

И. Н. ГРАЩЕНКОВА

КИНОАНТРОПОЛОГИЯ

XX/20



Книга авторитетного историка отечественного кино И.Н. Гращенковой – первое исследование того направления киноискусства 20-х годов, которое оставалось в тени историко-революционных шедевров, сотворивших миф об Октябрьской революции 1917 года. А сегодня именно «второе кино» о быте, нравах, личных отношениях, повседневности первого постреволюционного десятилетия обнажает истинное лицо Революции как подлинной антропологической катастрофы. Документальные, игровые, анимационные фильмы 20-х годов, судьбы кинематографистов, забытые имена и лица, авторские размышления о человеке и эпохе – содержание этой книги.

Текст иллюстрирован редкими фотографиями (в том числе, единственными сохранившимися) из фондов Госфильмофонда РФ, Библиотеки по киноискусству им. С. Эйзенштейна, Музея кино, Библиотеки по искусству, из семейных архивов. Книга адресована и специалистам, и читателям, интересующимся искусством и культурой роковой эпохи отечественной истории.

- [Ирина Николаевна Гращенкова](#)
 -
 - [Утопия на большой крови](#)
 - [Среда обетованная](#)
 - [Женщины 20-х](#)
 -
 - [Фильмотека](#)
 - [Портретная](#)
 - [Мужчины 20-х](#)
 -
 - [Фильмотека](#)
 - [Портретная](#)
 - [Старики 20-х](#)
 -
 - [Фильмотека](#)
 - [Портретная](#)
 - [Молодёжь 20-х](#)
 -
 - [Фильмотека](#)
 - [Портретная](#)
 - [Дети 20-х](#)
 -
 - [Фильмотека](#)
 - [Портретная](#)
 - [Социальные болезни 20-х](#)
 -
 - [Фильмотека](#)
 - [Портретная](#)
 - [1929-й. Год великого \(пере\)лома](#)

- [«Второе кино» как антропология](#)
 - [P.S. Мои родители – люди 20-х годов](#)
 -
-

Ирина Николаевна Гращенкова

Киноантропология XX/20

Моим родителям – людям 20-х годов

© И. Н. Гращенкова, текст, 2014

© Издательство «Человек», издание, 2014

* * *

Утопия на большой крови

«Народные комиссары относятся к России как к материалу для опыта. Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают её в жертву своей грёзе о всемирной или европейской революции», – писал Максим Горький в одной из статей цикла «Несвоевременные мысли» в декабре 1917 года. «Грёзой» на большой крови, утопией была сама система социализма. Имена Томаса Мора, Томмазо Кампанелла, Уильяма Морриса и их главные творения – «Золотая книжечка о наилучшем устройстве государства или, О новом острове Утопия», «Государство солнца», «Вести ниоткуда» вспомнились ко времени. Мор первым создал законченную систему социализма на бумаге и назвал «Островом Утопии». Моррис излагал идеи прекрасного, гармоничного, творческого, общинного социализма, не опирающегося на экономику и промышленность, парящего в воздухе. Кампанелла проповедывал полный отказ от частной собственности, «которая возникает и развивается лишь благодаря тому, что каждый из нас имеет собственный дом, жену и детей». Это он первым пропагандировал общественное воспитание детей и равноправие женщин. Его знаменитое произведение «Государство солнца» было написано в застенке, где он отбывал пожизненное заключение за попытку учредить с тремя сотнями монахов-домениканцев коммунистическую республику.

То, что не удалось горстке домениканцев, удалось кучке большевиков. Октябрьский переворот не был общенародным делом, когда из 100 только 17 человек были его активными участниками, остальные – свидетелями, в лучшем случае сочувствующими или, наоборот, скрытыми противниками, реже – врагами «без забрала». Партия большевиков, вопреки своему названию, напоминала секту, а не массовую политическую силу. Даже на одиннадцатом году революции, в 1928-м, коммунистов было чуть больше полумиллиона – 656 тысяч (без закрытых сфер армии и заграничной работы). Важнейшие социальные устои существовали только на бумаге – народовластие, равенство, общенародная собственность, союз рабочих и крестьян... Страна существовала вне времени: прошлое отвергалось, настоящее приносилось в жертву будущему. Настоящая утопия (греческое слово, буквально – несуществующая страна), и чтобы удерживать её на плаву истории, открыто объявили диктатуру, узаконили репрессии. В работе «Вопросы ленинизма» (1929) Сталин утверждал: «Репрессии являются необходимым элементом наступления социализма». И тут же лицемерно пояснял, «но элементом вспомогательным, а не главным». А на вопрос одной иностранной журналистки о том, сколько же будут расстреливать в СССР людей, ответил: «Сколько будет нужно».

Идея воспитания «новых людей» посещала власть предрежащих ещё задолго до революции 1917 года. Так, Екатерина II под этим имела ввиду формирование узкой группы особых, высокородных, лично к ней близких людей, способных поддержать её начинания. Но со временем императрица охладела к самой идее. Возможно, поняла, что не одной элитой движется жизнь, что важен, как тогда называли, «третий чин» – купцы, промышленники, ремесленники. Для его государственного воспроизводства по приказу императрицы создавались по всей стране воспитательные дома для сирот, подкидышей, детей, оставленных родителями по бедности, рождённых вне брака. Пётр I придал самой идее больше демократизма, рекрутируя элиту, то есть лучших избранных среди талантливых преданных выходцев из разных сословий. Но только большевики разогнали масштаб до всенародного, поставив задачу создания многомиллионной совокупности людей нового типа. «Создать более высокий общественно-биологический тип сверхчеловека», – так прямо и заявлял Лев Троцкий. Ленин уточнял: «Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены в борьбе... Другого материала у нас нет». Да, из подпорченного материала нужно

было создавать советского человека, сверхчеловека эпохи социализма. Впрочем, всякая социальная утопия, каждая тоталитарная система ставит себе такую цель. В трудах Маркса, выступлениях Муссолини, речах Геббельса, тезисах Мао нетрудно найти подобные квазиантропологические пассажи. А на практике все они начинали с того, что просто портили человеческую природу, расчеловечивая. Устойчивость к порче уничтожали миллионами.

Этот процесс расчеловечивания начался не в 20-е годы XX века, шёл не только в России. Этот процесс дехристианизации как дегуманизации Ф. М. Достоевский подвёл под простую и страшную формулу: «Если Бога нет, то всё дозволено». По счетам этого общечеловеческого феномена Россия заплатила самую высокую цену, другие – меньше, и они все продолжают платить.

Ради перемены человеческой природы и породы большевики давно задумали целую систему противовесов. Ещё до революции 1905 года большевик Семён Панченко (знаток церковной музыки и ценитель нетрадиционных сексуальных отношений) постулировал отказ от семьи, брака, разрушение традиционного быта, общественное воспитание детей в полной изоляции от родителей. Забрав власть в октябре 1917-го, приступили наконец к практическому осуществлению задуманного. Не жалея средств, привлекли науку. Лев Троцкий в своих воззрениях свободно соединил марксизм с фрейдизмом, увлекался психоанализом и окружил себя таким научными фигурами, как Александр Лурия, Иван Ермаков, Отто и Вера Шмидты. Открыли несколько уникальных исследовательских центров, не имевших аналогов за рубежом: Институт мозга, Институт борьбы за жизнеспособность, Институт экспериментальной медицины. Здесь не чистой науки ради, не только в медицинских целях старались проникнуть в тайны мозга, крови, высшей нервной деятельности.

Большевик, естествоиспытатель Александр Богданов на себе ставил опыты по переливанию крови, но и после смерти он принадлежал науке. В Институте мозга проводили сравнительный анализ наполнения черепной коробки Ленина и Богданова, устроив ещё одну «встречу» оппонентам – авторам философского труда «Эмпириоманизм» и «Материализм и эмпириокритицизм». Искали физиологическую тайну гениальности, изучая свою коллекцию – мозг Циолковского и Павлова, Горького и Маяковского, Белого и Мичурина.

Уже в 1924 году в СССР был сделан шаг к созданию психотропного оружия. Бернад Кожинский так называл «мозговое радио» – технологию управления эмоциональным состоянием толпы. Опыты проводились на животных Дурова. В конце 20-х учёный исчез в недрах спецслужб, но не погиб, а, будучи глубоко засекреченным, продолжал работать вплоть до начала 60-х.

В 1921 году был возрожден как учебный и научный Психоневрологический институт и преобразован в академию во главе с бывшим придворным медиком, генералом Императорской военно-медицинской академии Владимиром Михайловичем Бехтеревым. Когда он скоропостижно скончался после визита в столицу, его торжественно похоронили за государственный счёт, семье назначили пожизненную пенсию, имя академика присвоили Институту рефлексологии. Некоторая анекдотичность официально объявленной причины смерти («отравление консервами») породила слухи об убийстве. Как-то трудно представить себе такого человека, закусывающего килькой в томате. Наверняка не случайно имя Бехтерева оказалось связано с кинематографом – его учениками были будущие кинорежиссеры Абрам Роом, Дзига Вертов, Георгий Тасин, будущие сценаристы Лариса Рейснер и Борис Гусман, журналист Михаил Кольцов, политэмигрантка Ася Лацис, которой ещё предстояло руководить первым детским кинотеатром Москвы.

Выдающийся психолог, основоположник культурно-исторического направления Лев Выготский рассматривал психологию как единый комплекс теории и практики воспитания

«нового человека» для создания «народа будущего». Он сам этого будущего не увидел – умер в 1934 году, не дожив до сорока. Зато его уникальный труд «Психология искусства» именно в этом «будущем» (в середине 60-х) обессмертил имя Выготского в самых широких кругах гуманитарной интеллигенции.

Психоаналитик и педагог Арон Залкинд утверждал, что наполненные новым классовым содержанием пригодятся и библейские заповеди. Например, «Не укради» можно заменить на «этическую формулировку тов. Ленина «Грабь награбленное», когда кража в интересах революции уже не кража, не преступление. Именно он заменил десять заповедей как духовно-нравственные законы повседневной жизни верующего на «Двенадцать заповедей полового поведения революционного пролетариата».

Новое законодательство о браке, разводах, разрешение абортос разрушили фундамент традиционных, освященных православием семейно-брачных отношений. И вот уже социологический опрос 1927 года фиксирует преобладание внебрачных отношений, а, главное, негативный взгляд на сам институт брака: 89% женщин назвали себя «незамужними». Отныне браки совершались не на небесах, а в конторах ЗАГСов, в отделах записи актов гражданского состояния. «Записаться», как тогда говорили, можно было походя, сколько угодно раз и так же легко было расторгнуть брак, без выяснения мотивов, в одностороннем порядке. Ни таинства, ни праздника. Ношение обручальных колец преследовалось как атрибут церковного венчания. Свадьбу считали отрыжкой прошлого. В литературе, на сцене, на экране свадьба превратилась в акцию мещанскую, пошлую, безобразную. Особенно преуспели в грубом сатирическом её разоблачении лидеры «левого искусства» – Маяковский, Мейерхольд, Эрдман.

Церковные обряды, торжественно, возвышенно сопровождавшие человека с момента прихода в жизнь и до ухода, трудно было отменить декретом, но можно было использовать, вывернув наизнанку, извратив самую суть, убрав из них Бога. Крестины превратили в октябрины. Отпевание заменили траурной церемонией, для избранных – митингом. Всячески рекламировали кремацию тела – из антиклерикальных и гигиенических соображений. Прочная семья в партийной и комсомольской среде нередко служила объектом критики и насмешек как старорежимная, буржуазная, отмирающая. Политики всерьёз утверждали, что только отсталая деревня сохранила социально-экономическую базу семьи.

«Она любила по Смидович, а он любил по Коллонтай» – в 20-е эта строфа популярного стихотворения была всем понятна. Коллонтай и Смидович были две известные партийные дамы, непримиримые противницы в понимании любви, брака, отношений между полами в эпоху социализма. Они то и дело обменивались статьями в «Правде», вызывающими поток писем, которые тут же публиковались в виде подборки. И если Смидович яростно отрицала революционность свободных сексуальных отношений, утверждавших себя под антимещанскими лозунгами, то Коллонтай была их апологетом, теоретиком и практиком в жизни.

Александра Михайловна Домонтович – дочь генерала, троюродная сестра поэта Игоря Северянина, ушла в революцию, оставив мужа (но сохранив его фамилию) и сына сразу после событий 1905—1907 годов, в которых приняла самое активное участие. В 1908-м она надолго уехала в эмиграцию и в рядах социал-демократического движения завоевала авторитет как теоретик революционного феминизма. В 1917-м она была среди 32 российских политэмигрантов, пассажиров знаменитого «опломбированного вагона» через Германию и Швецию реэмигрировавших в Россию. В первом советском правительстве Коллонтай заняла пост наркома социального презрения, став первой в мире женщиной-министром. И тут же провела два декрета, касающихся нового социального и правового статуса женщины, – «О гражданском браке и свободе разводов» и «О равенстве детей, рождённых в браке и вне брака». Она не боялась остаться в оппозиционном меньшинстве – среди «левых коммунистов», в рядах

«рабочей оппозиции». Когда был арестован её гражданский муж Павел Дыбенко, член комиссии Совнаркома по делам военным и морским, демонстративно вышла из состава правительства.

После смерти Инессы Арманд в 1920 году Коллонтай заняла её место в ЦК ВКП(б), возглавила Женотдел, где уже не по государственной, а по партийной линии продолжила наступление на традиционные устои семьи, брака, взаимоотношений мужчины и женщины. Выступала на митингах, участвовала в диспутах, много писала – документы, публицистические статьи, беллетристика: «Коммунистическая мораль и половые проблемы», «Революция быта», «Семья в коммунистическом обществе»...

В 1923-м вышла книжка «Любовь пчёл трудовых» – три рассказа о трёх поколениях русских революционерок: народоволке (бабушка), эсерке (дочь), большевичке (внучка), их мужьях и любовниках, романах и изменах, даже жизни втроём. Она была написана, как и повесть «Большая любовь» (1927), в виде исповеди. Киностудия «Межрабпомфильм» поспешила заказать сценарий по рассказам под названием «Любовь трёх поколений». Редкая удача: материал зрительский, коммерческий и покрыт историко-революционным кумачом, защищен высокой партийной фамилией автора. Проект не был осуществлен.

Много шума наделала статья Коллонтай «Дорогу крылатому Эросу!» (письма к трудящейся молодёжи), напечатанная в журнале «Молодая гвардия» в 1923 году. Призвав к сотрудничеству греческого бога любви, она создала целую концепцию любовных отношений в эпоху социализма. Бескрылый Эрос – влечение без эмоций, голый инстинкт воспроизводства, сохранявший человека всего без остатка для дела революции в годы Военного коммунизма и Гражданской войны. С приходом НЭПа свои права заявляет крылатый Эрос и телу человека нужна любовь-страсть, а душе его – любовь-дружба. Эта товарищеская любовь не эгоистична, не замкнута на одной избраннице или избраннике, не знает инстинкта собственности, чувства ревности. А при коммунизме воцарится ничем не ограниченная, захватывающая всего человека полигамная любовь. В общем, Коллонтай приняла революцию как переворот в сфере сексуальных отношений, как полное их раскрепощение.

Выступая перед массовой аудиторией, перед работницами, студентками, Коллонтай пользовалась одним простым призывом, обращенным и к замужним, и к незамужним женщинам: «Рожайте, рожайте!» Она разъясняла: их главная социальная обязанность – «производить здоровых, жизнеспособных младенцев», для чего женщина должна сама выбирать достойного партнера и «не надо себя сдерживать», а советская власть «снимет с матерей крест материнства и оставит лишь улыбку радости, что рождает общение женщины с ребёнком». Она утверждала это по личному опыту женщины, давно живущей «без креста», по декларируемой заповеди: «Будь матерью не только для своего ребёнка, но и для всех детей рабочих и крестьян».

Ленин взглядов Коллонтай не разделял, считая «несдержанность в половой жизни буржуазной, признаком разложения». Когда ещё до революции в 1915 году Инесса Арманд прислала Ленину план своей брошюры о свободной любви, тот с присущей ему жёсткой аналитичностью всё чётко классифицировал. Свобода от финансового расчёта в браке, от «запрета папаша» – это хорошо, революционно. И никуда не годится свобода от «серьезного в любви», «от деторождения», «за адюльтер». К Коллонтай он испытывал антипатию. Наверняка не забыл, как во время переезда правительства из Петрограда в Москву весной 1918-го двух членов Совнаркома просто потеряли на несколько суток. Владимиру Ильичу дворянское воспитание не позволило вызвать на ковер даму, но Дыбенко получил настоящую выволочку. В 1921 году Коллонтай перебросили на работу в Секретариат Коминтерна, а год спустя – ещё дальше, за рубеж, на дипломатическую работу в Норвегию, Мексику и наконец в Швецию. Образованная, владеющая десятком иностранных языков, знакомая с этикетом и сильная, умная, она нашла себя в этой работе, первая в мире женщина-дипломат.

Сменившая Коллонтай на посту главы Женотдела ЦК ВКП(б) П. Виноградская пошла даже дальше своей предшественницы, утверждавшей и практиковавшей «жизнь втроём», – она заявила, что многоженство и многомужество не противоречат интересам государства и назвала обывательством призыв «не живи с тремя жёнами». От партии не отставал комсомол, и в первый устав организации было внесено положение «о необходимости удовлетворять друг друга при уплате членских взносов», и случаи отказа осуждались как неуставные. Комсомольцы предпочитали свободную любовь, а брак называли «обрастанием» – привычками, вещами, бытом. Более политически грамотные цитировали Энгельса, писавшего о свободной любви как неотъемлемой составляющей революционной ситуации, остальные показывали пальцем на партийных лидеров, разорвавших старый брак и женившихся на женщинах много моложе, – В. Бонч-Бруевича, Н. Бухарина, А. Луначарского. Последнего Ленин весьма двусмысленно именовал «миноносец легкомысленный». Действительно, в семье главы ведомства культуры царил особая атмосфера: его первая жена Анна Александровна, не стесняясь, говорила: «Я вообще аморальна. Если бы мой брат (Богданов) захотел со мной жить, пожалуйста! Если это доставляет ему или мне удовольствие». Она умилялась, глядя на малолетнего сына: «Он у меня такой сексуальный!» Конечно, большинству старой партийной гвардии претили новые революционные формы любви, брака, семейной жизни, но их обнаружению и распространению они не препятствовали, считая, что частную жизнь, сферу эротики трудно и нужно контролировать, так пусть этим занимаются, как могут, свои.

