонежский послал на Куликово поле двух своих иноков. А уж он-то знал заповедь «не убий».

Но искусство, которому всегда дороже «нас возвышающий обман», не проводит моральную грань между миром и войной. Убийство безвинного и на войне тяжело для нормального человека, вызывает раскаяние, жалость к жертве.

Этих эмоций лишен Иван – хороший, умный, нормальный парень.

Он купается в войне. Он – свободный, гражданский – все равно в плену.

Правда, развязка действия, когда «победитель» Иван и Медведев уходят с Кавказа по бурливой горной реке, еще не есть точка в судьбе героя. Балабанов предлагает как бы три плана рассказанной в фильме истории:

- само действие;
- тенденциозный фильм Джона, кадры которого время от времени мелькают на телеэкране в сопровождении его английского комментария, нацеленного на Запад;

– монолог героя, он же интервью, он же показания обвиняемого, которые Ермаков дает уже в следственном изоляторе – зарешеченное окно, голый стол, на котором лишь пепельница, наполняющаяся горой окурков, – снайперская деталь говорит и о длительности допроса, и о состоянии человека.

Три разные точки отсчета тоже служат многомерности фильма, который лишь на поверхностный взгляд может показаться прямолинейным, – Балабанов слишком хитер для этого. Хотя той двойственности-амбивалентности, которая довлела в прежних его картинах, здесь нет. Точно заметил один из критиков, что даже на короткометражную драму *Трофимъ*, снятую для юбилейного киноальманаха *Прибытие поезда* в 1995-м и возвращающую к временам Русско-японской войны, хотел того режиссер или нет, легла тень войны в Чечне. Она же – на *Брате*. Здесь же не тень, а сама война в Чечне во всей ее безысходности.

И в самом конце *Войны* звучит уже «знаковая» для Балабанова песня Вячеслава Бутусова, во время действия она где-то глухо и уныло слышалась на саундтреке, а теперь выходит на голос и слова:

Моя звезда, звезда со мной.
Моя звезда горит внутри

И говорит мне: подожди,
Постой чуть-чуть, еще немного,
Нам предстоит нелегкая дорога.

Снова – уход, сквозной мотив многих фильмов
постсоветского кино. Куда?

Провиденциальные события в сентябре 2002 года
в Кармадонском ущелье, когда обезумевший ледник
поглотил киногруппу Сергея Бодрова и оборвал сия-
ющее, чудесное начало его творческой судьбы, пре-
рвали развитие темы «кавказских пленников» на ру-
беже тысячелетий.

«Идет война народная, священная война»

От войны несправедливой, ненужной, навязанной, безвыходной, от всех этих локальных конфликтов, «горячих точек» и т. д., так проницательно предсказанных еще Джорджем Оруэллом в его фантастико-реалистическом романе *1984*, естественно и даже спасительно было обращение к войне гордой, очищающей – Великой Отечественной. Впрочем, не только в России потребность вернуться к центральному узлу истории уходящего XX века тоже стала острой веку вдогонку. Огромный проект Стивена Спилберга о Холокосте, его же патриотический боевик *Судьба рядового Райана*, мощный блокбастер Жан-Жака Анно *Враг у ворот*, возвращающий к нашей Сталинградской битве, – тому примеры. В отечественном же кино темой войны так или иначе прошиты все десятилетия, в том числе и последнее десятилетие XX века.



Барак, фильм Валерия Огородникова

В *Барак* Валерия Огородникова (1999) – картине с грифом *Нашим родителям посвящается*, что заранее дает ностальгический настрой, действие происходит в конце 1940-х – начале 1950-х в провинциальной уральской Сатке. Барак – это деревянная коммуналка, где живут люди, прибитые сюда войной. Каждая судьба войною сломана, изуродована: одноногий фотограф на деревяшке, воспитательница детского сада, чьи питомцы на ее глазах погибли в бомбежку (а

она жива!), ленинградка-блокадница, которая на саночках везла на кладбище мертвых родителей, контуженый немой инвалид, пленный немец – персонаж новый для российского кино. И когда в финале за раскинутым длинным праздничным столом с бедными яствами собирается весь барак и стоя очень серьезно и прочувствованно запекает песню *Идет война народная*, – понимаешь: народ, вынесший на своих плечах войну, народ, готовый заново жить, но забыть раны войны не сможет в нескольких поколениях.