Не оставили большевики без внимания, контроля и досуг – отдых, развлечения, общение. Прежде всего позаботились об учреждениях массового организованного времяпровождения. Тут ничего не нужно было придумывать – клуб и изба-читальня существовали в дореволюционной России. 15 тысяч читален были приняты на баланс, избачом был поставлен секретарь партийной или комсомольской ячейки, фонды «почистили», пополнили партийной литературой. Появились передвижные избы-читальни, так называемые красные чумы, красные юрты. Рабочие, красноармейские, молодёжные клубы вели свою родословную от Народных домов. В начале 20-х клубы открывали в разгромленных, обезглавленных храмах, что не раз как показательное массовое мероприятие запечатлела кинохроника. Позднее проектирование и строительство специальных зданий для новых клубов осуществлялось лучшими архитекторами из стана конструктивистов – Ильёй Голосовым, Иваном Леонидовым. Один Мельников возвёл шесть дворцов из стекла и бетона.

В 1926 году насчитывалось более 35 тысяч клубов, под крышей которых уживались самодеятельное творчество, просвещение, пропаганда, общение. Отсюда в профессиональное искусство пришло немало подлинных талантов. Здесь сотни тысяч впервые сели за шахматные и шашечные столы – по специальной разрядке в каждом рабочем клубе «для развития интеллектуального потенциала пролетариата» организовывали соответствующие секции. «Клуб против пивной» – лозунг эпохи и фабула многих фильмов – «Кружева», «Косая линия», «Ухабы»... Но одновременно клуб унифицировал и контролировал досуг, уводил человека из дома. Зато появились дома, собирающие коллективы по социальному и профессиональному принципу: Дом крестьянина, Дом печати, Дом обороны... Вот и негде было человеку побыть одному, пообщаться с самим собой, с близкими.

Советская эпоха открыла школу нового быта в системе профсоюзных домов отдыха и санаториев: правильный режим, здоровое питание, спортивные занятия, культмассовые мероприятия. Обычно путёвку, оплачиваемую профсоюзом, получал и ударник труда, многодетная мать, в одиночку отправляющиеся на заслуженный отдых. Для человека, постоянно находящегося под колпаком трудового коллектива, соседей по коммуналке, эти трёхнедельные каникулы превращались в дни и ночи свободы. Так называемые курортные романы в СССР стали

типичным явлением быта и сюжетом комедий, а то и сатирических спектаклей и фильмов. В 1924 году К. И. Чуковский заносит в дневник курортные впечатления: «В Сестрорепке на курорте лечатся 500 рабочих, для них оборудованы ванны, прекрасная столовая, порядок идеальный... Лица у большинства тупые, злые. Они всё же недовольны режимом ... окурки бросают наземь и норовят удрать в пивную... Прошли с барабанным боем, со знамёнами пионеры... Спящие пары... Корзины с вином, пивные бутылки... гомерически жирная баба, купающаяся нагишом под хохот всех присутствующих... демократия гуляет вовсю».

«... там, где до сих пор гуляли пять-шесть человек, гуляют тысячи и десятки тысяч. Вчера в Кусково... Много голых – купаются бабы с мужчинами. Семечки щёлкают пудами. Демократия веселится». Это строки из того же документа времени, дневника Чуковского. Идеи массовости досуга, измеряемые сотнями тысяч, нашли своё воплощение в модели парка культуры и отдыха. Первым был ЦПКиО, позднее получивший имя Горького, открывшийся в Москве в 1928 году. Затем в разных городах появилось 60 подобных центров, а через десять лет их было уже 500. И снова человек растворялся в массе: гуляний, митингов, карнавалов, олимпиад, слётов, лекций, концертов, кинопоказов под открытым небом. На час, на день можно было отдать ребёнка под присмотр педагогов, с гарантией питания, ухода, медицинского обслуживания – в ясли, детсад, пионерский городок. До мелочей были продуманы все формы деиндивидуализации жизни и воспитания.

Революционной эпохе с её нетерпимостью, агрессивностью, подавлением меньшинства большинством принадлежали такие формы повседневной жизни, как общественные суды. Для разрешения конфликтов, ставших обыденным явлением коммунального быта, придумали издевательское обозначение – товарищеский суд. В этих собраниях, возникающих на почве скандалов, доносов, привлекающих склочников, сплетников, не было ничего товарищеского. Наперекор евангельскому «не судите, да не судимы будете» человека призывали всё подвергать суду и быть готовым сегодня к роли обвинителя, а завтра, вполне возможно, – обвиняемого. Вот почему общественные суды распространялись на самые различные сферы жизни и культуры. Судили уклоняющихся от лекбеза, знахарей, сторонников домостроя, генерала Врангеля, убийц Карла Либкнехта, попа Гапона, Санина в компании с Онегиным, «Яму» Куприна и «Отца Сергия» Толстого, кинотипаж и киноактёров...

В кинотеатре «Антей» на Бахметьевке, в переполненном зале два дня кипели страсти – шел общественный суд над Гарри Пилем. Выступали зрители, кинематографисты, представители общественности. Приговор суда – снять все фильмы с участием Гарри Пилля с советского экрана, новых фильмов не покупать – не был единодушно поддержан. Зрители – молодежь, подростки – старались защитить «подсудимого». В симпатиях молодёжи к Пиллю отразилось не только плохое (невысокий вкус), но и хорошее. Интерес к смелому, ловкому, активному герою – на это нельзя было равнодушно махнуть рукой. И в текст приговора внесли дополнение: найти своего активного киногероя, создать образ «красного Пинкертона».

Прошел общественно-показательный суд над типажом, организованный Горкомом киноработников совместно с Центральным Советом ОДСК. «Актер или типаж», «Типаж угрожает актеру». На суде в защиту типажа, однако, не уничтожая им актера, выступили В. Пудовкин, В. Инкижинов, Ю. Тарич. Решительно против типажа, за киноактера были режиссеры А. Роом и О. Преображенская, актеры С. Минин и Н. Рогожин. Председательствовал режиссер С. Васильев, прокурором был Н. Анощенко, экспертом суда – Ф. Шипулинский. Рабочий фабрики «Дукс» Молостов говорил о типаже как о своеобразном средстве выразить эпоху в живом лице конкретного человека.

Особое значение придавалось массовым акциям в дни новых советских праздников: военный парад как демонстрация наступательной и оборонной силы, а физкультурный – новых

типов телесности и красоты, гражданское шествие как утверждение единства власти и народа, художественная программа как внедрение новых образцов культуры. Каждый год проходил под своим лозунгом на злобу дня, в совокупности представляющих краткий политический курс страны. 1918-й – защита Республики и укрепление Красной армии. 1919-й – за мировую революцию. 1920-й – долой интервентов-захватчиков, пособников международного империализма. 1921-й – за смычку города и деревни. 1922-й – крепить союз рабочих и крестьян. 1923-й – СССР – прообраз мировой Республики Советов. 1924-й – без Ленина по ленинскому пути. 1925-й – творчество масс в восстановлении страны. 1926-й – все силы на реконструкцию народного хозяйства. 1927-й – укрепление обороноспособности и борьба за мир. 1928-й – за соцсоревнование и семичасовой рабочий день. 1929-й – разгром врагов партии и вредителей социализма. 1930-й – наступление на кулачество и сплошная коллективизация. 1931-й – за счастливую и зажиточную жизнь.

Песни и танцы эпохи – настоящая летопись культуры, повседневности, человеческих отношений. Улицы и площади распевали новые революционные творения, а рядом звучали старые городские романсы с текстом, переложённым на современность. «Антон-наборщик», «Шахта №3», «Маленький посёлок», «Серая кепка и красный платок», знаменитые «Кирпичики». Вспомнив, как в 10-е годы были популярны экранизации романсов и народных песен, режиссёр Л. Оболенский сложил из «Кирпичиков» фильм о старой и новой жизни провинциального рабочего посёлка, о заводской молодёжи, о любви. Вопрос о массовой песне не раз ставился в повестке дня ЦК ВЛКСМ, а милиция получала приказы о проведении рейдов на рынках, в пивных, на вокзалах – по борьбе с нежелательным, и тем более запрещённым песенным репертуаром. Гитара, названная мещанским инструментом, была взята под подозрение. Зато гармонь, верная спутница выходцев из деревни, считалась инструментом комсомольским, и ЦК ВЛКСМ специально разработал «Заповеди гармониста», открывающиеся таким положением, далёким от музыковедения: «Гармонист – первый враг хулиганства, пьянства, дебоширства». Проводились молодёжные диспуты на тему: «Может ли танцевать комсомолец?» Тем более что старшие товарищи, например, Киров, не отличавшийся особой строгостью нрава, был яростным противником современных танцев. Особенно преследовали танго и тустеп «как развратные, упаднические и враждебные социализму». Пытались сочинять новые советские массовые и бесполье. Но фантазия «красных хореографов» была бесплодна. Массовый молодёжный танец «За власть Советов» под музыку песни «Смело, товарищи, в ногу», едва ли не единственный революционный опус, никто не хотел танцевать. Во многих домах особую ценность представлял патефон с набором пластинок «из-за бугра», под который при закрытых дверях собирались потанцевать только свои.

«А ведь это сверху кажется – внизу масса, а тут отдельные люди живут», – определил картину жизни 20-х писатель Андрей Платонов. Подавляющее большинство лишили личного пространства – собственного дома или квартиры и загнали в коммуналки, где в едином пространстве сложилась особая обобществлённая повседневность. Места общего пользования, кухня как центр общественной жизни, парадный и чёрный ход во двор и на помойку. Телесный опыт (еда, гигиена, сексуальность) – всё теряло интимность, прослушивалось, просматривалось, о/б/суждалось. Запиравшиеся комнаты оставались единственной личной, закрытой территорией – и интеллигента, и хулигана, и общественницы, и бывшего владельца всей квартиры. Из таких разных персонажей «коллективная семья» сложиться не могла, как мечтали социологи-радикалы, идейные сторонники и проповедники коммуналок. Например, Леонид Сабсович, противник не только отдельных квартир, но и собственной мебели и сторонник жёсткой регуляции повседневной жизни через постоянно включённое радио. Миллионы уже никогда не забудут характерного голоса диктора Гордеева, который всю страну будил по утрам, приглашая

на утреннюю гимнастику.

Даже в таком социальном инкубаторе, как коммуналка, новый культурно-антропологический тип человека («человека массы») вывести не удалось. Одних просто расчеловечили, высвободив худшие качества людской природы и национальной ментальности. Другие, вступив во внешние, поверхностные отношения с новой системой жизни, сохранили себя как смогли; меньшинство открыто противостоящих социальной действительности было ею так или иначе уничтожено. В течение семи десятков лет, сменяя друг друга, прожили своё несколько поколений русских, российских людей, а не миллионы «поручиков Кижее». Эксперимент по созданию «нового человека», о необходимости которого говорили большевики и «левые» от интеллигенции, результатов не дал. А если и по сию пору кто-то считает себя принадлежащим советской породе, пусть считает. Но тогда слово «человек», пожалуй, лучше заковычить. «Красный граф» Алексей Николаевич Толстой жаловался другу: «Я иногда чувствую, что испытал на нашей дорогой Родине какую-то психологическую, или, скорее, патологическую деформацию». А ведь этот человек был защищён культурой, талантом, избранным кругом общения, большей мерой свободы, чем миллионы его соотечественников.

Среда обетованная

Жилищный кризис в Советской России приобрёл хронический характер. Прав был Михаил Булгаков – нас испортил квартирный вопрос и, видимо, навсегда. Все домовладения были национализированы. Весной 1918 года начался квартирный передел, механизм которого предложил Ленин: введение нормы квадратных метров жилья на взрослых и детей. Норма постоянно уменьшалась – от 10 кв. м на взрослого до 6,9 – для рабочих и 4,9 – для служащих. Когда в конце 20-х в крупных городах поднялась новая волна жилищного кризиса, нормы жилья опять уменьшили, а гражданам предложили самоуплотнение: в течение трёх недель нужно было самому найти жильцов на излишки квадратных метров, пока этим не занялись соответствующие организации. Поддерживался в неустанном движении маховик переселений, уплотнений, создания всё новых коммуналок. Авторство этой идеи не принадлежало большевикам, они её позаимствовали у «старших товарищей». Декретом Парижской коммуны от 24 апреля 1871 года была проведена экспроприация опустевших квартир и брошенного имущества бежавших из Парижа буржуа – в пользу бездомных и городской бедноты. Большевики, правда, пошли дальше, используя отнюдь не пустующую жилплощадь, подселая кого угодно к кому угодно. Так, даже у Шаляпина в его петроградской квартире появились соседи. С января 1921 года была отменена плата за жилье, а когда весной 1922 была восстановлена, то оказалось, что этот «квартирный коммунизм» довёл жилой фонд до состояния руин. В годы НЭПа положение удалось несколько улучшить за счёт кооперативного и частного строительства жилья с правом продажи и обмена. Но строили дома небольшие – максимум четыре квартиры, а, главное, земля под ними была государственной. Позднее и это запретили, так что долгие годы единственным застройщиком было государство. Жилая площадь превратилась в средство наказания, поощрения, социальной манипуляции. Многие, точно крепостные, были приписаны к предприятию и учреждению: уволился – потерял жильё. Эйзенштейн получил отдельную комнату в коммуналке на Чистых прудах после того, как члены Домкома, посмотрев фильм «Броненосец «Потемкин», «добровольным» переселением жильцов решили его квартирный вопрос. А академику И. П. Павлову, «принимая во внимание совершенно исключительные научные заслуги, имеющие огромное значение для трудящихся всего мира», правительство построило даже домовую церковь.

1919 год был отмечен массовым переселением рабочих в лучшие здания Москвы с обязательным переустройством быта на коллективных началах. Так, улучшение жилищных условий было куплено дорогой ценой – сломом житейского и семейного уклада сотен тысяч. В этом году переселили более полумиллиона рабочих, и на карте столицы появились 102 дома-коммуны: в 1921-м их было уже 559, в 1922-м – более тысячи. Никакого индивидуального пространства, даже сон, и тот в коллективе. В знаменитом доме-башне Мельникова вся семья архитектора (без различия пола и возраста) спала в одном помещении, разгороженном лёгкими щитами. Процесс освобождения квартир, подготовки зданий, вселения новых жильцов курировало «Общество по организации рабочего быта» во главе с Ф. Э. Дзержинским.

Дом – укрытое, замкнутое, жизнетворящее, жизнеохраняющее, антропологическое пространство, где частная жизнь человека обретает неповторимо-личностные формы. Стены отделяют и защищают от внешнего мира, а окна становятся глазами человека в этот мир. Окно появилось в Древней Греции, квартира, так называемая инсула, – в Древнем Риме, а Англия подарила человечеству заповедь отношения к жилищу: «Мой дом – моя крепость». «Мой», «моя» – это единственное число первого лица было враждебно социалистам всех мастей, и они всегда покушались на индивидуальную, интимную модель жилища. Идея социалиста-утописта

Шарля Фурье – создание трудовой общины (фаланги), проживающей коллективно в огромном дворце (фаланстере). Знаменская коммуна писателя-народника Василия Слепцова в Петербурге. ... В 20-е в духе времени слово «жилище» сменилось другими – «жильё», «жилплощадь», «дом-коммуна».

Дом-коммуна – так называлось муниципальное жильё, передаваемое предприятиям, организациям, людям одной профессии под заселение и хозяйственное управление. Кстати, так уже в XX веке реализовалась идея революционеров-народников Петрашевского и Буташевича. Большинство коммун было рабочими, затем возникли студенческие, военные, педагогов-коммунистов, московских писателей. Знаменитая коммуна инженеров и писателей по адресу: Ленинград, улица Рубинштейна, 7 была названа острословами «Слеза социализма». Для партийной верхушки в лучших гостиницах Москвы и Петрограда-Ленинграда создавали Дома Советов. «Лучшим проводником коллективизма могут явиться коммуны рабочей молодежи. Общность условий жизни – вот то, что необходимо прежде всего для воспитания нового человека», – утверждала молодёжная газета «Северный комсомолец». Именно так была организована в 1928 году Дубровская коммуна по инициативе рабочих завода АМО. В коммуне всего 30 человек, хотя еще многие и многие хотели бы стать её членами. Но в распоряжении коммуны передали всего одну небольшую квартиру. Люди здесь собрались разные: по возрасту – от 45 до 2 месяцев, по занимаемой должности и получаемой зарплате – одни получали в месяц 30 рублей, другие – до 300. И все до единой копейки, в том числе и премиальные, идут в общий котел. Дети воспитываются все вместе, сообща живут в одной лучшей комнате, коммунары откладывают деньги им на дачу. Несколько лет назад взяли в коммуны общую домработницу – молодую неграмотную деревенскую девушку. Сообща учили грамоте, политграмоте, помогли устроиться на завод, приняли в коммуны. Потом той же дорогой в коммуны пришла вторая, третья. Здесь и радости, и горести поровну – на тридцать частей. Сообща пишут летопись коммуны – ведут дневник.

Определяя социальные и этические корни этого «маленького коммунизма», Михаил Кольцов писал: «Взяли за основу, за единицу своей коммуны не «коммунистического монаха», жаждущего в экстазе во что бы то ни стало слиться с коллективом в бытовом монастыре, и не казарменную душу, для которой высшее достижение – спать, есть и танцевать по команде, по свистку. Они пошли по другому пути. Во-первых, по пути естественного освобождения отдельного трудящегося от скуки и угнетения мелкого домашнего хозяйства. И, во-вторых, по пути товарищеского сближения политически близких, классово родных друг другу людей».

Молодёжь, комсомольцы активно поддерживали такую модель жизни, по их мнению, освобождающую от «мелкобуржуазных настроений семьи, домашнего существования». «Половой вопрос просто разрешить в коммунах молодёжи. Мы не чувствуем половых различий. В коммуне девушка, вступающая в половую связь, не отвлекается от общественной жизни. Если вы не хотите жить, как ваши отцы, если хотите найти удовлетворительные ответы на вопросы о взаимоотношении полов, стройте коммуны рабочей молодёжи». Так соединил воедино два вопроса – жилищный и половой – комсомолец завода «Серп и молот», написавший в журнал «Смена» целый трактат под названием «Половой коммунизм».

Но как ни старались публицисты, социологи, архитекторы-радикалы, модель дома-коммуны постепенно изживала себя, как всякая романтическая утопия, а сами дома превращались в обветшалые общежития без удобств. Последним в столице, в Замоскворечье, на Хавской улице, в 1928—1929 годах был построен показательный дом-коммуна. Тысяча жильцов (90% – рабочие, остальные – служащие) была расселена в квартирах без кухонь, с общими удобствами. Детские ясли, клуб, читальня, спортзал составляли общественный сектор. Но пятую часть жилища пришлось превратить в отдельные квартиры. Вселяясь в этот дом, жильцы брали на себя

обязательства «за год ликвидировать неграмотность, пьянство, хамство, религиозность».

Официально коммуны существовали до 1934 года, когда XVII съезд ВКП(б) приговорил саму идею как «уравниловски-маниловские упражнения левых головотяпов». Зато коммунальное жильё (коммуналки) на долгие десятилетия, на жизнь многих поколений стало осуществлённой моделью социализма. Необходимость жить так близко, тесно с чужими людьми, коллективно пользоваться объектами личной гигиены, была аморальна и антисанитарна. Коммуналки не случайно становились зоной социальной напряжённости, бытовой конфликтности, тотального контроля над личностью.

Последним аккордом утопической архитектурной симфонии явилась идея строительства Дворца Советов в Москве. Осенью 1931 года в Музее изобразительных искусств были представлены 160 отечественных и зарубежных проектов. Позднее победителем был объявлен советский архитектор Борис Иофан, выпускник Римского университета, проживший девять лет в Италии и приехавший в СССР за свободой творчества и экспериментов. Но на его долю уже достался только переход от конструктивизма к неоклассике имперского стиля. Его 420-метровое сооружение представляло гигантский постамент (340 метров) и теряющуюся в поднебесье скульптуру Ленина на нём (ещё 80 метров). Функциональное назначение этого чудовища было таково: место для массовых заседаний и манифестаций в залах на 6 и 25 тысяч, а также высотная библиотека в голове вождя. К началу Великой Отечественной войны на месте взорванного храма Христа Спасителя успели вырыть котлован и возвести семиэтажный каркас, металл которого пошёл на противотанковые ежи (конструкция генерала Михаила Гориккера), защищавшие Москву в 1941 году. А непостроенный Дворец ещё долго украшал столичные путеводители как символ-фантом.

Борис Иофан – это и печально-знаменитый Дом на набережной, составляющей которого был кинотеатр «Ударник» с раздвигающейся крышей. Но лишь раз во время церемонии открытия кинотеатра звёздное небо «вошло» в зрительный зал. При этом заклинило пусковой механизм, и небесная сфера закрылась навсегда. Однако архитектор продолжал штурмовать небеса. Гигантский павильон СССР на Всемирной выставке 1937 года в Париже, увенчанный скульптурой Мухиной. Здание университета на Ленинских горах на самой его высокой точке должна была украсить фигура М. В. Ломоносова, и только благодаря передаче проекта другому архитектору он «усидел» на земле. Борис Иофан закончил свой путь в здании, им самим спроектированном и построенном сорок лет назад в санатории «Барвиха».

Российские архитекторы приняли революцию как конец частной собственности на землю и частного заказа на строительство. Не случайно ни один из самых именитых, авторитетных за рубежом мастеров не покинул страну. И 20-е годы оправдали их ожидание, стали периодом небывалого расцвета авангардной архитектурной мысли, экспериментальной строительной практики, профессиональной общественной активности. Лидер и идеолог европейского конструктивизма Шарль Эдмон Жанере, известный под псевдонимом Ле Корбюзье, утверждал: «... только русская художественная душа допустила чудо – устремление к огромной общей мечте». Он, мечтавший о перестройке Парижа, Антверпена, Рио-де-Жанейро, принял активное участие в реконструкции Москвы. Архитектурные направления и стили 20-х складывались в яркую и контрастную картину: рационализм, неоклассика, пролетарская классика, конструктивизм. Именно конструктивизм в 20-е господствовал и в театре, и в кино, и в архитектуре, связанный с именами трёх братьев Весниных, Моисея Гинзбурга. Но в это же время до 1922 года ещё жил, работал и даже возглавлял Московское архитектурное общество выдающийся представитель русского модерна Фёдор Осипович Шехтель. Но вскоре один из ведущих мастеров архитектуры Серебряного века, один из основоположников русского модерна должен был уступить лидирующую позицию в архитектурном сообществе. В 1926 году Шехтель,

построивший красивейшие особняки Москвы, умер в коммуналке от рака желудка, без обезболивающих, почти в нищете.

В 1920-м начал строительство радиобашни выдающийся инженер-конструктор, создатель первого в России нефтепровода, около 500 крупнейших мостов, арочного дебаркадера Киевского вокзала, стеклянных перекрытий Торговых рядов на Красной площади Владимир Григорьевич Шухов. Из-за нехватки металла пришлось отказаться от спроектированной им высоты в 350 метров, но и 150-метровая, она долго была самой высокой в СССР. Один из семи шедевров русского архитектурного авангарда – и функциональная, и красивая – башня возводилась без подъёмного крана и лесов, в основном, руками красноармейцев на ветру и двадцатиградусном морозе. Рухнула часть строения, двое рабочих погибли, и Шухова приговорили за «саботаж» к условному расстрелу». 19 марта 1922 года радиобашня приняла первый сигнал. Шухов отказался от наград, прося одного – снять с него обвинение и наказание, уже стоившие жизни его матери и его сыну.

Чем хуже жило большинство (перенаселённость городов, отсутствие транспортной сети, запущенность жилищ, скученность в коммунальных квартирах), тем пышнее цвела архитектурная мысль (конкурсы, диспуты, эстетические платформы, уникальные проекты). Оглядываясь назад, понимаешь, что творческая активность в этой сфере была своеобразным клапаном, с помощью которого снижались социальная напряжённость и массовое недовольство. Новизна идей, разнообразие форм, неудержимость фантазии, а, главное, несоответствие возможностям и потребностям общества, невыполнимость, утопичность – всё это вместе замораживало и охлаждало протестные настроения. Появилось направление так называемой бумажной архитектуры, даже не рассчитанной на реализацию, но, несомненно, движущей вперёд сам вид этой деятельности. Ивана Ильича Леонидова, у которого был осуществлён только один проект (лестница в Кисловодске), называли архитектором-футурологом и великим мастером. Его «Кинофабрика» действительно принадлежала будущему и той киноиндустрии, тому киноискусству, которых и в проекте ещё не было.

Архитектор Константин Степанович Мельников специализировался на проектировании и сооружении зданий нового социального профиля – рабочих клубов. Время, когда их открыли в разгромленных храмах, миновало. Строить начали специально и капитально – так, чтобы из мрачных барачных коммуналок сюда, в эти «места всеобщей радости» хотелось постоянно приходить. Его сооружения напоминали огромные скульптуры. Например, Клуб коммунальщиков имени Русакова в Сокольниках был изваянием символа эпохи – трактора. Внутреннее пространство мельниковских клубов задумывалось многофункциональным, трансформирующимся – система залов, меняющих назначение и объём. Технически и экономически многие открытия архитектора были опережающими, преждевременными. Так, ему как главному архитектору Центрального парка культуры и отдыха имени Горького не удалось создать гигантский партер (от входа со стороны Крымского моста до Нескучного сада) с огромным фонтаном в центре. Недоделки, переделки, упрощения постоянно сопровождали реализацию проектов Мельникова. Пожалуй, только круглый дом, построенный по собственному проекту в 1927—1929 годах для своей семьи в сердце старой Москвы, в Кривоарбатском переулке, – абсолютное воплощение его замысла.

Стремление к абсолютному эталону было свойственно авангардной архитектуре 20-х, мало заинтересованной в массовом внедрении проектов. В 1927 году открылась первая образцовая школа (с лабораториями, спортивными сооружениями, механизированной столовой, помещениями для различных кружков, танцев, с душевыми). В 1929-м заработала Первая фабрика-кухня – чудо технологии и санитарии. – Приняла больных первая поликлиника, оборудованная по последнему слову медицинской техники. Фантастически смотрелись среди

ветхих построек новые показательные дома. Знаменитый Дом промышленности в Харькове (автор проекта – ученик Леонида Бенуа Андрей Белогруд) – стекло и бетон, 4 тысячи окон. Он вместил 30 учреждений, гигантский зал для заседаний, столовую, поликлинику. Такой мог быть только один – образец конструктивизма, символ эпохи. Именно в таком качестве предъявил его в фильме «Обломок империи» режиссёр Фридрих Эрмлер. Кинематографисты, показывающие кто образцовые ясли (Абрам Роом в «Ухабах»), кто грандиозную рабочую столовую (в «Обломке империи»), а кто специально перед камерой возводящий механизированную молочную ферму (Сергей Эйзенштейн в «Старом и новом»), не были лакировщиками – просто торопились перенести образцы в реальность, хотя бы экранную.

Дом на Гоголевском бульваре, возведённый по проекту ведущего теоретика конструктивизма Моисея Гинзбурга, – реальный образец коммунального жилища, одновременно освободившего человека от тягот индивидуального хозяйства и сохранившего ему личное пространство жизни. Это два самостоятельных корпуса, соединённые переходом: жилой, с изолированными двухэтажными квартирами и общественный, где находились столовая, кухня, механическая прачечная, ясли, детский сад, клуб. Плоская кровля была использована под теннисные корты, солярий, сад. Совсем как мечтал Велимир Хлебников: «Крыша станет главнее, и люди научатся летать». Первым жильцам этого коммунального рая действительно казалось, что они парят над бытом, наслаждаясь его удобствами, а, главное, свободой, особенно ценимой после жизни в коммуналках, «на людях». Дружеские застолья до утра, танцы всю ночь напролет, тайные любовные свидания – и без страха, что услышат соседи, «где надо» расскажут. В общем, архитекторы замахивались на роль режиссёров жизни, организаторов социального поведения человека. Но не всем нравилось это «соглашательство» нового со старым, коллективного с индивидуальным. Спорили. Яростно. Не стыдясь эстетических разоблачений и не жалея политических ярлыков. Так, зимой 1929—1930 годов проходила дискуссия о социалистическом городе между урбанистами и дезурбанистами. Первые считали, что строить нужно на фундаменте полностью обобществлённого быта типовые дома-коммуны с семи- и девятиметровыми комнатами-рекреациями на каждого взрослого и отдельными блоками для детей, отнятых от родителей с того момента, как они перестают физиологически нуждаться в матери. Дома-коммуны собираются в соцгород (от 40 до 100 тысяч человек) вокруг градообразующего предприятия или совхоза. Конструктивист и урбанист Александр Веснин был сторонником усиления социальных контактов и во вне рабочее время, выступал за рациональные, коллективные формы досуга, отдыха. Дезурбанисты предлагали расселение семьями, в отдалении от производственной зоны, в собственных домах с гаражом, автомобилем. Социолог М. Охитович был за большую изоляцию человека вне производства, за свободу досуга, отдыха. Досталось и тем, и другим: урбанистам – за формализм, дезурбанистам – за буржуазный уклон. А строить стали по-сталински: сначала предприятия, а затем, исходя из их потребностей, – жилую зону в архитектурном стиле «барако» (от французского *baogque* – лёгкое строение для временного размещения), надолго ведущего стиля в СССР.

Архитектурная мысль 20-х не знала предела фантазии, – технократической, романтической, утопической. Город на рессорах, возвышающийся над транспортными развязками и коммуникациями. Летающий город на воздушных платформах. Город на колёсах, постоянно меняющий местоположение. Подвижный дом-каркас с выдвигаемыми квартирами, способными отделиться и остановиться в любой точке движения. «Охота к перемене мест» жителя – дом, путешествующий по стране, быт, утративший оседлость, человек, отказывающийся от собственного жилья. Во всём архитекторы-авангардисты видели перспективы градостроительства, конструктивисты утверждали: «Дом – это машина для жилья», подвижная, сбросившая с себя лишнее, декоративное, отличающаяся функциональностью, новой красотой

пропорций, ритма. Существовал проект превращения Москвы в зеленый город, гигантский парк культуры. Из него должны были вынести и равномерно распределить по всей стране государственные учреждения, промышленные предприятия, учебные заведения, жителей переселить в новые дома вдоль магистралей, а кого-то и в другие города. Москва, в которой больше ничего не строили, сохранила бы себя как уникальный исторический ансамбль, как центр культуры и туризма. Какая желанная, прекрасная утопия или проект XXI века?!

Нельзя перестроить, можно переименовать улицу, посёлок, город. 20-е – годы настоящей топонимической катастрофы. Названия менялись по 3—4 раза, одни и те же появлялись в разных республиках и областях. Возникали и исчезали Зиновьевск, Троцк, Пошехонье-Володарск, Ежово-Черкесск. С изменением географических названий, всегда наполненных природным, событийным, социальным смыслами, уничтожался памятник истории и культуры, город, посёлок, улица забывали себя. Существовал проект переименования Москвы как будущей столицы Всемирного Союза ССР в город Ленинск. Слава Богу, Москва устояла. Пал Петроград, сперва потерявший почти половину дореволюционных названий, а затем и имя собственное.

12 марта 1918 года Москва была объявлена столицей Республики, на следующий день после переезда сюда советского правительства. Причиной такой «охоты к перемене мест» одни называли опасное географическое положение Петрограда, близость к границе, другие – более беспокойную натуру этого города, как природную, так и социальную. Начиная с неустойчивости имени, которое он сменил трижды. Столица выбралась из «топи блат» на семь холмов, омылась чистыми водами многочисленных рек и родников, а, главное, вернулась на родную почву русской самобытности, православного миропонимания.

Москва стала героиней фильмов 20-х годов, в том числе обращенных к её современной действительности, – у неё появились свои кинолетописцы, свои кинопоэты. Уроженцы Белостока братья Кауфман увековечили Москву 20-х в документальных фильмах «Шагай, Совет!», «Москва», выпусках экранных журналов «Кино-календарь» и «Кино-правда». Лев Кулешов, родившийся в Тамбове, учившийся в Москве и начавший творческую жизнь в самой московской по духу кинофирме А. А. Ханжонкова, запечатлел любившийся город в фильмах «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «Ваша знакомая». Юрий Желябужский, петербуржец по рождению, правда, выросший в стенах Московского художественного театра, отдал дань городу в комедии «Папиросница от Моссельпрома», драмах «Человек родился» и «В город входять нельзя». Абрам Роом, уроженец Вильно, как театральный режиссёр состоявшийся в культурной столице Поволжья Саратове, создал подлинный шедевр кино о Москве и по-московски – «Третью Мещанскую», а до этого всё приглядывавшийся к ней сквозь увеличительное стекло жанра чёрной комедии в короткометражках «Что говорит «Мое», сей отгадайте вопрос» и «Гонка за самогонкой». И ни одного фильма о послереволюционной Москве не снял коренной москвич Яков Протазанов, постоянно из неё уезжавший снимать то в деревню, то в провинцию. Может быть, перестал узнавать взрастивший его любимый город? Зато поднимавшийся рядом с ним режиссёр Борис Барнет, коренной москвич, хоть по отцовской линии европеец, из шотландского рода, в лирических бытовых комедиях «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной» предъявил тёплое, доброе, улыбчивое лицо малой своей Родины, дарившей ему героев, сюжеты. Австрийский критик, политэмигрант Вальтер Беньямин в «Московском дневнике», написанном по свежим впечатлениям его пребывания в Москве в 1926—1927 годах, удивительно почувствовал её душу «большой деревни»: «У её улиц есть одна странность – в них прячется русская деревня». В деревянных одноэтажных домиках с палисадниками, заросших травой дворах, скамейках у ворот, в особой манере общения жителей, в общинном духе – во всём продолжалась русская деревня, постоянно пополнявшая столицу людьми в лаптях и зипунах. Кто приехал купить мануфактуру или что-нибудь продать, другие – на заработки, а то и «за правдой»

во властные учреждения.

Мода – французское слово с латинским корнем *modus* – мера, образ, правило, предписание. В советской стране 20-х годов она испытывала влияние войны, криминала (улицы и власти), диктата молодости (орудия против прошлого), спортивности (важнейшей составляющей воспитания масс) и, конечно, экономики и состояния лёгкой промышленности. В моде заявляли себя различные фобии, поиски стиля, созвучного или контрастного идеологемам эпохи. Её символами в 20-е годы стали: кожанка, кепка, красный платок, тельняшка, клёщ, шапка-финка, шинель, будёновка, сапоги. Крестьянский кожух, подпоясанный красноармейским ремнём, валенки на оранжевой резине, будёновка с пятиконечной звездой, дворницкие рукавицы – в этом наряде трудно узнать выдающегося театрального деятеля эпохи. Мейерхольд любил «Маскарад» на сцене и в действительности маскарад революционный.

Где же взяли такое количество кожаных курток, так называемых комиссарок, кожанок? Ответ простой: национализировали склады профессиональной одежды лётчиков и шоферов. Всем хватило: чекистам, комиссарам, женорганизаторам, управдомам и братьям Кауфман, и Мейерхольду, и Райх. Кепки вместо шляп носили партийные вожди – Ленин, Бухарин, Киров. Красный платок покрывал голову работниц, студенток рабфака, делегатов, партийных активисток. В этом куске материи торжествовал главный цвет времени, и одновременно жила память о фригийских красных колпаках Великой Французской революции. Всё «наше» называлось красным – знамя, звезда, армия. В Петрограде кроваво-красным покрасили Зимний дворец и Генеральный штаб. Весь (вся) в белом (брюки, платья, обувь) – элегантно, по-европейски, но вызывающе. Не белая ли кость, не сторонник ли Белого движения? Даже духи и одеколон, появившиеся в 1925 году, назвали «Красная Москва», хотя на самом деле это был «Любимый букет императрицы», когда-то специально созданный для Александры Фёдоровны русским парфюмером французского происхождения Августом Мишелем. Красная как красивая всё-таки лучше, чем «За нацию!» или «Гильотина», – названия новых ароматов эпохи Великой Французской революции. На один из Первомаев для демонстрации на Красной площади колонны молодых рабочих одели в красные рубахи, то ли забыв, то ли, наоборот, вспомнив про униформу палача. На улицах можно было встретить красные похороны: гроб, катафалк, лошадиная упряжь – всё красное.