Картина *Звезда*, как бы следуя за фильмом режиссера-постановщика Михаила Пташука *В августе 1944-го*, еще раз возвращала кино к советской военной прозе, на сей раз одноименной повести Эммануила Казакевича. В случае Пташука можно говорить о вполне адекватном воплощении литературного бестселлера Владимира Богомолова – с естественными поправками на сегодняшний день, в новой же экранной версии *Звезды* (режиссер Николай Лебедев) осуществилось несколько симптоматических наложений и подновлений, притом что сердце и душа далекой поэтической прозы сохранились.

Фронтовик Казакевич, сам военный разведчик, в 1947 году поведал о гибели маленькой разведгруппы, посланной в тыл врага и не вернувшейся. «Звезда» – позывные отряда, которым командует моло-

денький лейтенант Травкин, «Земля» – имя штаба. «Звезда... Звезда... Я – Земля...», – без устали и тщетно вопрошает радистка Катя зловещее смертельное пространство войны, что поглотило горстку героев. Опубликованная в 1947 году на фоне фресок и скульптурных апофеозов Победы, в контексте парадных экранных баталий типа *Клятвы* или *Третьего удара* пронзительная в своей скромности и задушевности *Звезда* являет собой некий парадокс эпохи, будучи еще сверх всего награжденной Сталинской премией. Цензура отыгралась на первой экранизации *Звезды*, профессионально выполненной режиссером Александром Ивановым в 1949-м на *Ленфильме*: фильм был положен на полку и с переснятым концом (разведчики спасались и возвращались на базу) был выпущен лишь в конце 1953 года.



Звезда, фильм Николая Лебедева

И вот по прошествии полувека на экране – та война, увиденная «свежими и нынешними очами» (да простится избитая цитата!) и тех, кто снимал, и тех, кто смотрит, – людьми начала XXI века. Современниками этой, сегодняшней, войны, получившей от российского кино не допускающее разночтений «я обвиняю!». И вот опять гимн, опять реквием, сыгранный на новых инструментах и для новой публики. Режиссер постановки фильма по новой экранизации, сделанной

сценаристом Е. Григорьевым при участии Бородинского, – Николай Лебедев: именно ему на *Мосфильме* был поручен этот проект. Лебедев, режиссер из кино-критиков, уже успел поставить два полнометражных фильма: *Змеиный источник* и *Поклонник* – работы режиссерски обещающие, хотя и странные по драматургии. Однако крепкая рука и молодость Лебедева сослужили ему добрую службу.

На премьере в Доме кино *Звезда* вызвала триумф. Зал по ходу фильма закипал, люди вытаскивали носовые платки, завзятые остроумцы сморкались, скрывая слезы. Давно не слышали таких долгих и дружных аплодисментов.

Реакция газет была иной, разноречивой – речь, впрочем, о нашей нынешней, безответственно-неуважительной полужелтой прессе.

«Под трагическую музыку А. Рыбникова эта мастерски сработанная, искрящаяся пиротехникой картинка остается картинкой», – проворчал один рецензент.

«Настоящее жанровое кино – динамичное и страшное», – обрадовался другой.



Звезда

Звезду быстро сравнили с популярными американскими бестселлерами о Второй мировой, с упомянутой *Судьбой рядового Райана* Стивена Спилберга и *Тонкой красной линией* Терренса Малика (хотя это произведения разного художественного ранга, общее у них только военный материал и голливудская маркировка), в исполнителе роли лейтенанта Травкина дебютанте Игоре Петренко нашли сходство с Томом Кру-

зом и т. д. – словом, смотрели картину как бы в параметрах репертуара сегодняшнего *Кодак-Киномира*.

И основания для того были: конечно, *Звезда-2002* снята в новых ритмах, с большой опорой на «остросюжетность» и «саспенс». Представляя ее на премьере в Доме кино, продюсер картины и глава *Мосфильма* Карен Шахназаров, не таясь, сообщил, что в постановке хотелось задействовать имеющуюся у концерна ценную коллекцию оружия Отечественной войны и что хотелось снять фильм, который демонстрирует технические мощности сегодняшнего российского кино.

Удалось! Сцены военных действий: и грохочущая огненная бомбежка, с которой начинается фильм, и общие планы с вереницами вражеских танков, и бой у железнодорожной станции, и финальный эпизод гибели последних разведчиков, оставшихся в живых, завершающийся адским огненным столбом, – все это выполнено на высоком уровне батального кино, какого, наверное, не видывали с *Падения Берлина* или *Освобождения*, когда денег на *Мосфильме* не считали, а массовки бесплатно играла Советская армия (*Война и мир* и *Ватерлоо* Бондарчука не в счет, это – «историко-костюмные», там другие критерии – прежде всего артистические, а не «масштабные»).