«Можно ли по одежде определить классового врага?» «Что должен носить комсомолец?» Нередко молодёжь задавала такие вопросы на диспутах, в прессе. Комсомольскому вождю Александру Косыреву понравилась форма коммунистической немецкой молодёжной организации «Юный Спартак», и комсомольцев одели в «юнгштурмовки». Старая профессура называла студентов, носящих эту военизированную форму, «саранчой» – и не только за цвет хаки. Несколько лет спустя к огорчению молодёжи доказали: ткань для постоянной носки не гигиенична, портупая перетягивает грудь. Вредно. А ведь предупреждал комсомольский поэт Александр Жаров свою подругу: «Сними мой друг скорее сапоги //Чтоб не испортить линию ноги». В дневнике интеллигентки со вкусом, воспитанном до революции, такой портрет интеллигенции завтрашней: «Рабфаковки в чём-то оранжевом, красном, с зелёными гребешками в стриженных в скобку затылках, в туфлях на босу ногу, пугая ярим хохотом и визгами... промчались куда-то с папиросами в зубах...»

Конечно, самый универсальный и экономный тип одежды – костюмы Адама и Евы – предложило общество «Долой стыд». Правда, холодно и негигиенично, убеждал активистов нарком здравоохранения Н. Семашко. Лучше – спортивный костюм, трусы, футболка, майка для юношей и девушек. Крайне «левые» – Чужак, Гастев – призывали вообще отказаться от одежды «только для женщин», носить универсальные вещи. Многим женщинам нового поколения идея моды «унисекс» понравилась, и они надели брюки, кепки, стали повязывать галстуки, носить

мужскую обувь, конечно, кожанки. Стали коротко стричься – «гарсон» («под мальчика» по-русски), «бубикопф». Полное и всеобщее равенство. Художник Григорий Якулов мечтал весь народ одеть одинаково для будней и праздников: юбка и блузка – женщинам, мужчинам – брюки и куртка.

Своеобразной витриной идеологически выдержанной моды для всех стали парады на Красной площади. Так, 1 мая 1924 года по ней сперва промаршировали кремлёвские курсанты в серых шинелях до пят, а затем прошли работницы в кубовых (синих) юбках, кожанках, в алых шёлковых платках. Шествие было по-своему стильно, красиво. Неудивительно, ведь к оформлению парадов привлекали талантливых художников. Художники «левого» направления – Экстер, Попова, Степанова, Родченко, Александр Веснин – активно двинулись в революционный дизайн. Конструирование одежды новой, рациональной, функциональной интересовало их как проектирование революционной реальности. «Ни к новому, ни к старому, а к нужному» – под таким лозунгом создавал «нормаль-одежду» Владимир Татлин и сам демонстрировал её, снимаясь для обложек массовых журналов. Ботинки, брюки, знаменитое зимне-летнее пальто с сезонной заменой фрагментов. Чем более функциональна каждая вещь, тем меньше «обрастания», как тогда называли стремление что-либо приобретать лично для себя.

Вообще кино и театр были и потребителями, и производителями моды. Прозодежда ТИМа и синяя блуза агиттеатра, получившего «по одежке» своё название. Мейерхольд – актёр и режиссёр с серьёзным дореволюционным стажем, партнёр Комиссаржевской – не слишком убедительно смотрелся в «комиссаровке». Зато главные киноки – Дзига Вертов и Михаил Кауфман, создавшие свой стиль «милитари» (краги, кожанка, галифе, кожаная кепи), убеждали, что он удобен в работе. Абрам Роом одевался подчёркнуто стильно и современно: кожаное длиннополое пальто, схваченное туго широким поясом, под ним жилет тоже кожаный, на голове кепи. От старого только борода необычной формы – по подбородку вниз узким клином – а-ля скандинав, шкиперская. На Арбате в ларьке кустаря продавалась игрушка «Режиссёр» – один в один Роом. Значит, угадал и типаж, и костюм.

Персонажей фильмов о современной действительности одевали сообразно социальным предписаниям. Так, самые стильные и модные костюмы шили для актёров на роли диверсантов, шпионов, врагов народа. Работниц одевали не броско, комсомолок – по-спортивному В тонких чулках, естественно, зарубежного производства, щеголяли нэпманши, кокотки. «Мы все бредили чулками», – писала в мемуарах Надежда Мандельштам. А в повести знатока советского быта П. Романова «Товарищ Кисляков», иностранец, приехавший в Москву, утверждал: «Имей три пары шёлковых чулок, и ты будешь иметь женщину». Действительно, чулки стали своеобразной валютой, на них можно было многое получить, включая большие неприятности. Когда документалист Владимир Ерофеев, служивший в советском торгпредстве в Германии и возвращавшийся домой, был задержан с несколькими парами шёлковых чулок и коробок пудры в багаже, его ждало партийное судилище.

Даже такие детали костюма, как мужской галстук, ювелирные украшения, могли служить предупреждением: чужие! Молодёжь горланила на улицах: «Выньте серьги, бросьте кольца – вас полюбят комсомольцы». История, похожая на анекдот, напоминающая сюжет мопассановской новеллы, произошла с женой наркома просвещения актрисой Натальей Розенель, имевшей привычку даже днём носить драгоценности. Когда её публично упрекнули в этом, она спокойно заявила, что они фальшивые. Фирма, где они были изготовлены, готовилась подать в суд. С трудом удалось замять эту историю о «фальшивых бриллиантах».

Партийные дамы одевались согласно убеждениям. Коллонтай щеголяла в изящных меховых шубках Матильды Кшесинской. Рейснер и Андреева всегда были одеты прекрасно. Правда, первая – в реквизированный театральный гардероб, а вторая – в собственные наряды. «Товарищ

Инееса» Арманд – всегда в кружевных манжетах и воротничках (сама стирала по ночам), а Крупская – в старом пальто с разными пуговицами, в залатанных платьях. «Она же первая оборванка», – смеялся Ленин, когда иностранцы величали его жену «первой леди советского государства».

Вожди одевались разнообразно и сугубо индивидуально. Железный Феликс, закованный в долгополую шинель без знаков отличия. Ленин в старомодном костюме, жилетка, галстук (в Совнаркоме) и во френче (дома). Бухарин демократично в кепке, косоворотке, сапогах. Сталин всегда в гимнастерке-френче, получившей название «сталинка» и ставшей своеобразной униформой партийцев высшего звена. Троцкий в духе присущей ему театральности придавал костюму особое значение. Свою личную охрану он нарядил пышно и безвкусно: багряные рейтузы с золотыми лампасами, лазоревые сюртуки с позументами, что-то вроде дворцовой обслуги. Для своего парадного портрета он заказал художнику Юрию Анненкову специальный костюм: «непромокаемая тёмная шинель с большим карманом на середине груди, фуражка из чёрной кожи, защитные очки, мужицкие сапоги, широкий чёрный кожаный кушак, перчатки из кожи с обшлагами до локтя». Троцкий одобрил решение художника и с удовлетворением отметил: «В нём что-то трагическое». Как революционер и личность с амбициями диктатора Троцкий предпочитал трагическое амплуа.

Мода, костюм – существенные составляющие социальной истории и среды обетованной. Но почему-то сразу вспоминаются пастернаковские строки: «История не в том, что мы носили //А в том, как нас пускали нагишом».

Один из первых фильмов о советской повседневности начала 20-х так и назывался – «Уплотнение». Он пропагандировал саму идею переселения в чужие квартиры и создание коммуналки, показывая, как благотворно бытовое взаимодействие пролетариев и интеллигентов. Герои фильма – старый рабочий и университетский профессор действительно помогали друг другу освоиться в новой непривычной для обоих обстановке, а их дети просто влюблялись друг в друга и соединяли свои столь разные судьбы. Эта агитидиллия, сочинённая наркомом просвещения А. В. Луначарским, которому явно не грозило уплотнение, была далека от реальности. На самом деле людям разной культуры, несхожего образа жизни и бытового уклада было очень трудно уживаться. Известны случаи, когда именно рабочие отказывались переезжать из «фабричных спален» в бывшие барские квартиры, – «холодно, неуютно, непривычно». Луначарский рассказывал Чуковскому: «... депутация профессоров доямлилась до того, что их освободили от уплотнения». Уж не этот ли визит к нему стал поводом к написанию сценария, сделанному по всем законам большевистской «двойной морали» – одно видим, другое пишем?

«Как ты живешь?», – обращался к зрителю с вопросом режиссёр Григорий Широков, и в этом названии читался социальный вызов. Сценарий был обсуждён и утверждён специальной комиссией Наркомата здравоохранения. Архитектор Глуценко по собственному проекту выстроил образцовое жилище, в котором всё отвечало высшим нормам санитарии, гигиены, рационализации быта. Жаль, что этот образец «плёночной архитектуры» не сохранился. Но, рассматривая сохранившиеся фотографии, ощущаешь холодок этой рациональности: кухня, скорее, напоминает операционную, со стеклянными перегородками, где всё упрятано в белоснежные недра встроенных шкафов, «голые», незатенённые шторами окна во всю стену, гладкая поверхность пустого письменного стола, украшенного только настольной лампой тёмного металла. Фильм «*Как ты живешь?*» был встречен с поразительным энтузиазмом – копии буквально засматривались до дыр. В специальном журнале «Строительство Москвы» образец жилища из фильма был высоко оценён и рекомендован к внедрению. Именно в таком духе была, например, оформлена квартира Владимира Маяковского в Гендрикове переулке – простая, аскетичная, очень неуютная. Ослепительно чистые, стерильные комнаты (отвечающие

натуре болезненно брезгливого хозяина), мало вещей, все двери настежь. Присутствие женщины ощущалось только в комнате Лили Брик – вазы с цветами, флаконы дорогих духов. Гостей здесь принимали без застолья – фуршет, бочонок кружона, фрукты, бутерброды. **«За образцовые дома!»** – так назывался фильм режиссёра Н. Самгина, пропагандирующий жилище как пространство нового коллективного быта. Получалось, что документалистика не столько информировала, как на самом деле жили люди, сколько агитировала за то, как им нужно жить. В коммуналке человек с киноаппаратом не заглядывал, глаз у него не был «поставлен» на реалии самой массовой модели проживания.

Зато анимационные фильмы использовали сюжеты, почерпнутые из действительности – спекуляция жилплощадью, низкое качество строительства. Ленинградские мультипликаторы – художник-карикатурист В. Гри, режиссёры А. Пресняков, И. Сорохтин – средствами «ожившей графики», введением живых исполнителей в рисованный мир, придавали этим историям выразительность и убедительность. В фильме **«Дом вверх дном»** рассказывалась история незадачливого кооператора Авоськина, умудрившегося выстроить дом на болоте, без проекта – он, конечно, развалился. Особый юмор заключался в том, что сняли его в Ленинграде, что он появился «из топи блат». **«Комната с мебелью»** была настоящей маленькой комедией нравов и положений – разоблачением жадной нэпманши, спекулирующей жилплощадью, подменой документов, путаницей героев и неизменным торжеством скромной положительности над нахальным злодейством. Рядом с хорошо обставленным и обжитым студийным павильоном, в котором играли актёры, существовал рисованный мир, хозяином которого был рисованный человечек (в прозодежде, с гаечным ключом) по имени Бузилка. Он-то и раскрывал козни спекулянтов и устраивал всё так, что комната доставалась не лабазнику, а талантливому музыканту.

Игровое кино – то, что составляло драму миллионов, особенно охотно оформляло в жанре комедии и, скользя по поверхности явления, смешило, развлекало, отвлекало от его сути. В фильме **«Чашка чая»** действие разворачивалось в коммуналке, где шла непрерывная война соседей за квадратные метры, за семейное благополучие. Среди жильцов – боксёр, прислуга, злостная алиментщица, подыскивающая очередную жертву своей аферы, и в центре – нелепый, смешной обыватель, потерявший в результате жилищного кризиса жилплощадь. Блестящий комический актёр Игорь Ильинский подарил этому персонажу собственную фамилию и своё сочувствие к маленькому и незащищённому человеку. Художники Самуил Адливанкин и Дмитрий Колу паев создали в павильоне подлинный микрокосмос коммунального быта эпохи НЭПа. Фильм имел зрительский успех, и режиссёр Николай Шпиковский продолжил в жанре комедии положений не зло смеяться над нелепицами и уродствами городского быта, используя некоторые мотивы сценария Владимира Маяковского «Как поживаете?» В названии фильма **«Три комнаты с кухней»** отражена топография квартиры, в которой муж вынужден переехать жить на кухню, потому что все три комнаты заняли жена-мещанка, её родственники, гости, поклонники. Пока муж – редактор газеты – день и ночь пропадает на работе, жена устраивает вечера «флирта и танца», приёмы в честь «поэта» Лошадкина и «художника» Трепачёва. Неожиданно в доме появляется «ужасный человек» – младший брат хозяина, рабфаковец, комсомолец, не желавший мириться с тем, что здесь происходит, и помогающей старшему порвать с чуждой ему средой. Так, авторы превратили жилую квартиру в поле идеологической битвы новой советской интеллигенции с мещанством нэпмановского разлива. Сюжет распределения жилплощади в условиях кризиса положен в основу комедии **«Скандальная история»**. Бывший домовладелец, ставший домуправом, продолжает распоряжаться квартирами как своей собственностью и вопреки тому, что ордер выдан молодому поэту, собирается вселить в освободившуюся комнату нэпмана. Фильм с таким банальным, избитым сюжетом можно было бы и не вспоминать. Он

интересен только тем, что является типичным продуктом кратковременной либерализации сферы кинопроизводства в годы НЭПа. Фильм был выпущен кооперативом «Трудкино» – маленьким кустарным предприятием, где Михаил Быстрицкий, предприниматель с дореволюционным стажем (владелец второразрядной фирмы Сгео), принял на себя обязанности сценариста, постановщика и исполнителя центральной роли – бывшего домовладельца, ныне домуправа. Год спустя этими же силами сняли комедию **«Весёлые строители»**. Рабочий завода «Серп и молот» (именно так он представлен в титрах) и его друг – повар, представитель общепита – ищут дачу на лето. Сражаясь с частниками-дачевладельцами (богатой вдовой, администратором театра, зубным врачом), друзья приходят к решению самим построить загородный домик. Их примеру следуют другие – так рождается дачный рабочий кооператив. Но достаточно рабочего назвать «мелким чиновником», повара отправить служить в частный ресторан, и на экране – дачная история дореволюционного образца, которой так подходит второе название фильма Быстрицкого – **«Дачная горячка»**. Дело в том, что в старые сюжетные схемы было легко вписывать персонажей, переодетых в новое социальное платье, под которым продолжали жить всё те же типы, характеры. Человеческая природа, к счастью, консервативная по своей сути, не считалась с желанием большевиков как можно быстрее её переделать. Механизмы и формы нового быта показал в фильме **«Жизнь в руках»** сценарист и режиссёр Давид Марьян. Дом-коммуна – многоэтажное здание конструктивистской архитектуры, куб из бетона и стекла – живёт как большой муравейник. Каждое утро одновременно распахиваются сотни дверей и широкие лестницы заливают радостно гомонящая толпа. Дети, взрослые, старики, младенцы на руках матерей спешат сначала в общую столовую, а потом – кто на работу, кто в школу, детский сад, ясли. Только один мальчуган медленно, нехотя спускается вниз, неуклюжий, зарёванный маленький индивидуалист.

Столовая больше напоминает заводской цех, где всё автоматизировано, еда подается по транспортеру, тарелки подъезжают прямо к едоку, только не зевай. Нетерпеливо выкрикивая: «Топлива», «Бензина» (надписи на экране), сотни рук ловко хватают стаканы, тарелки. Только индивидуалист не успел, и завтрак уехал под его громкий рёв. Тут же в ряд сидят матери, кормящие младенцев грудью, – так принародно, в коллективе они получают своё «топливо», свой «бензин». Конвейер приёма пищи переходит в производственный – формовочный, литейный. Надпись на экране сообщает важную информацию: «Осколки разбитых колоколов – на переплавку». Такова в фильме солнечная сторона действительности.

Второе его название **«Проклятое наследство»** – её тeneвая сторона. Это – алкоголизм, превращающий рабочего в бракодела, прогульщика, вора и наконец в убийцу собственного ребёнка. В центре истории рабочая семья: сознательная дочь-школьница, жена, сознательная работница, выступающая от цеха обвинителем собственного мужа-пьяницы и требующая его увольнения. Когда он украл и пропил общественные деньги, семья была выселена из коммуны в холодную халупу с земляным полом, где девочка простудилась, заболела и умерла.

В пивной собираются прогульщики, лодыри, «бывшие», кулаки. Здесь темно, грязно, мрачно. Светло, чисто, радостно в доме-коммуне. Мощному рабочему коллективу противопоставлена жалкая пьяная компания. Проводы в последний путь умершей девочки, снятые по всем правилам типажно-монтажного кино, превращаются в похороны старого мира, когда заливающая улицы человеческая масса (пролетарии, пионеры, комсомольцы) буквально стирает фигуру её отца, её убийцы, воплощающую этот мир.

Неожиданно коллективистская философия жизни, которую старались реализовать в домах-коммунах и воспеть в стихах, публицистике, спектаклях, фильмах им посвященных, нашла поддержку у Г. М. Эйзенштейна. В 1927—1928 годах он увлечённо работал над сценарием **«Стекланный дом»** – антиутопией о трагедии индивидуализма, в капиталистическом обществе

приводящего к насилию, преступлению, смерти. В финале гигантский небоскрёб сначала был залит водой («Великий потоп»), затем расплавлен огнём (Геенна Огненная) и наконец оказывался разрушенным до основания. В записках режиссёра можно найти такой комментарий: «Немыслимость коллективизма и неизбежность пожирания друг друга в капиталистической среде. Разбиваемому стеклянному дому противопоставить закладываемый на этом месте идеальный коллектив посёлок-коммуны». Трудно поверить, что Эйзенштейн с его интеллектом и культурой уступил Замятину и Булгакову в понимании сути советского коллективизма. Не случайно Эйзенштейн уже по-французски даёт комментарий к комментарию: «Немного ортодоксально, но что делать – идея хороша». И проект стеклянной башни Фрэнка Райта в Нью-Йорке не был осуществлён, и фильм «Стеклянный дом» не был снят, и дома-коммуны в СССР вскоре превратились в обычные коммунальные жилища, кстати, весьма неудобные.