Но при достигнутой подлинности кромешного ада

войны, при особенности военных действий разведки, когда герои постоянно находятся не просто в тылу врага, а рядом с ним, буквально прячась за соседним кустом, когда постоянно звучит громкая немецкая речь, – все же не в этом художественный эффект фильма. Он – в том, что семеро бойцов разведгруппы Травкина существуют как единый организм, как согласованное целое при сохранении ярких индивидуальных характеристик. Разведчики и уходят на задание как некая сказочная семерка лесовиков в своих пятнистых комбинезонах, украшенных маскировочной листвой. Их цепочка на лугу в густой траве, снятая с верхней точки, их переправа через болото, все их тихие тайные проходы и проплывы – они не только впечатляюще кинематографичны, они служат воспоминанием о том, как солдаты Великой Отечественной сражались буквально до последней капли крови и до последнего дыхания. Именно этой известной истине, которая звучит новизной первооткрытия за счет исключительной искренности, и посвящена череда смертей, развернутая на экране.



Звезда

Г. Н. Чухрай уверял в своей последней книге *Мое кино*, что смерть на экране показывать нельзя, она некрасива. Мастер все-таки ошибался: ведь уже тогда была снята смерть Бориса в картине *Летят журавли* – эти великие минуты кинематографа, предсмертное видение несвершившейся свадьбы в закружившихся верхушках берез и вслед – незабываемые кадры, когда, падая в мокрую землю невзрачного лесочка, на вопрос товарища: «Ты ранен?» – умирающий отвечает: «Я не ранен... Я убит...» – последнее слово уже не слышно.



Звезда

Если бы создатель *Баллады о солдате* увидел *Звезду*, которая вышла после его кончины, он убедился бы в своей неправоте. Важно, во имя чего показывают смерть. И если во имя высокой цели, то не страшен никакой натурализм. В *Звезде* каждая из смертей – последние минуты выполнения долга, финал оборвавшейся жизни, итоговая точка. Дождь смывает грязь болота с лица погибшего солдата, и лицо становится мраморно-белым (этот образ взят из Казакевича), тонкая струйка крови бежит из угла рта рядового Воробьева – «Воробушка», как зовут его остальные; и впрямь «воробушек» – худенький, юный, серьез-

ный «толмач», доброхот-переводчик «языков» и гитлеровских приказов – за душу хватающая игра (точнее, бытие на экране!) незнакомца Артема Семакина. Воробушки, Травкины стояли насмерть перед напором стальных дивизий СС *Викинг*.

Нет, капитан Травкин – дебютант Петренко, к счастью, если и похож на голливудского ковбоя Тома Круза, то только абрисом лица, никак не глазами – светлыми, ясными, детскими под сурово насупленными бровями боевого командира, И экранные предтечи у него другие. Больше всего он напомнит лейтенанта Гальцева, которого играл молодой Евгений Жариков в *Ивановом детстве*. Влияние военного фильма Тарковского наиболее явно в *Звезде*. И в приеме немецкой речи без перевода (чужая речь на родной земле) и – особенно – в теме любви без слов, любви, оборванной и загубленной войной. Лирическая сцена Травкина и радистки Кати, когда они, вчерашние школьники, вспоминают мирную Москву («очень красивая!»), – почти парафраз дуэтов военфельдшера Маши с капитаном Холиным, с солдатом-очкариком – Кончаловским.

Мелодия любви, переключка ее голосов постоянно звучит в рефрене картины: «Земля» – Катя, «Звезда» – Травкин. Этот лирический и символический подтекст повести, эту переключку любви, названную ре-

жиссером «космической», удалось перевести в образы экрана. Один-единственный в фильме кадр ночью звездного неба, открывшегося после бомбежки, тоже работает в пользу темы.

В *Звезде дух*, опыт, традиция отечественного кино, запечатлевшего воинский подвиг, благородно восторжествовала над унылыми схемами так называемого «жанрового кино».

Но если в случае *Звезды* перед нами все же нечто абсолютно умопостигаемое, а точнее, просто очень хорошее кино про войну с надежной литературной основой прошлых лет, то фильмом *Кукушка* мастер Александр Рогожкин «удрал» (пушкинское слово) с нами и с «военной темой» такую штуку, что только диву даешься!