Как известно из Библии, род человеческий начался с мужчины. Большевики в деле преобразования людской природы по новым лекалам начали с женщины. Самая измученная непосильной работой, семьей, «мужем битая, попами пуганая» – в ней они видели наиболее податливый человеческий материал. Для его обработки был создан специальный орган – Женотдел ЦК ВКП(б), в разное время возглавляемый Инессой Арманд, Еленой Стасовой, Александрой Коллонтай. В жизнь вошли новые слова: «женделегатка», «женкомиссия», «женсовет».

Дел всем хватало, потому что наследие «по женской линии» досталось тяжелое: неграмотные, безработные, одинокие, в прислуге, на тяжелых работах, на панели, пьющие, больные. Кроме того, как результат потерь Первой мировой войны, умноженных Гражданской, женское население преобладало, так что приход женщин в хозяйство страны был жизненно необходим. Власть, с присущими большевикам лживостью и демагогичностью, опутала «женский вопрос» лозунгами свободы и равноправия. На самом деле женщине они оставили две социальные позиции – увеличивать народонаселение и работать, в том числе на тяжелых, сугубо мужских производствах и вредных для женского организма машинах. Где действительно осуществлялось равноправие, так это в системе репрессий – статьи, включая расстрельные, лагеря, работы, сроки.

Летом 1917 года Горький получил письмо от группы крестьян, всерьез встревоженных «женским вопросом». Они писали: «Просим сообщить заказным письмом или подробно в газете, как надо понимать объявленное равноправие с нами для женщин и что она теперь будет делать. Нижеподписавшиеся крестьяне встревожены законом, от которого может усилиться беззаконие, а теперь деревня держится бабой. Семья отменяется, из-за этого и пойдет разрушение хозяйства». А уже в 1918-м появились документы, заставившие Европу вздрогнуть, а большевиков отмежеваться от подобных инициатив. «Национализацию девиц от 18 до 50 лет» предлагал Владимирский Совет, а «переход женщин от 17 до 32 лет в общенародную собственность» – Независимое товарищество анархистов города Саратова. В Петрограде выходит брошюра «Социализация женщин», предлагающая новую систему воспитания детей: «Рождаемые младенцы, имеющие один месяц возраста, отдаются в приют «Народные ясли», где они воспитываются и получают образование до 17-летнего возраста за счёт фонда «Народное поколение».

Ленин не раз заявлял, что пролетарская революция победит только тогда, когда миллионы женщин-трудящихся примут в ней участие. Большевики считали, что женщина «идейнее» мужчины, способна жертвеннее и даже фанатичнее служить избранной идее. Они не ошибались в этом: среди ударников (передовых рабочих, победителей соцсоревнования) женщин было больше. И на Днепрострое только женские бригады на тяжёлых бетонных работах давали по две нормы. Женщины сполна проявили свою «идейность» в процессе коллективизации. Достаточно посмотреть кинохронику конца 20-х, чтобы в сюжетах о выселении кулаков, перепахивании межей, бедняцком сходе увидеть их истовость, активность, агрессивность.

Специалист по «женскому вопросу» А. М. Коллонтай определила два типа женщин, как она заявляла, «бесполезных для трудового коллектива, обречённых историей на вымирание», – «законные содержанки своих мужей», прежде всего жёны ответственных работников, и «закабалённые в семье заботой о детях и их воспитании» и не готовые сбросить с себя это бремя, «которое советская власть снимает с женщины, перекладывая на социальный коллектив, на трудовое государство». Провести «массовую социализацию женщин», привлечь в народное

хозяйство, политику, общественную жизнь – вот в чём была суть и задача решения «женского вопроса» по-большевистски. В период массового приёма в РКП(б) в 1924 году («ленинский призыв») женщины проявили большую активность, чем мужчины. И всё же их в рядах партии на многомиллионный народ было ещё очень мало: всего 137 тысяч в 1927 году (десятилетие революции) и 383 тысяч в 1931-м. Впрочем, и беспартийных женщин сумели использовать в деле контроля за поведением мужчин на работе и дома, в сфере производства и в быту. Повсеместно создавались женские активы, на предприятиях появилась новая фигура – женорганизатор с неограниченными правами вмешательства в частную и семейную жизнь.

Женщины, занимавшие посты в партийном и государственном аппарате, были отнюдь не кухарками, призванными к управлению, – многие вышли из дворянских семей, получили классическое образование. В условиях новой социальной реальности вели они себя по-разному. Дочь офицера и «бестужевки» Надежда Крупская в быту была болезненно аскетична. Носила платья бедной сельской учительницы, которые постоянно переделывала, стирала, штопала. Сохранилась адресованная Арманд записка Ленина, в которой он писал, что надеется получить для неё пару калош. Александра Коллонтай читала лекции, разъезжая по стране в агитпоезде, носящем её имя. На заседаниях Совнаркома она, тогда нарком государственного презрения, демонстративно садилась между двумя своими гражданскими мужьями – наркомом труда Александром Шляпниковым и членом Комитета по военным и морским делам Павлом Дыбенко. В эмиграции Коллонтай получила прозвище «тётка русской проституции».

Народный идеал русской женщины складывался на православной основе и веками сохранялся – в укладе домашней жизни, системе внутрисемейных отношений, в фольклоре. Она – добрая, верная мужу, рожаящая, столько детей, сколько Бог даёт, трудолюбивая, терпеливая, жертвенная, несуетная, скромная, принимающая жизнь такой, какова она есть, ведь «всё в руках Божьих». Революция подорвала основы религиозного сознания и уклада жизни традиционной семьи. Кинематограф, этот фольклор нового времени, занялся осмыслением и созданием типа современной женщины. Какой тип женской красоты можно определить как соответствующий эпохе и тиражировать на тысячах экранах для миллионов зрителей? Осенью 1928 года в АРРК прошло заседание, как тогда было принято, в режиме дискуссии на тему: «О современной женщине на экране». Критик и сценарист А. К. Топорков в своих рассуждениях опирался на конкретные жизненные впечатления: побывав на спортивных соревнованиях, сравнил французских спортсменок («худеньких, похожих на куриц») с советскими, из Закавказья («здоровых, руки загорелые, босые, как батрачки, пришедшие с виноградников»). Кинорежиссёр Григорий Рошаль, сам отнюдь не из пролетариев, уверенно заявлял: «Раньше у пролетариата отнимали женщину... и в поисках женщины пролетарий шёл в кабак, в публичный дом, на панель...»

Дзига Вертов целый выпуск документального журнала «Кино-правда» №18 за 1923 год посвятил женщине-современнице. Понимал тему труда широко, и для него труженицей стала крестьянка в поле, монтажница на кинофабрике, работница на производстве. Фильм, который Вертов снимал по заказу Госторга, известный как «**Шестая часть мира**», он в дневниковых записях называл иначе – «Женские панталоны или трактор?» Такие необходимые детали туалета женщины, как бюстгальтер, панталоны, не говоря о пудре, духах, он считал опасным предметом буржуазного образа жизни. Женщина, на которой нет нижнего белья, зато она на тракторе и благоухает бензином – настоящая советская женщина. Женщина как идеологический феномен, как объект его творчества и женщины его жизни, жена, помощница, соратница Елизавета Игнатьевна Свилова. Она была мастером монтажа с солидным дореволюционным стажем, четырнадцатилетней девочкой пришла работать в кинопредприятие «Патэ». Вертов вырос в интеллигентной еврейской семье, где запоем читали, писали стихи, музицировали и где росли

одни мальчишки, три брата. А попал он в семью русскую, сугубо женскую, где мать одна после смерти мужа, железнодорожного рабочего, поднимала четырёх своих дочек. Вертов даже хотел снять фильм об этом доме с московской рабочей окраины, об этой семье. Жаль, что не снял, – какой получился бы документ!

Лев Кулешов в одном из своих монтажных экспериментов 1920 года создал «творимую женщину»: из крупных планов глаз одной, губ другой, спины третьей, ног четвертой. Действительно, только кинематограф средствами монтажа был способен «породить» человека, не существующего в природе, идеального. Судьба наградила Кулешова спутницей уникальной: Хохлова по дарованию и человеческой сущности совпадала с вечным идеалом русской женщины.

«Женщина Эдисона» – нереализованный сценарий ФЭКСов, в котором представлена «Ева будущего», женщина «электрочеловеческой породы». Созданная американским изобретателем Эдисоном, она попадает в Петроград, который авторы позиционируют как «автономную область старого быта». Достаточно клочка советской газеты и Эдисонова женщина, покинув Америку, появляется в СССР. Эксцентрика и фантазмагория скрывают иронию и чувство опасности, которые вызывает идея создания «нового человека» и социальная практика её реализации. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг – молодые люди, воспитанные в интеллигентной среде, в дореволюционную эпоху исповедовали радикальные эстетические идеи и одновременно вполне консервативные – в сфере нравственной, житейской, интимной. Такой «петушиный хвост» (буквальный перевод английского слова «коктейль») «распустили» многие из кинопоколения 20-х – Роом, Юткевич, Эрмлер. Старые музеи, театры, квартиры с антикварной мебелью, граммофонами, канарейками – вот объекты старого мира, с которыми воюет Женщина Эдисона, не зная никакой жалости. Она выскакивает из иконы, где «замещала Богородицу», «шатает» Александринку, «переворачивает» Музей Александра III, вызывает «восстание вещей». И вот уже выросшие до гигантских размеров канарейки пожирают обывателей, а мятник старинных часов гильотинирует бюрократов под звуки «Интернационала» из трубы граммофона. А когда тьма накрывает Петроград, эта Женщина приносит себя в жертву, ложась в основание Волховской ГЭС в качестве недостающего кессона, чтобы дать электрический ток прямо в «колыбель революции».

Если Серебряный век подарил России целое направление в поэзии – творчество женщин-поэтов, то 20-е годы ничего нового к нему не прибавили, а многие голоса совсем умолкли. Это не могло быть простой игрой случая. Разрушали основу поэтического творчества женщины – её природу, её духовную и эмоциональную жизнь. Завершали свою жизнь в поэзии те, кто начинал ещё в дореволюционной России. Шесть небольших сборников выпустила в 1920—1925 годах признанный мастер интимной лирики Мария Шкапская. Стихи о переживаниях возлюбленной, женщины, ожидающей ребенка или только что убившей его абортom, счастливой матери кто-то из критиков назвал поэзией «с гинекологическим уклоном», к счастью для автора, не заметив её особого религиозного наполнения. Поэзия Шкапской кончилась, но жизнь продолжалась. Последние четверть века она писала очерки «История фабрик и заводов», посвященные антифашистскому движению. По окончании войны отдала себя работе в Комитете советских женщин, вплоть до смерти в 1952 году.

В 1922 году вышел последний поэтический сборник Натальи Грушко «Ева». Она публиковала стихи, сказки, драмы с 1911 года. Многие знали наизусть текст ариетки Вертинского «Я – маленькая балерина», написанный ею. «Ева» – собрание стихов последнего предреволюционного пятилетия, портрет и автопортрет женщины, в которой одновременно живёт влюблённая девушка, брошенная жена, монахиня, гетера. Замолкнувшая поэтесса неожиданно обрела новую творческую нишу. Второй раз она вышла замуж за племянника

драматурга Александра Николаевича Островского. Муж умер в 1924 году и оставил ей в наследство весь семейный архив и заботы душеприказчицы рода Островских. Грушко занималась этим целых пятьдесят лет, до самой смерти в 1974 году.

Поэтесса и художница Нина Серпинская в начале 30-х завершила воспоминания «Мемуары интеллигентки двух эпох», в которых главу о своей жизни назвала «Вкривь и вкось». В этой женщине бурно кипела польская кровь по матери (отбывающей двадцать лет каторги за убийство сестры) и русская, и еврейская по отцу (политэмигранту). Её поэзия – подлинная энциклопедия любовных переживаний женщины, для которой любовь и только любовь есть цель, содержание жизни, чтобы в мире ни происходило. Революция принесла новый любовный опыт, новых партнеров. С 1918-го по 1921 годы Серпинская писала большой цикл стихов о своём романе с партийным начальником Н. В. М. (так он поименован в посвящении). «Заходит раз в месяц, случайно //С заседаний... //Строчки Маркса падают на кровать //Из карманов». Такая любовь... Ещё одно новое имя – Анна Баркова, опубликовавшая сборники стихов «Женщина» и «Настасья Костёр». Стихи протестные и трагические. «Я – преступница, я церкви взрываю... К чему счастливой скотине какая-то глубь и высь?» Неудивительно, что из 73 лет жизни 25 – в ГУЛАГе. Пережила три ареста, три посадки – в 1934-м, 1947-м, 1956-м.

Перепись женских киноперсонажей 20-х годов даёт такую картину: положительных и отрицательных – поровну, городских – почти в три раза больше, чем деревенских. Страна была ещё крестьянской, но кино снимали в городах, и люди преимущественно городские. Женщины гораздо чаще бывали центром кинодрамы, а не кинокомедии. Как не вспомнить Горького, писавшего: «Все женщины – актрисы. Русские – актрисы драматические». Положительные героини молоды и сознательны, почти все комсомолки. Женщин интеллигентных, в жизни массовых профессий – учительниц, врачей, агрономов, журналисток – буквально по одной. Передовая работница предпочтительнее забитой крестьянки. В особой цене женщина, решительно порывающая с косной средой, несознательным мужем, тёмными родителями. Она называлась «перековывающейся», и история её подавалась как наглядный урок «социализации» – поповна, уезжающая с любимым, дочь кулака, уходящая из дома с комсомольцем, домработница, решившая пойти работать на фабрику.

Женщины в ранге персонажей отрицательных – просто несознательные обывательницы, запертые дома и вполне довольные своим положением, или представительницы нэповской среды – жадные, глупые мещанки, коварные соблазнительницы, услугами которых пользуются шпионы, спекулянты. «Из бывших» – женщины аморальные, готовые продать себя за жизненные блага и ответственному работнику, и большевику, а то и бывшему лакею. Женщины – активные враги советской власти, нередко поневоле, жёны белогвардейцев, белоэмигрантов, жертвы любовной ошибки, наказываемые на равных с мужчинами, вплоть до высшей меры. Такими были типичные персонажи, порой больше похожие на социальные маски, а не на живых женщин. Идеологи вели политическую игру, меняя их. Так, в списке действующих лиц оперы-буфф «Прекрасная Елена» жена царя Менилая называлась «Елена, домашняя хозяйка».

Фильмы 20-х годов пропагандировали завоевание женщинами мужских профессий. «**На льдине в океане**», второе название – «Бабийулов». Сюжет строился вокруг промысла тюленей на Севере. Поморки, женщины закалённые природой, сильные и бесстрашные, решили помочь мужчинам охотиться на морского зверя, и их унесло на льдине в открытое море. Этот фильм не сохранился, зато страшным обличительным документом легла в архив кинохроника охоты женщин на детенышей тюленя: ударом палкой по голове они убивают бельков, из огромных чёрных глаз которых катятся слёзы. Женщины, способные зверски уничтожать жизнь, разве это женщины?! И такой сюжет в качестве образца ударного труда повсеместно демонстрировался на экранах.

«*Не задерживайте движение*» – фильм, адресованный персонажам и зрителям, считающим профессию вагонновожатого недоступной женщине. Это поучительная история о том, как вышедшая в свой первый рейс женщина сумела справиться с трамваем, сорвавшимся с тормозов. Кстати, авария произошла по вине нерадивого работника, механика-пьяницы, выпустившего неотремонтированный вагон на пути.

Грузинский режиссёр Георгий Макаров снял драму «*Скорый №2*» как историю семьи машиниста, где пьющий отец получал увечье, сын становился бандитом, и только дочь была на правильном жизненном пути. Неожиданно режиссёр прибегал к водевильному ходу с переодеванием девушки в мужской костюм для того, чтобы получить желанную работу на железной дороге. Странно, но в этом фильме, снятом на студии Госкинопром Грузии, не было ни персонажей, ни исполнителей от титульной нации, как будто пьянствовать, совершать бандитские налёты, мешать профессиональному самоутверждению женщины могли только представители других народов.

В фильме «*Женщина в лесу*» передовая представительница слабого пола осваивала тяжёлое производство на лесоразработках. Вскоре, правда, на нём будут заняты сотни тысяч женщин-заклужённых, ведь лесозаготовки станут одной из главных лагерных повинностей.

Иосиф Прут писал сценарий комедии «*Сто двадцать тысяч в год*» на главного героя и на конкретного актёра. Мастер и любитель розыгрышей Игорь Ильинский, скорее всего, в шутку, отказываясь от роли, предложил снять вместо себя свою партнёршу по фильму «*Закройщик из Торжка*» Веру Марецкую. Актриса и режиссёр приняли шутку всерьёз, и в фильме появился персонаж, названный в титрах «техник-конструктор Доленко». Заменить мужской персонаж на женский оказалось не так сложно. Актриса с удовольствием продолжила лукавую игру со зрителем, до поры пряча природную женственность: очки в круглой тёмной оправе, кепи на голове.

Новая экономическая политика оживила, как их тогда называли, «буржуазные пережитки» в обыденной жизни, в быту. Снова появились женщины, занятые исключительно личной жизнью, собой. На экране они становились предметом разоблачения, осуждения, осмеяния чаще всего в комедиях. Например, жена спекулянта с именем Нини из фильма «*Н+Н+Н*» («Нини, налог, неприятность»). Ей хватает хитрости, чтобы обмануть комиссию Финотдела, выдав мужа и себя за безработных, но не хватает ума, чтобы не похвастаться этим первому встречному, оказавшемуся фининспектором. Или Клавка Кособрюхова, дочь лавочника, который ищет для нее «партийного мужа» в фильме «*Тараканск дыбом*». Это был дебют ленинградского режиссера Владимира Шмидтгофа, поставившего целую серию таких короткометражных комедий на острые социальные темы. В комедии «*Знойный принц*» осмеяна киноманка, помешанная на голливудских героях, ждущая своего «принца с Антильских островов» и готовая принять за него любого, кто станет за ней ухаживать по этим экранным прописям.