У его сюжета, жанра, стилистики нет ни аналогов, ни предшественников. Правда, есть родство некоторых мотивов, знакомые лица артистов Виктора Бычкова и Вилле Хаапасало, а также сверкающая оригинальность, юмор, фантазия незабываемых *Особенностей национальной охоты* того же автора, снятых им в 1995 году. Но, конечно, разница велика: *Особенности* были чистой комедией русско-советского абсурда; трюк счастливой выдумки был в сопоставлении знаменитой русской псовой охоты с борзыми, фореи-

торами, амазонками, вихрем на белом снегу (дивной красоты кавалькады!) и генеральской охотой в зоне – что-то вроде пародии на хрущевские засекреченные охоты с именитыми иностранцами. У Рогожкина важным гостем охоты, из-за кого весь сыр-бор (хотя это и предлог, ведь главное – собственное удовольствие благодаря «мероприятию») становится молоденький финский интеллеktуал Райно: начитавшись классической литературы, он увлекся старинной русской забавой, и картинки псовой охоты на снегу из дорогого финского альбома ожили в его воображении – они же замечательно красивые flashback' из фильма.

Чуть постаревшие Вилле Хаапасало – простодушный Райно и хранитель заповедных вод Кузьмич – Виктор Бычков открывают необычайные события, которые развернутся в неожиданной, непредсказуемой *Кукушке*.

Действие – в приглянувшемся авторам военного «ретро» году 1944-м. Но на свежем, незатрепанном и феноменально прекрасном ландшафте Финляндского Севера, снятого у Белого моря. Озерца между навалами камней, вода и сосны, гранит, кустарники, мхи и за далью водная даль – этот край света и край цивилизации снят оператором Андреем Жегаловым после его же жестковатого кавказского *Блокпоста* с поэтическим любованием, в бледных и чарующих палевых

красках.

Фильм начинается удивительной сценой: несколько немецких снайперов сажают на железную цепь, приковывают к скале одного из них. Вскоре выясняется, что этот здоровенный парень – снайпер-смертник, каких называют «кукушками», – финн, то есть ненадежный союзник вермахта, что немецкая форма на нем для камуфляжа, а производимая над ним акция – форма смертной казни: сам здесь помрет или с неба убьют бомбежкой.

Одновременно поблизости готовится другая казнь: на джипе лейтенант из Смерша (аккуратненький, в кожаном пальто, своими нафабранными усиками похож на Гитлера) везет к месту расстрела советского капитана, по доносу обвиненному в антисоветчине.

Дальше идет параллельный монтаж: прикованный, не теряя времени, приступает к процедуре освобождения. Первая задача – добыть огонь; спичек нет, но, по счастью, оказались с собой очки, сработал солнечный зайчик – и затлеп огонек, поджег мох, вот и готов маленький костер. Все это показано с предельной дотошностью, словно бы по «методу физических действий» К. С. Станиславского, и, как ни удивительно, совсем не скучно, наоборот – увлекательно.

Разумеется, возникает ассоциация с Прометеем: прикованный к скале, да еще высекает огонь! Но знать

это не каждому зрителю обязательно. Тому, кто помнит про прикованного античного титана, еще забавнее будет рукодельство финна-умельца. Но, как в истинных произведениях искусства, достаточно и верхнего плана, подтекст для пытливых. Достаточно схватить характер героя: его аккуратность, методичность, трудолюбие – пригодится потом, для сюжета. И еще, по-видимому, режиссеру интересно было такое спецзадание: продемонстрировать способность кино сделать нечто притягательное из простейших вещей, из битья железки о железку, из отверток и проволок.

В итоге десятков скрупулезно показываемых нам уверток финну удается распилить цепь и выдернуть из камня кол, на котором она закреплена. Расправив плечи, могучий, не забыв, однако, и сварить себе на костерке немного пищи, Вейко (так зовут сына Суоми) шагает на свободу.

А в это время (синхронно!) русский пленный тоже освобождается. Правда, не собственноручно, а с помощью своего же советского самолета, который, не разбирая цели, палит по чужим и своим и прямым попаданием в джип кончает жизнь самодовольного смершевца. Арестованному капитану повезло, ибо в эту минуту он удалился в кусты по малой нужде. Отделался контузией.

И вот тут на дальнем плане каменистого пейзажа

появляется третье главное лицо фильма – саамка Анни, хозяйка хутора, что поблизости. Смешная, некрасивая, в каком-то чепце-капюшоне, но молодая, глаза веселые. К ней-то, в ее хижину и олений загон, попадают оба представителя враждующих армий со своими, так сказать, национальными менталитетами.