В кинодраме женщина, живущая своей личной жизнью, красивая, нарядная, нередко становилась орудием злых социальных сил – дезорганизаторов производства, спекулянтов, разложенцев, шпионов. Её задача была в том, чтобы сбить с пути слабого мужчину – хозяйственника, инженера, студента. И лучше всего с ней справлялись представительницы богемы, например, балерины. Такие роли играли красавица Галина Кравченко, танцовщица Большого театра Елена Илющенко.

В лучшем случае женщина, сосредоточенная на жизни чувств, будет поставлена на своё место уже самим названием фильма – «*Большое горе маленькой женщины*». «Маленькой» названа женщина, хранившая верность мужу, с которым её разлучила Гражданская война. «Большим горем», не без иронии, названы её переживания, когда она узнаёт, что муж жив и женат на другой. Старорежимное чувство супружеской верности до гроба опровергнуто тем, что

направлено было на изменившего. Теперь женщина может стать спутницей хорошего, по-настоящему любящего её товарища. Побеждавших вековые предрассудки и правила жизни, восходящие к христианским основам, именовали «новыми» и представляли как героинь.

Любовь способна ослепить молодую женщину, превратив личную, семейную, домашнюю жизнь в главную сферу её существования. Испытание браком и любовью – фабула многих фильмов 20-х годов. «Жена» – история социального прозрения женщины, переживающей измены мужа, легкомыслие друга дома, борцов за новые отношения на трибуне, пошляков в жизни. Она уходит от обоих на фабрику, изменив свою жизненную роль ежены на труженицу. Фильм «Настоящая жизнь» имеет второе название – «Поступок комсомолки Веры». Полюбив и выйдя замуж, она уходит с производства, да ещё в тот момент, когда коллектив «выходил из прорыва», как тогда называли невыполнение плана. Бегство в семейную жизнь, в быт не только личная ошибка молодой женщины, которую она вскоре начинает понимать, – это дезертирство из настоящей жизни. Осознав это, Вера возвращается на родную спичечную фабрику.

Как ни смешно прозвучит, гораздо серьёзнее отнёсся к проблеме места женщины в новой жизни постановщик комедии «Жизнь на полный ход» талантливый ленинградский режиссёр Эдуард Иогансон. Вместе с автором сценария А. Шмырёвым он нашёл неожиданный ход, органичный фарсу, но в данном случае послуживший высокой, умной комедии – поменяли местами женщину и мужчину. Она хочет трудиться и готова отдать ребёнка в ясли. Он категорически против внесемейного воспитания и принимает на себя все женские заботы о ребёнке, из-за чего теряет работу и живёт на алименты, получаемые от жены. Авторы такого наградили соответствующей фамилией – Муркин, а играющего его актёра Фёдора Никитина – типажом настоящего интеллигента. Можно предположить, что этот, к сожалению, несохранившийся фильм, спародировал, осмеяв, идеи женского равноправия и государственного воспитания детей. Конечно, Муркина заставили пересмотреть свои взгляды и даже возглавить движение женщин-домохозяек в социально нужном направлении. Второе название – «Корабли в море» – только усиливает насмешливую и лукавую интонацию. В 1935 году, одном из самых производственно бедных (было снято всего 12 фильмов, из них половина – короткометражных), комедию перемонтировали и снова выпустили на экран.

Новые аспекты «женского вопроса» поставила судьба женщин Востока, «восточниц», как их красиво называли. Там пришлось создавать отдельные ячейки комсомола, партии, клубы, производства только для женщин. Пик борьбы с таким затворничеством, с ношением паранджи пришёлся на год десятилетия Октябрьской революции – 1927-й. Тогда «открывались» десятки тысяч женщин, принародно сбрасывая и сжигая чадру. Однако для новой жизни «восточниц» не была подготовлена база, как психологическая, так и экономическая, и это привело к тому, что начался обратный процесс – женщины опять замкнулись в доме, снова закрыли лица. У кинематографистов были свои проблемы. Пока не возникло производство игровых картин в среднеазиатских республиках, фильмы, отражающие их жизнь, снимались в Ленинграде и Москве и силами российских кинематографистов. Появились актрисы на роли «восточниц» не азиатской национальности и не русской внешности: еврейка Рахиль Мессерер, дочь забайкальской казачки и украинца Зинаида Николаенко, – Ольга Третьякова, родившаяся на Украине, обликом настоящая украинка. Правда, играть им приходилось не столько психологически выписанные национальные характеры, сколько социальные типы на экзотическом восточном фоне. А свободное, изнутри владение материалом национальной жизни сценаристам заменял набор идеологических прописей. Дочь бедняка становилась второй (или третьей) женой муллы (лабазника, богача, бая). При этом могла быть сломленной жертвой или поднимающейся на борьбу и побеждающей женщиной, или той, которая уже является новой женщиной Советского Востока. Фильм режиссёра Д. Бассальго «Мусульманка» завершался

торжеством новой жизни. Девушка, проданная отцом богачу за большой калым, бежала со свадьбы и отправлялась учиться в Москву. Ольга Третьякова играла эту роль жизнеутверждающе, победительно. Трагически вела свои роли Мессерер. В фильме *«Вторая жена»* она погибала, разлучённая с дочерью, заточённая в подвал, сгорала заживо. В огромных глазах актрисы стояла не только вековая иудейская печаль, но точно жило предчувствие собственной судьбы – арест, лагерь для «жён изменников родины», разлука с детьми. Но недаром Мессерер взяла экранное имя Ра (Бог солнца). Женщина редкой витальной силы, она всё выдержала, вернулась в жизнь и умерла, когда ей было за девяносто.

Фильм *«Анна»* был поставлен по сценарию, сюжет которого заимствован из рассказа Андрея Платонова «Песчаная учительница». Молодая женщина новой формации по окончании Университета трудящихся Востока возвращалась из Москвы домой, учительствовать. Главным её врагом в борьбе за коллективизацию становился бай, прорвавшийся в сельсовет, – её отец. Новые социальные идеи оказывались сильнее вечной власти крови, родства. Актриса Занда Занони, такой псевдоним взяла Зинаида Николаенко, здесь играла туркменку, а в других фильмах камчадалку, лопарку, даже китайку. В духе воинствующего интернационализма 20-х важно было быть «лицом советской национальности».

- «Чертово колесо» (1926)
- «Ваша знакомая» (1927)
- «Катька– бумажный ранет» (1926)
- «Папиросница от «моссельпрома» (1924)
- «Посторонняя женщина» (1929)
- «Две женщины» (1929)
- «Чужая» (1927)
- «Бабий лог» (1925)
- «Перевал» (1925)
- «Иван да Марья» (1928)
- «Василисина победа» (1928)
- «Золотое руно» (1927)
- «Песня веснь» (1929)
- «Старое и новое» (1929)
- «Саша» (1930)
- «Ухабы» (1928)
- «Дом на трубной» (1927)

Оригинальный сценарий Адриана Пиотровского «Моряк с «Авроры» был проникнут дыханием времени, и в нём ощущалась сюжетная, интонационная, стилевая переключка и с популярными рассказами Вениамина Каверина, и с криминальным газетным очерком, и с городским фольклором о знаменитом бандите Лёньке Пантелееве. Это настоящая мелодрама со страстями, искушениями, злодеями, победой добра над злом – жанр не столько архаический, сколько демократический, в этом особенно созвучный 20-м годам. Фантазмагорический мир фильма «**Чёртово колесо**» складывался на фундаменте документального изучения окружающей действительности, наблюдения за ней методом вживания. Режиссёры Козинцев и Трауберг, оператор Москвин буквально вживались в реальную среду в поисках «действующих мест» (не мест действия): проводили вечера в Ленинградском народном доме на Петроградской стороне, жили среди моряков «Авроры», даже ходили с ними в учебное плавание, бродили по улицам и дворам Ленинграда; сидели в пивных. Реальная улица, разрушенный дом, тоже настоящий, но в пролётах выбитых окон неожиданно возникал театр теней, оживала карикатура сатирического журнала – появлялись пары, неистово отплясывающие модный танец тустеп. В мир жизни города врвалась жизнь городского дна. Консультантом по реалиям этой «второй жизни» взяли одного из ведущих сотрудников Ленинградского УГРО. Авторы фильма «ставили взгляд» на всю полноту реальности как единого целого, где криминал царил не только на самом дне, но и на вершинах власти, по самой своей сути криминальной. А взгляд был одновременно пристальным и сострадательным по отношению к обыкновенному человеку, ничем не защищенному от этой реальности, как главные герои Ваня и Валя, моряк с «Авроры» и девчонка с питерской окраины.

Актёр Пётр Соболевский в своих воспоминаниях писал: «Ну, а вот я точно такой, как есть, не мог бы разве быть моряком... не мог и разве кататься на американских горах и влюбиться... И никаких тут перевоплощений не нужно было. Просто Пётр Соболевский надел морскую форму и готово – краснофлотец Ваня Шорин». Ваня – нерешительный, застенчивый и простодушный деревенский парень, призванный на флот. Валя – девчонка боевая, дитя большого города, не Бог весть какого строгого поведения (за что не раз жестоко была бита отцом, мелким лавочником),

весёлая, чувственная, манкая. В общем, уже не девчонка, а привлекательная молодая женщина, какой и была 26-летняя исполнительница роли Людмила Семёнова. В этой по-молодому стремительно и безоглядно сложившейся любовной паре, она – лидер, мотор. Обычные молодые люди, живущие чувствами, способные обо всём забыть, отдавшись их стихии, что совсем небезопасно. Он сначала потерял боевых товарищей, с которыми ушёл в увольнение, затем голову, потом и чувство времени, а, не вернувшись в положенный срок на корабль, стал дезертиром. Она едва не стала жертвой домогательств богатого старика. Они вместе – слепым орудием в руках главаря бандитской шайки. Только милицейская облава спасла их.

По всему Ленинграду собирали страшные аномальные человеческие особи, чтобы на экране представить уголовный мир по принципу «живописи уродств». Вот карлик, пронира и шпион, а рядом ненормально высокий, охраняющий лаз в трущобу тип и наконец великолепно актёрски сделанная фигура – Человек-вопрос, бандит, работающий под циркового иллюзиониста. Сергей Герасимов для этой роли запустил все детали исполнительского механизма: жестокий холодный взгляд, злая усмешка, кривящая лицо; хищная пластика рук, механическая походка, гротескная осанка напряжённой спины и вздёрнутых плеч. Сражённый милицейской пулей, он в последнюю минуту привычным щёгольским жестом одёргивал манжеты.

Мир фильма контрастен не только лицами персонажей, но и основными «действующими местами»: городской сад, воровская хаза, корабль. Ваня не случайно служит именно на крейсере «Аврора», самом «революционном» корабле Балтфлота, символе новой эпохи. Пустой, мёртвый дом, пристанище шпаны, в финале превращается в руины как символ старого мира. Сад развлечений под названием «Народный дом», его аттракционы исполнены своих смыслов. Сад как влекущая и опасная территория соблазнов и искушений. Взлёты и провалы на американских горах как контрастное движение судьбы. И, наконец, главный аттракцион – чёртово колесо, механика которого чрезвычайно проста, важно в момент вращения удержаться в его центре. На экране колесо наплывом превращалось в гигантский циферблат, за стрелки которого цепляются Ваня и Валя, точно пытаются остановить эти часы эпохи, удержаться в её круге. Две маленькие человеческие фигурки, распятыые временем, раздавленные эпохой. Оглядываясь в прошлое, Григорий Козинцев позднее писал, что это была их стержневая тема – «человек, раздавленный эпохой» и в фильмах на историческом материале («Шинель», «СВД», «Новый Вавилон») и на современном, в «Чёртовом колесе». Тема драматическая, критическая, гуманистическая – перпендикулярная официальной эстетике.

Главрепертком встретил фильм в штыки: «Картина вредна и глупа» – мнение его главы, старого большевика П. А. Бляхина. «Фильм даёт нелепое и неверное представление об СССР» – таков один из выводов его специального письма-доноса в ЦК ВКП(б). Когда задумали продать фильм в зарубежный прокат, Главрепертком требовал заменить финал (наказать матроса Шорина, дабы не уронить престиж Красного флота), изъять все сцены, снятые на крейсере и, конечно, его знаковое имя из названия. Весной 1926 года фильм «Чёртово колесо» вышел на экраны страны и демонстрировался в переполненных залах. Притягательность жанра мелодрамы и экзотический материал жизни городского дна – для большинства зрителей, таких, как Ваня и Валя. Для другого – искушённого – зрителя, для меньшинства – особое настроение, атмосфера, символика фильма.

В 1863 году американский инженер Джордж Ферес разработал модель аттракциона, гигантского велосипедного колеса, бегущего по небу, – колеса обозрения. В Америке его называли «колесо удовольствия», в России – «чёртово колесо». Почувствуйте разницу.

Иногда пользуются неожиданным определением «дорогая женщина», «с лица необщим выраженьем», чью привлекательность почувствует, разглядит, оценит далеко не каждый мужчина. Именно такой была героиня А. С. Хохловой в фильме «**Ваша знакомая**» –

журналистка, интеллигентка, нелегко уживающаяся с реалиями бытовой и профессиональной жизни. Впрочем, это был фильм не о журналистской среде, не о газетчиках, а о женщине 20-х годов, о её повседневной и частной жизни, о её любви. Хохлова-актриса проживала жизнь своей героини (по фамилии Хохлова), а камера фиксировала эту жизнь во всех подробностях и мелочах. Поток жизни – такой была драматургия этой, по определению её постановщика Л. В. Кулешова, «антифильмы», снятой оператором К. Кузнецовым в импрессионистической манере. Зато художник А. Родченко создал конструктивистскую среду, построив функциональные декорации помещения редакции, зала заседаний, нового клуба, комнаты в коммуналке и отдельной квартиры ответственного работника.

На контрасте видимости и сущности построен весь фильм. Вот как обустроена редакция: всё в ней новое, современное. Американское оборудование, мебель, авторучка среди бумаг. А работают здесь по старинке плохо: болтают, сплетничают, флиртуют. Вечером, убирая помещение, уборщица просто замечает мусор под столы, прямо под ноги Хохловой, задержавшейся на рабочем месте. И становятся понятны слова журналистки: «Хочется умереть» (надпись на экране). Сослуживец Хохловой журналист Васильчиков (актёр Васильчиков), пишущий на технические темы, увлечённый техникой, по последнему её слову оборудовал своё жильё. Точнее это Родченко придумал и сделал как выставочные образцы функциональную мебель – кровать, убирающуюся в стенную нишу, лёгкие стулья, стол-трансформер. При этом стулья художник в декорации расставил так, чтобы взгляд зрителя двигался по кадру в определенном направлении. А контраст и ирония в том, что этот «технократ» – вылитый Адольф Менжу из чаплиновской «Парижанки»: усики фата, бриолин на тёмных волосах, пластика рук, походка...

Авторы призывают зрителя не торопиться с оценкой персонажей, не судить «по одежке», присмотреться к поступкам и чувствам. Ведь этот «Менжу», пожалуй, по-настоящему любит Хохлову, помогая пережить крах любовных отношений с её избранником, в котором, как ей сначала показалось, наконец она нашла того, кого искала, – сильного, настоящего человека. В этом представителе «партийной аристократии» ничто не выдаёт любителя лёгких, ни к чему не обязывающих отношений, пока жена не вернулась из отъезда. Испугавшись скандала, он позволил выгнать Хохлову из дома и едва не довёл до самоубийства. Под личиной нового человека оказался старый, вечный мужской тип мелкого трусливого «ходока». Несовпадение социальной маски и истинного лица – вот внутренняя тема фильма.

Кулешова как режиссёра-экспериментатора увлекало киномоделирование – разработка типов фильмов, стандартов, образцов. «Ваша знакомая» – это лента «на троих», с разомкнутым любовным треугольником, вершиной которого является женщина. Кто-то из критиков назвал фильм «инструкцией для режиссёра камерного фильма». Очень точно. Его человеческим центром является женщина, сохранившая достоинство, способность к искренним, сильным чувствам, обманутая и преданная мужчиной. Хохлова, честная, профессиональная журналистка, терпит поражение и на «трудовом фронте» – написав статью о деятельности профсоюзов, не устраивающую руководство редакции, она теряет работу. Внешне она совсем не героиня – неловкая, рассеянная, смешная. То клей прольет, то хлеб начнёт резать ножницами, то, как девчонка, скатится по полоске льда и, побежав за автомобилем, упадёт на трамвайные пути. Есть в ней что-то чаплиновское, смешное и грустное, комическое и драматическое.

«Вещей немые разговоры» многое рассказали об укладе её жизни, настроениях, переживаниях. И беспорядок в комнате, и состояние гардероба. Одета она, как подобает интеллигентной женщине, неброско, но стильно: хорошая обувь, яркий клетчатый шарф, украшающий строгий английский костюм. Но вешалка пришита небрежно, и пальто, точно испугавшись, падает с вешалки в тот самый момент, когда кто-то громко её окликает: «Хохлова!»

Одна из кнопок на ботике потеряна. В красивой старинной вазе почему-то вместо цветов торчат плечики для одежды. Зато новый будильник будит не звонком, а выстрелом. Хороший звуковой эпиграф начинающегося дня.

Это ваша знакомая, утверждали авторы, и находили зрителя, который становился сторонником Хохловой, понимал её, сочувствовал ей. «Простые бытовые явления, простые люди и простые события» – Кулешов отнёс свой фильм к направлению «социально-бытовой гигиены», естественно, понимая её не в санитарном, а в психологическом плане как борьбу за чистоту отношений, побуждений, чувств, поступков. Один из руководителей киностудии, где он был снят, М. Н. Алейников, был категоричен в оценке: «Двух человек я могу взять в «Межрабпом» – Родченко и Васильчикова. А картина никуда не годится». Не мог такой искушённый профессионал не увидеть кинематографических достоинств фильма. И он его просто испугал – внутренними смыслами, глубинной критичностью. Писавшие о фильме усмотрели в нём «насмешку над советским бытом». «Вашу знакомую» пустили вторым экраном. В рабочих кинотеатрах и клубах показывали «на затычку» – в прорехах репертуара. До наших дней фильм не дожил.

Фильм «Катя – бумажный Ранет» был снят в 1926 году на весьма популярном в годы НЭПа материале, к которому часто обращались литература и кино, – жизнь городского дна. И персонажи этого фильма оттуда: торговка яблоками, вор, спекулянтка, опустившийся интеллигент. Сюжет – любовно-уголовный. Жанр – мелодрама, щедро покрашенная комическими тонами. Над фильмом работали два режиссёра, настолько не совпадающие по мироощущению, что пока по жребию не разделили сферы постановочного влияния, больше спорили, чем снимали. Эрмлеру досталась линия вора и спекулянтки – персонажей отрицательных. Иогансону – линия персонажей положительных – деревенской девушки и опустившегося интеллигента, поневоле оказавшихся на дне. Так, в фильме оказались смешанными социальный гротеск и лирическая комедийность.

Человеческие фигуры расставлены в фильме так, что хочется дать ему другое название: лучше всего, точнее всего – «Вадька Завражин» или «Вадька и Катя». Правда, кто бы разрешил таким образом зацентровать место социального изгоя, жалкого интеллигента? Человек из прошлого, может быть, студент или служащий, но явно из хорошей семьи, где ему привили уважительное отношение к женщине, хотя бы и уличной торговке, стыдливость, аккуратность, деликатность. Для того, кто ночует на улице, ищет спасения и пропитания у торговки яблоками, носит рваную одежду, эти качества – непозволительная роскошь, источник комизма. Решив свести счёты с жизнью, Вадька прыгает с моста в реку, но воды там по колено. Драматическую по сути ситуацию покушения на самоубийство режиссёр Иогансон переводит в трагикомическую, а разрешает анекдотически – у горе-самоубийцы украли весь нехитрый гардероб. В игре Фёдора Никитина чаплиновская эксцентриада была мягко растушёвана мхатовским психологизмом. Ученик В. Л. Мчедлова, актёр 2-й студии Художественного театра, он постепенно «наживал» тип и характер своего персонажа. Он овладел его походкой, жизнью рук, улыбкой, постоянно меняющейся, согласно обстоятельствам и состоянию персонажа. Актёр сам подобрал детали поношенного костюма (манишку без спинки, галстук верёвочкой, какую-то детскую панамку) и, вживаясь, носил, не снимая. Сам себе устроил пробы – стал просить милостыню на улице и именно так, как мог бы это делать оказавшийся на дне жизни интеллигент. И в духе времени даже от старушки – божьего одуванчика получил вместо мелочи выговор «за тунеядство». В трамвае его брезгливо сторонились. Не хотели пустить на кинофабрику. Не одно только мастерство, исполнительская культура, нажитые за десять лет работы в театре, помогли Никитину органично существовать в этом образе. «Он был удивительно близок мне самому», – скажет о Вадьке Завражине актёр, интеллигент, которого

социальные потрясения выбросили из привычной среды, надломали, но не сломали. Печать реальной судьбы, талант, мастерство перевоплощения в совокупности придали такую жизненность и убедительность игре Никитина. Это был дебют и в нём родился и заявил о себе выдающийся актёр немого кино.

Из слабого, боязливого, плывущего по течению жизни человека Вадька превращается в мужчину, способного защитить то, что стало ему дорого, – женщину, её, не своего ребенка, самого себя как личность. И силой этого преобразования становится не идеология, не влияние общества, не новые формы быта, а вечные чувства – сострадание, человечность, любовь. Связанные ими персонажи к финалу поднимаются в ранг героев. Катька, оставив торговлю, поступает на завод, и нет сомнения, что эта по-крестьянски сильная и жизнеспособная женщина станет верной и надёжной спутницей Вадьки. Скорее всего, коммунисту Эрмлеру не была близка идея этой обособленности, самодостаточности, спасительности личной жизни, но к ней вело развитие фильма, движение сюжета, открытие истинной сущности персонажей.

Свой криминальный дуэт – вора, альфонса Сёмки и алчной спекулянтки Верки – Эрмлер вёл по нисходящей, от сожительства без любви, воровства до покушения на убийство ради денег, до ареста. При этом они были не страшными, а жалкими, потому что даже своим «ремеслом», к счастью, не владели – толком не сумели ни ограбить, ни отравить, ни ребенка украсть.

Отношения двух пар, живущих рядом, развиваются как две параллельные линии, расходящиеся всё дальше и дальше. Контрастны типы и типажи. Катька (актриса Вероника Бужинская) то ли из кинохроники, то ли с плаката 20-х годов: светлые глаза, волосы, светлая улыбка. Крестьянка, рабфаковка, работница с полотен А. Чепцова, Г. Рязского. Верка (актриса Белла Чернова) причёсана, одета, как нэпманша средней руки: темноглазая, темноволосая, кокетливая, манерная. Сёмка Жгут (актёр Валерий Соловцов) – типичная фигура бандитской Лиговки – злобный, агрессивный, тонкие губы, тёмный взгляд исподлобья. Вадька – доброе, кроткое, незащитное лицо потерявшегося ребёнка, огромные светлые глаза (не глаза, очи). И каждое лицо принадлежит этому времени и органично вписывается в уличную толпу, гармонирует с лицами не актёров.

«Катька – фильм ленинградских улиц», как очень точно заметил один из критиков. На экране кипит подлинная жизнь Ленинграда середины 20-х: торгуют, спекулируют, воруют, милиция гоняет беспатентных лотошников. Стихийно возникшая толкучка с её нравами, типажами, юмором – такая же принадлежность этой жизни, как колонны спортсменов, пионеров, как активист МОПР, собирающий пожертвования «в помощь английским горнякам». Натурные уличные съёмки, живая толпа. Лучший кинопавильон трудно было соорудить и лучшую массовку трудно было собрать. Когда фильм вышел на экраны, режиссёрам предъявили счёт: за слабый показ советских реалий, воспевание блатного мира, предвзятое отношение к «интеллигенту-слякоти». Прозвучали запоздалые сожаления, что в своё время не запретили «Чёртово колесо» ФЭКСов, и вот результат дурного влияния. Может быть, запретить этот фильм? В один из кинотеатров был командирован сотрудник милиции – последить за реакцией зала, собрать мнения зрителей. В отчёте начальству этот «эксперт» не слишком высоко оценил идеологическое и воспитательное значение фильма, но категорически возражал против его запрещения «при таком-то заграничном хламе на экране». А, может быть, его самого фильм увлёк и по-человечески согрел?

Героиня комедии «Папиросница от «Моссельпрома» – типичный персонаж московских улиц эпохи НЭПа, когда московский трест по переработке продуктов сельского хозяйства развернул широкую торговлю с тележек и лотков. Особенно активно шли папиросы, их за год продавали 2,5 миллиона штук. Лотошники носили фирменные шапочки и спецодежду, совсем как ту, что на продавщице папирос Зине Весениной в этом фильме. В среде московской богемы

шептались: сценаристы А. Файко и Ф. Оцеп назвали свою героиню почти Зиной Есениной, ставшей женой Мейерхольда, и тоже красавицы и, тоже актрисы. Выпускница Института музыкальной драмы Юлия Солнцева была слишком интеллигентна и утончённо-красива для уличной девчонки, едва не ставшей кинозвездой, но ведь это была комедия положений. Солнцева была не только красива, но и умна, понимала меру своих актёрских возможностей. И когда судьба предложила ей другую роль, приняла её. Она стала женой, ассистентом своего великого мужа, кинорежиссера Давженко, после смерти мастера – его душеприказчицей, с явным превышением полномочий, когда использовала его литературное наследие как материал для собственных режиссёрских постановок «под Довженко».

Сценарий «Посторонняя женщина», написанный двумя именитыми театральными комедиографами Николаем Эрдманом и Анатолием Мариенгофом, заинтересовал многих. Это умная, наблюдательная литература, смехом убивающая ненавистную авторам действительность. Чего стоят тексты доносов, весьма популярного в те годы жанра эпистоляриев! «Он женился на своём партийном товарище и сделал его беременным с заранее обдуманном намерением»; «Предлагаем ячейке комсомола с корнем вырвать половую распущенность у товарища Кудряшова».

Хотел его поставить Абрам Роом, которого, как всегда, увлекла психологическая и эротическая подкладка бытовой истории, напоминающей анекдот. Пырьев, наконец получивший сценарий, больше года пролежавший на студии, решил, что снимет социальную сатиру на нравы советской действительности. Под это увеличительное стекло он взял не только персонажей бытового фона, но и главных героев истории, всех, кроме одной. Это Елена Николаевна Казаринова – дама из столицы, жена ответственного работника, путешествующая в мягком вагоне в нарядном халате и изящных домашних туфлях – все детали к типичному портрету избалованной барыньки, а она оказывается просто интеллигентной женщиной, естественно ведущей себя в любой ситуации. Выбежав на очередной станции закипятком, отстаёт от поезда, можно сказать, раздетая и разутая, в нештучный мороз оказывается в чужом городишке, да ещё без денег и документов. Глухая провинция встречает её весьма недоброжелательно: на неё бросаются дворовые собаки, к ней пристают хулиганы, от неё шарахаются добропорядочные обыватели. По счастью в городе Бобринск уже завелись комсомольцы. Именно молодой человек со значком КИМ (Коммунистический Интернационал молодёжи) пришёл на помощь Елене Николаевне. Так она попадает в типовую коммунальную квартиру 20-х годов, где, как на подбор, типаж «старого мира»: «фотограф с исканиями» Пьер Бублик, его жена «с типичным средне-русским именем Кастильда» (по паспорту Клавдия), расстрига дьякон, старая дева из бывших. Блюстители нравственности, они подсматривают, подслушивают, фотографируют, вынюхивают. Найдя в коридоре оброненный Казариновой носовой платок, дьякон подносит его к носу и со знанием дела заключает: «Судя по благовонию, шляха!» Конечно, Павел – весьма положительный молодой человек, добрый, способный посочувствовать, отзывчивый, чистый. Но куда что делось, когда он оказывается под прессом большинства – дураков-соседей в квартире, дураков-комсомольцев в фабричной ячейке. И вот он уже грубо кричит на Елену Николаевну: «Отойдите от окна, и так из-за вас разговоров не оберётесь!» Уже вывешена «компрометирующая фотография», написана рабкоровская заметка, открыто персональное «Дело о бабе». И человек, просто давший кров женщине, оказавшейся на улице, начинает чувствовать себя виноватым и боится стать для своего окружения посторонним. Женщина посторонняя – значит, чужая и той среде, в которую неожиданно попадает, и советской жизни вообще. Ни член профсоюза, ни служащая, просто красивая женщина, жена ответственного работника. Такая вполне могла быть объектом сатирического разоблачения, а стала персонажем положительным. Не случайно на эту роль режиссёр пригласил Ольгу Жизневу, известную

театральную актрису, вдумчивую, тонкую, типажно совсем не советскую. Нет, для авторов она не была посторонней – была своя, а вот комсомольцы, обсуждавшие фильм в одной из ячеек ОДСК и привычно разделившие героев на «новых, своих» и «чужих, старых», не могли понять героиню. По всему «буржуйка», а вот как ловко и охотно стирает, убирает, готовит. Молодёжь обвиняла Пырьева в том, что «неверно показаны жизнь и быт прокурора-коммуниста» (а беспартийным он не мог быть по должности): обстановка дома, прислуга. В комсомольской среде были наивно верившие, что ответственные работники все живут на так называемый партмаксимум (строго ограниченный месячный оклад). Ответ режиссера прозвучал неожиданно и вызывающе: «Мы должны агитировать за то, чтобы Вы жили как следует... А я знаю коммунистов, которые живут и ещё лучше».

В сценарии и фильме, соответственно жанру сатирической комедии, было немало выразительных, смешных, нелепых деталей, приобретающих звучание социальных метафор. Вот текст телеграммы мужу, из которой, потому что не хватает денег, вычеркиваются слова: «люблю», «твоя», «целую», подобно тому, как в качестве устаревших и ненужных исчезают они из лексикона эпохи. Вот «советское приданое» новорожденному – пионерский галстук и барабан вместо пелёнок и ползунков. Вот агитационный фарфор (тарелки с серпом и молотом), с которого «изволят кушать» супруги Бублики.

Николай Эрдман и Анатолий Мариенгоф в сценарии придумали лукавый финал. Четверть века спустя постаревшая чета Казариновых и их сын (вылитый отец в молодости), а звучит всё тот же проклятый вопрос: «Теперь это дело прошлое, но скажи мне, ты всё-таки жила с ним?» Да, как бы ни старались большевики, а человеческую природу не переделаешь. Пырьев от такого финала отказался, ведь его интересовало другое – то, что сегодня в конце 20-х такие, как этот прокурор, вершитель судеб, существуют в двух личинах: одна – в профессии, другая – в частной жизни. В качестве общественного обвинителя по делу о покушении на убийство из ревности он блещет новым социальным красноречием, обличая пережитки буржуазной морали, а сам не в силах справиться с ними – с недоверием жене, с ревностью. Тогда эту тему социального двойничества не уловили даже умные критики. К сожалению. А, может быть, к счастью? Для того же режиссера.

Фильм, названный «Две женщины», представлял зрителю два противостоящих типа современной женщины, утверждая один и отрицая другой. В прокате он получил несколько названий, каждое из которых обращалось к своему зрителю: «Женщина наших дней» – идейному, заинтересованному новым положением женщины, и «Женщина в зеркале» – тому, кто мог увлечься женщиной дня вчерашнего, пустой буржуазкой. Сценарий, написанный Серафимой Рошаль и Верой Строевой, предназначался для режиссёров-однофамильцев Васильевых (будущих братьев Васильевых, постановщиков «Чапаева»), но они так за него и не взялись. И тогда к постановке приступил Григорий Рошаль, пожалев труды сестры и жены, а, главное, потому, что, судя по отзывам, сценарий получился удачным – неожиданная композиция, напряжённый сюжет, острые характеры. Две жизненные истории развивались параллельно, как две линии, которые никогда не сойдутся, не смогут пересечься. Обе женщины проходят испытания масштабными социальными событиями (революция, Гражданская война) и перипетиями частной жизни (супружеские отношения). Идеал женщины наших дней воплотила Юлия Солнцева, прославленная Аэлита, повелительница Марса. Её красота – строгая, жёсткая, лишённая чувственности была очень к лицу её героине. В Гражданскую она вела политработу в Красной армии и едва не погибла вместе с комиссаром полка, попав в плен к белым. Враги подвергли её жестокому испытанию: чтобы выжить, добить раненого красноармейца. Она не промахнулась, когда направила оружие на офицера, и, не дрогнув, подняла казачий эскадрон против белых. Мирные дни, НЭП и новые испытания, уже на личном фронте. Её муж, тот самый комиссар

полка, теперь служащий товарной биржи, попадает под следствие «за растрату и разложение», а она как член Рабоче-крестьянской инспекции ведёт это дело. Убедившись в невиновности мужа, она вместе с ним уезжает на новое место службы. Такова женщина наших дней!

Жена белого офицера, после прихода красных бежавшего за границу, сходится со своим лакеем, ставшим управдомом. Так она прячет прошлое и сохраняет жилплощадь. В годы «военного коммунизма» нет более выгодной партии, чем стать женой матроса-большевика. С воцарением Новой экономической политики она пристраивается замуж к новой власти, став женой крупного хозяйственника, а когда его вычищают из партии, лишают поста, немедленно разводится. Вся жизнь этой расчётливой и распутной женщины на экране проходит отражением в зеркале. Большое, овальное, оно само предмет буржуазного быта, как наряды, бельё, украшения, духи в хрустальных флаконах. Но вот зеркало убрали и исчезли, как не было, женщина, её жизнь. Остался только пыльный след на стене. В этой роли снималась манкая, женственная София Яковлева.

Фильм «Две женщины» прошёл испытание многими диспутами. Так, собрание в ЦК ВКП(б) признало его «антисоветским», «пошлым», «формалистическим» и потребовало запрещения. Авторы критиковали за отсутствие связного сюжета, за нетипичность показанных судеб, за то, что линия отрицательных персонажей получилась интереснее, чем положительных. Для красноармейского проката фильм был запрещён. Зато он демонстрировался в Париже.

«Чужая» – фильм, в котором акцентирован тип женщины «из бывших», в фамилии которой не случайно приставка «фон». Алиса фон Вальц и её мать – из тех, кого в 20-е именовали «внутренними эмигрантами», не желающими, но вынужденными существовать в ненавистной им действительности. Не имея возможности порвать с нею, циничная молодая красавица решает взять от неё что можно и женит на себе въехавшего в квартиру «по уплотнению» ответственного работника. Режиссёр Константин Эггерт откровенно использовал лекала дореволюционной мелодрамы: коварной соблазнительнице противопоставлены и благородный, доверчивый большевик, и чистая деревенская девушка, с которой в финале истории он найдет любовь и счастье.

Наступление НЭПа вернуло «чужим» надежду на реставрацию прежней жизни, и Алиса фон Вальц с головой окунулась в эту коммерчески-спекулятивную и угарно-развлекательную стихию. Фильм вышел на экраны осенью 1927 года, когда утверждался именно такой взгляд на НЭП и был взят курс на его резкое сворачивание. Как Алиса ни старалась, мужа, сознательного большевика, с пути она свернуть не смогла. Разглядев наконец истинное, «чужое», лицо своей жены, он порвал с ней и уехал в глухую деревню работать лесником. Жена и муж составили убедительный социальный и актёрский, контрдует – Ольга Жизнева и Пётр Бакшеев. На сцене театра «Комедия (б. Корш)» актриса сыграла не одну «чужую», бывшую, буржуазку Мхатовец Бакшеев ещё в дореволюционном кино сделал себе имя как «рубашечный» актёр на роли героев из народа. Актриса Вера Малиновская (Фрося) – одна из кинокрасавиц 20-х годов – воплотила иной, нежели Жизнева, тип красоты – светлый, добрый, положительный. Правда, она совсем не походила на женщину из деревни, зато была настоящей кинопейзанкой.