Характеры выписаны четко, особенно русский. Национал-патриотам, наверное, неприятно. Это – долдон, целиком запропагандированный военной пропагандой. Здесь, на первый взгляд, есть нестыковки: может ли такой прямолинейный красноармейский командир вести какую-то антисоветскую переписку, за что попасться в лапы к Смершу? Но Рогожкин, историк по первому образованию, ошибаться не может: доноса с самым нелепым обвинением достаточно было для расстрела, и сколько подобных стопроцентно советских долдонов погибло в ГУЛАГе!

Увы, наш соотечественник Иван в интеллекте и культуре уступает Вейко. Повторяется диспропорция, уже схваченная Рогожкиным в *Особенностях национальной охоты*. Ныне Иван – тугодум, часто он смешон: и когда напяливает на себя юбку Анни, и когда начинает явно не понимающим его собеседникам горько жаловаться на свои былые неудачи в любви. Импульсивность и агрессивность, заведенные в нем войной, заставляют Ивана броситься на Вейко

с ножом, едва ли не пристрелить его насмерть, не разобравшись с известием о капитуляции Финляндии. Русский человек задним умом крепок, – говорит самокритичная пословица. И при всем этом складывается обаятельный портрет (он же автопортрет нации), симпатичный и без нарочитых прикрас. Такую национальную идентификацию позволило реализовать на экране новое время. Благодаря тонкой игре Виктора Быкова образ русского многомерен, внушает и смех, и жалость, и сочувствие, заставляет задуматься об общей судьбе населения нашей страны.

Нельзя сказать, что концептуальное содержание, философские постулаты и моральные категории *Кукушки* отличались особой новизной и глубиной. Нет. Фильм против войны, он пацифистский (пишем со знаком плюс), он против национальной или идеологической вражды, проповедует элементарные и даже примитивные истины: мужчине нужна женщина, а женщине – мужчина, так сотворила нас природа, нужно рожать детей, радоваться жизни, трудиться, помогать друг другу – нехитрый (хотя и самоубийственно забываемый) катехизис! Но все дело в разработке.

Натуральное хозяйство Анни, дочери этих заповедных мест, ее космос показаны нам в их убеждающей рациональности и – непременно – прелести. Не кушанья, а целебные снадобья, не варево, а возрож-

дающая пища – такова реакция ее неожиданных на хлебников. Выживая русского, она идет в загон к оленю (ветвистые рога над оградой), делает надрез на глянцевом боку, нацедив крови и приговаривая что-то вроде «ты не бойся», «так нужно», – и рана у оленя тут же заживает. А смешиваемая в деревянной плошке темная густая кровь, растворяясь с молоком, в отсветах очага – эликсир жизни. И все опять очень подробно, в деталях.

Колдунья? Дьяволица? Язычница-шаманка? Логово ведьмы? Но в том-то и секрет *Кукушки* и ее необыкновенной героини (настоящее имя Анни, данное ей при рождении, тоже как раз – Кукушка), что вся структура ее поведения, ее облик, ее поступки (а поступки следуют один за другим, потому что и притащить полумертвого, и немедленно выстирать пропахшие войной мужские вещи, и поднять бесчувственного – все это в условиях края света суть деяния) отнюдь не «первобытны», не «природны», не «естественны позвериному», а выработаны опытом веков христианской цивилизации и исполнены тонкой современной духовности и деликатности.

Так написана *Кукушка* в сценарии, и так играет ее Анна-Кристина Юусо – находка для экрана, открытая Рогожкиным актриса, наделенная безупречной органичностью, очарованием женственности, юмором,

умом. Нет в Анни ничего от ведьмы, в чью красоту искусство много веков подкладывает черной краски (как внутри у гоголевской панночки из *Майской ночи*), метит знаками зла и опасности. Кукушка абсолютно простодушна и потому может без тени смущения заявлять, что уже четыре года без мужчины, уводить то одного, то другого куда-то на голубятню, стонать на ложе любви – и все это так чисто, чуть смешно и по-детски, без того надоевшего экранного «секса», который стал в кино такой же обязательной отметкой, как когда-то цитата из Ленина – Сталина в советское время.

И даже обряд возвращения умирающего Вейко из путешествия в страну мертвых, когда Анни остервенело бьет в бубен, превращается в собаку, как учила ее бабушка, чтобы душа мертвеца услышала вой собаки и вернулась в свое тело, даже этот удивительный сеанс не хочется назвать дикарским «камланием». Лучше – заклятьем, лучше – мольбой, напряжением силы души и полной самоотдачей – таким просветленно красивым и вдохновенным становится лицо Анни.

Конечно, здесь – и во всем фильме – много смешного, авторской доброжелательной усмешки, юмора, фантазии, чуть-чуть провокации, чуть-чуть мистификации. Сбивчивы и определения жанра: то ли «комедия», то ли «военная драма». «Притча» – поправляли

критики, знатоки жанровых классификаций.

Наверное, «военная драма», если оба героя чудом избежали смерти от собственных военных лагерей, если их спасла и примирила «простая женщина» другой национальности, если вчерашние враги стали едва ли не друзьями – вот вам и история, что не раз встречалась в картинах о войне.

Но куда ж тогда деть тот сценарно-режиссерско-актерский эффект, при котором трое героев говорят на разных языках: по-русски, по-фински, по-саамски? Слов друг друга не понимают, но продолжают без умолку говорить и общаться, постоянно попадая впросак и в квипрокво, что благодаря закадровому переводу схватываем мы, зрители, но не слышат персонажи. И венец этого приема: имя «Пшолты», которым наградили русского (по имени Иван) доверчивые финно-угорско язычные люди в результате услышанного от своего нового знакомого любезное «Пошел ты!», транспонированное ими в довольно благозвучное сочетание букв.

И куда опять-таки – к «военной драме» или к «комедии» – отнесем долгий эпизод пути Вейко в страну мертвых: в синем свете по пустынным долинам, холмам и озерам в сопровождении ангела смерти – белого финского отрока и в зловещих отзвуках эха от кукушкиного заговора и собачьего воя? Или финал кар-

тины, когда на длинной и великолепной осенней панораме Анни дает свою версию событий, пусть и идеализированную: это были сильные и смелые люди, плохое с ними делала война, но они поняли это, прекратили воевать, стали товарищами, а потом ушли по своим домам.

Кукушка это рассказывает двум пятилетним мальчонкам – близнецам, названным в честь их отцов: Пшолты и Вейко. Это что же – реализм «военной драмы»?

Нет, истинно авторскому кинематографу, в современных терминах – «арт-хаусу» всегда трудно с жанровыми рубриками. Какого жанра *Дорога* Феллини? Или *Покаяние* Абуладзе?

Кукушка Александра Рогожкина просто замечательно талантливый «штучный» фильм. Пусть же искрометная, блистательная, веселая *Кукушка* завершит эту главу, а с нею и всю книгу.

Как бы там ни было по-фински и по-саамски, но по-русски, в российском фольклоре, кукушка – прорицательница. У нее спрашивают: «Кукушка-кукушка, сколько мне осталось лет?» И кукушка отвечает кукованьем.

Кукушка, наступит ли в XXI веке расцвет российского кино?

Многоточие...

В заключение



В заключение мне хотелось бы выразить искреннюю благодарность всем тем, кто помог мне работать над этой книгой.

В первую очередь, конечно, это сами творцы оте-

чественного кино. Это его первопроходцы, открытиями которых мы восхищаемся и спустя целое столетие. Это его великие мастера, чьи художественные достижения важны не только для искусства кино, но и для всей мировой культуры. Это его труженики, это все участники творческих команд и съемочных групп, ведь кино – техническое искусство, которое создается только «коллективом на производстве».

В подборе иллюстративного материала к тексту мне помогали сотрудники нескольких киностудий и библиотек, а также мои коллеги и друзья-профессионалы.

Спасибо им всем!

A handwritten signature in black ink, appearing to read "H. Zerkov". The letters are fluid and connected, with a large, sweeping flourish at the end of the word.

Иллюстрации к тексту подобраны автором книги и

хранятся в личном архиве Н. М. Зоркой.

В издании использованы также кинофотоматериалы, которые предоставили В. Ю. Абдрашитов, Л. А. Алова, А. С. Демидова, Г. Е. Долматовская, Л. А. Кожина-Черных, Г. А. Пешкова, С. А. Соловьев, О. Е. Суркова, М. И. Туровская, Е. М. Ульянова.

За помощь в подготовке издания благодарим ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

БИБЛИОТЕКУ КИНОИСКУССТВА ИМ. С. М. ЭЙ-
ЗЕНШТЕЙНА КИНОКОНЦЕРН «МОСФИЛЬМ»