Фильм был построен на лобовых контрастах: пьяная, угарная вечеринка нэпманов и весёлые посиделки деревенской молодёжи; уродливые «танцы-обжиманцы» и девичьи хороводы. Алиса прихорашивается перед зеркалом, а в это время Фрося спасает её ребёнка. Умело работая вёслами, она плывёт в лодке по реке, а в это время Алиса лениво одевается, с трудом поднимаясь после бурной ночи. Действие на экране перемежалось бесконечными пространственными надписями, дающими происходящему идеологическое толкование – верный признак отчуждённости авторов от идеологии. Действительно режиссёр Эггерт, оператор Форестье, художник Аден, успевшие пожить и поработать в театре и кино ещё до революции, лучше знали и чувствовали не то, что

стало, а то, что было. Если бы им было дозволено, нет, не оправдать поведение этих «бывших», но объяснить, как на самом деле трудно с одного социального уровня упасть на другой, потерять привычный бытовой уклад, а, главное, стать «чужими» окружающему миру. Но задача стояла не понять, а обличить. Вот картинно рассеявшиеся деревенские старики внимательно и уважительно слушают ребёнка, рассказывающего им о новой жизни, о большом городе. Это сын героя фильма, сбежавший из дома к отцу в деревню. Выбор ребёнка – окончательный приговор «чужой» матери. Его отец нашёл счастье с классово-близкой хорошей девушкой, обрёл отнятого у него сына, получил новое служебное назначение на ответственную работу в городе – стал директором фабрики. Так сказать, вознагражден по всем статьям. По заслугам и в назидание зрителю.

В 1925 году Женотдел ЦК ВКП(б) заказал фильм, пропагандирующий активное участие женщины в жизни деревни на переломе. Заказ приняла к исполнению 3-я фабрика Госкино, специализировавшаяся на «деревенской теме». Фильм *«Бабий Лог»* поставил режиссёр Сергей Митрич по собственному сценарию, излагавшему программу обновления деревни: борьба с неграмотностью и самогоноварением, открытие родильного приюта и избы-читальни. Живой носительницей этой программы выступает сельская учительница-комсомолка, организовавшая женщин деревни на борьбу за новую жизнь. Мужикам-пьяницам и слабакам оставалось только переименовать деревню в Бабий Лог. Постановщик чувствовал себя уверенно в работе с «деревенским материалом» и один за другим снял четыре фильма о русской деревне до и после революции. Об одном из них – фильме *«Перевал»* – стоит пожалеть, ведь в нём главные роли исполнили крестьяне. Так что антропологический интерес он, несомненно, представлял. К концу 20-х идея особого кинопроизводства и проката для деревни тихо умерла, а режиссёр С. Митрич ушёл из кино. Возможно, вернулся к своей первой специальности юриста.

Иван да Марья – полевой цветок, символизирующий ярким контрастным соцветием (жёлтого и фиолетового), соединением двух самых распространённых русских имён в названии красоту и неразрывность православного брака. Кинокомедия *«Иван да Марья»* не случайно имела второе название – «Шиворот-навыворот». В ней в духе времени разрывалось это единство, и женщина занимала ведущую позицию. Трудолюбивая, социально активная, передовая, пусть пока и неграмотная Марья поднимала сельчан на борьбу с кулаком, скупщиком яиц, создавала артель. А муж её Иван, усмотревший в лидерстве жены угрозу своему положению главы семьи, творил ей всяческие козни, правда, комического плана. Актриса Ольга Третьякова, сыгравшая не одну «новую женщину», была убедительной Марьей. Актёр Наум Рогожин в роли Ивана типажно был «чужим» в деревне, совсем в духе идеи фильма. В свою очередь, участие обеих звезд обеспечивало интерес не только деревенского зрителя.

Героиню фильма *«Василисина победа»* не даром именуют «чертовой бабой» – за деловую хватку, смелость, энергичность и за то, что она сильнее своего пьющего, слабовольного мужа. Будучи председателем кооператива, он стал орудием в руках приказчика – вора и проходимца, а дома пьянствует, бьет жену. У неё теперь одна дорога к спасению – в новую социальную жизнь. Так Василиса становится главой коллективного хозяйства и главой семьи. Вполне рядовой фильм, об утрате которого не стоило бы особо жалеть, если бы не исполнительница главной роли. Мхатовка Алла Тарасова привнесла в эту роль простой русской деревенской женщины всё то, что в ней ценил и любил Станиславский, – душевное здоровье, физическую красоту, органику, талант.

В титрах фильма *«Золотое руно»* первой названа беднячка Алёна, хотя на самом деле в центре драмы на позиции главной антигероини действует бывшая землевладелица Марфа Гринёва. Эта умная, коварная и сильная женщина «из бывших» пытается и в новой жизни оставаться хозяйкой положения: организовала подложное товарищество «Свой труд», обманом и

подкупом втянула в него несознательных крестьян, чтобы завладеть племенным бараном, женит сына на беднячке Алёне. В бессильной злобе разоблачённая Гринёва поджигает степь, но сельчанам удаётся потушить пожар и спасти овец. В роли «вредителя по убеждениям» обычно выступал мужчина. Женщина становилась врагом по воле случая или в заблуждении чувств как жена, любовница белого офицера, эмигранта, шпиона, спеца. При этом никакого снисхождения она всё равно не заслуживала. Арест, а то и расстрел – такова была её экранная участь.

Простая девчонка из глухой белорусской деревни в титрах фильма *«Песня весны»*, названная «Алёнка-горняшка», по ночам готовится к поступлению на рабфак. Она и своему любимому помогает получить образование. И вот уже два дипломированных мелиоратора возвращаются в родное село и мобилизуют крестьян на осуществление грандиозного проекта по осушению болот.

Эйзенштейн оказался стопроцентным марксистом в отношении деревни и именно в «Манифесте коммунистической партии (раздел 1) нашёл сквозную тему фильма – идиотизм деревенской жизни. Иллюстрации к этому положению основоположников марксизма составили самые мощные, незабываемые эпизоды фильма *«Старое и новое»*. Вот два брата после раздела имущества распиливают избу пополам. Потрясающая метафора этого самого «идиотизма». И пусть на совести режиссёра останется утверждение, что это – реальный факт, имевший место в глухой деревне Пензенской губернии. Вот целый эпизод «Моление о дожде»: убогие старики, тупые доверчивые бабы, безногий калека, а во главе крестного хода священник, воровато вытаскивающий из-под рясы барометр, – проверить «ход» чуда. Сияние солнца в зените, комбинация фильтров и отражающих зеркал создавали на экране картину адского пекла, несовместимого с жизнью. В том, как показаны эти люди, есть огромное мастерство типажного отбора, есть сарказм, презренье, нет только сочувствия. Старое его не заслуживает – такова позиция режиссёра.

Эйзенштейн, начиная свой фильм весной 1926 года тогда ещё под первым названием *«Генеральная линия»*, мыслил его как заключительную часть цикла о революции, начатого «Стачкой», продолженного «Броненосцем «Потемкиным»». Прекрасно понимая, как мало знает жизнь деревни вообще и после революционной в частности, он не стеснялся учиться: обратился за помощью к знаменитому очеркисту «Правды» Александру Зоричу, читал специальную литературу, профильную прессу, обсуждал сценарный план в Доме агронома и лесоведа. Но всё это не смогло заменить чувства земли и жизни на ней, каким, например, обладал Довженко, родившийся и выросший в селе. Эйзенштейн точно обозначил человеческий центр будущего фильма – женщина, беднячка. Ведь именно она охотно принимала на себя лидерство в осуществлении политики большевиков на селе, включая и карательные акции – разоблачение врагов, выселения зажиточных семей, поиска припрятанного хлеба. Сталин высоко ценил этот революционный темперамент. На съезде ударников-колхозников он наставлял и пугал мужиков: «Женщины в колхозах – большая сила. Держать эту силу под спудом, значит допустить преступление». На эту роль просмотрели тысячу женщин, созывая на пробы по старинке церковным колоколом. Наконец нашли Марфу Лапкину, как бы целую жизни шедшую к этой роли. Батрачка с девяти лет, из большой бедной семьи, из разорившейся деревни. Жилистая худоба от векового неженского труда, нередко вместо лошади. Лицо с высокими скулами – напоминанием татарского ига. От недорода и постоянного голода – следы физического вырождения. Но при этом умна, любознательна, энергична, жизнелюбива. Острый, живой глаз. Располагающая простонародная улыбка, обнажающая десна. Не некрасовская «красавица миру на диво», а эйзенштейновская «красная Пикфорд», как её не без восхищения называли в Америке. Эйзенштейн доверился правдивости и природному артистизму такого типажа: «подсматриваешь, что характерно, что типично для этих людей, какие жесты их характеризуют, какие движения,

чтобы воспроизвести их потом перед камерой».

Марфа Лапкина вошла в фильм с собственным именем и фамилией и органично, как собственную, разыграла предложенную режиссёром историю другой реальной крестьянки – организатора молочной артели Евдокии Украинцевой. Марфа не коммунистический трибун, не колхозный агитатор, а умелая беззаветная труженица, из тех, чьей работой Россия долго кормила Европу.

А зовёт она не к чему-то революционному, новому, а к старому и вечному – к честному труду. И верит в то, во что всегда верила русская крестьянка, – в природу и общину, сейчас названую «кооперацией», артелью. Так можно ли назвать её «новой женщиной»? И всей новизны – карнавал в финале, когда на тракторе в комбине зоне, шлеме лётчика, шофёрских очках-консервах появляется не то мужик, не то баба. Оказывается, Марфа! Экранная овладела машиной. Реальная за время съёмок родила дочь. Сохранилась замечательная фотография: Эйзенштейн держит новорождённую, готов опустить, точно в купель, в чашу сепаратора. И тут не удержался, пошутил над обрядом крещения. Когда в 1945 будут праздновать его 50-летие, Марфа Тимофеевна на торжество приведёт «крестницу» – образованную, окончившую институт.

«Основная идея была – сделать картину для крестьян и объяснить им, что такое машины, каковы условия труда по-старому, без машин, и чего можно достигнуть, применяя машины, а не по старинке», – с лукавой скромностью определял сверхзадачу фильма Эйзенштейн. Новое «режиссёр-инженер», как он себя называл, связывал именно с машиной. Сепаратор, трактор показаны как живые существа, способные к трепетанию деталей, жизни механизма, экстатическому поведению. А люди вокруг них смотрелись как статисты рядом с признанной примой. Прекрасная и утопическая крайность конструктивистского мышления. Неужели человек такого интеллекта, такой культуры, как Эйзенштейн, верил в то, о чём писал так: «Скрестив мужика с наукой, родят новый вид человека... коллективиста... коллективизатора»? Съёмки шли и под Москвой, в Бронницком районе, и в нищих деревнях под Пензой с говорящими названиями – Неужикино, Разворуй, Дристаловка. В эту глухомань и дикость, где никогда не видели кинематографа, «режиссёр-инженер» упорно нёс культуру: после съёмок устраивал для крестьян показательные сельхозработы и даже съёмки превращал в уроки, демонстрируя использование сепаратора, в то время как Тиссэ снимал поведение, реакцию крестьян. Не случайно в качестве художника-архитектора Эйзенштейн пригласил конструктивиста Андрея Бурова, ученика Александра Веснина и друга Ле Корбюзье. Буров рассматривал искусство как особый способ «оформления жизни» и утверждал, что архитектор всегда должен быть готов вписать проект в любое социальное, природное, художественное пространство: Челябинский завод – в уральские просторы, маяк имени Колумба – на океанское побережье Америки. Теперь возникло новое задание для фильма Эйзенштейна. И Буров построил не декорацию, а настоящую молочную ферму по последнему слову техники. Здание из стекла и бетона в чистом поле смотрелось так же экзотично, как и его автор – высокий блондин в европейском костюме, свободно говоривший по-французски, – в деревне Константиново. Увлекаясь новыми строительными материалами, Буров мечтал о домах из пластмассы с огромными окнами, а сам жил в десятиметровой комнатке, в старом доме на Остоженке, в Савёловском переулке. Сюда поговорить о завтрашнем дне архитектуры заходил к нему, приезжая в Москву, его хороший друг Сашко Довженко.

Работа над «Генеральной линией» была остановлена ради главного юбилейного фильма к 10-летию Октябрьской революции, который поручили автору «Броненосца «Потемкина» Сергею Эйзенштейну. Подобная остановка для создания фильма губительна: действительность вносит свои коррективы, натура уходит, исполнители стареют. Впору начинать сначала. Политическая конъюнктура в конце 20-х менялась катастрофически быстро. В начале апреля 1929 года

«Генеральную линию» смотрят члены ЦК и сам Сталин. Вскоре он приглашает Эйзенштейна, Тиссэ, Александрова на встречу. По предложению вождя, воспринятому как руководство к действию, фильм получил другое название – **«Старое и новое»**, а его авторы – двухмесячную командировку на новостройки страны. Им указали на недостаточное знание действительности и на то, что их претензия быть выразителями генеральной политической линии необоснована. Действительно, молочная артель Марфы Лапкиной выглядела точкой невозврата на генеральной линии сплошной коллективизации.

Фильма, удостоенного высочайшего внимания, ждали с особым нетерпением. Совкино заказало на выбор два музыкальных сценария к нему. Эйзенштейн дважды выезжал в Лондон на переговоры о его озвучении. 7 октября 1929 года фильм «Старое и новое», так и оставшийся немым, вышел на экраны. В этот момент Эйзенштейн сотоварищи (Александров, Тиссэ) был уже в Берлине, началась его продолжительная кинокомандировка в Европу, а затем в Северную и Южную Америку. Фильм начинал жить в ситуации столкновения мнений и оценок. В дневниковых записях Лили Брик (осень 1929-го и весна 1930-го) – отзвуки незатихающей полемики в стане «левых», справедливо считающих фильм своим: «Вечером смотрели «Старое и новое». Володя смотрел в другом кино. Ему так понравилось, что он хотел даже Эйзенштейну телеграмму слать. А Кулешов утверждает, что картина эта никому не нужна». Оказывается, Осипу Брику фильм нравится, что, в свою очередь, огорчило Варвару Степанову. Интересное наблюдение Брик сделала на просмотре в советском полпредстве в Лондоне: «Бернард Шоу умирал со смеху – воспринял как эксцентрику и был доволен». А вот наш ответ Шоу – о том же, но с противоположным чувством. «Я понял, что мне претит в «Старом и новом». Русская деревня в своей лирической печальной стихии не терпит эксцентрического, фокусного, балаганного подхода», – писал жене актёр и режиссёр Олег Фрелих. Отзыв на фильм появился и в парижской эмигрантской газете «Последние новости». Летом 1930 года лидер партии кадетов П. Н. Милюков писал: «Тракторы на почве примитивного натурального хозяйства суть уже несомненная бутафорская принадлежность, а **«Генеральная линия»**, которой озаглавлен один из фильмов... есть суть превращения крестьян в крепостных рабов». Сергей Третьяков в статье «Перевоплощение одной фильмы», не сдерживая радости, главным и лучшим в фильме называл открытие для кинематографа определённого «социально-биологического типа» – женщины, каких в стране миллионы.

В одном из списков лучших документальных фильмов всех времён и народов странно было увидеть «Старое и новое», в котором всё постановочно, всё от фантазии и идей режиссёра. Всё, кроме Марфы Лапкиной. Ах, какую свободу и независимость от реальности русской деревни конца 20-х позволил себе Эйзенштейн! Деревня вымирала от голода, а на экране картины плодородия перетекали в идею плодоносности социальных преобразований, а они – в народную сказку о молочных реках, снившихся настоящей, пришедшей из жизни крестьянке.

А. С. Хохлова, получившая «запрет на профессию» (неписаное распоряжение её не снимать), не могла расстаться с кинематографом и занялась режиссурой. И вот что интересно и показательно: в качестве героини для фильма **«Саша»** она выбрала не женщину своего круга, близкую ей самой, а далёкую и интересную – деревенскую бабу, приехавшую в город в поисках арестованного мужа. На эту главную роль она взяла неопытную студентку актёрского факультета ГТК Марию Сапожникову. Её принимали за уборщицу или домработницу и удивлялись, зачем Хохлова водит её с собой. Александра Сергеевна была очень довольна: она стремилась, чтобы исполнители не выглядели актёрами в ролях простых людей, а были ими. Второе название фильма фокусировало эту позицию режиссёра – «Саша с улицы». Сценарий, написанный для неё Олегом Леонидовым и Кулешовым, Хохлова наполняла жизненными впечатлениями, проводя целые дни в отделении милиции, изучая среду, атмосферу, наблюдая за сотрудниками и

задержанными. Хохлова задумала снять киноповесть о неграмотной крестьянке, волею обстоятельств пришедшей в непосредственное соприкосновение с властью. Человек маленький, она попадает на соответствующий властный уровень, как её тогда величали, в рабоче-крестьянскую милицию. В город её привела беда – на мужа, напившегося пьяным, деревенский торговец свалил убийством местного учителя, а её уговорил идти в город искать защиты. Саше скоро родить, и ей куда спокойнее было бы дома, в деревне. Большой город показан её глазами – пугает, обступая высокими домами, наезжая трамваями, авто, вертящимися дверями. Буквально из-под колёс Сашу вытаскивает постовой, управляющий уличным движением, и приводит в отделение милиции.

Здесь сразу становится ясно, что у власти разные лица. Спасший женщину милиционер Пепельняк – добрый, участливый человек, воевал на Гражданской, орденосец. А вот старший по должности, начальник – циничный, злой, подозрительный. Сперва обзывает Сашу «гулящей», а узнав о беременности, глумливо поздравляет «с прибавлением нахлебника». Для такого каждая женщина – «сосуд порока», а каждый ребёнок – «лишний рот». Страшно, когда они во власти и от них зависит судьба других. Вот он сидит на первом плане – тяжёлый, грубый, а в глубине кадра забила маленькая, испуганная женщина. Пепельняк отдал ей свой завтрак, успокоил. И она, по вековой привычке не сидеть сложа руки, уже раздувает самовар, моет пол, стирает. Теперь она поселилась в отделении, а за это ведёт казённое хозяйство, помогает управляться с «клиентами» – то пьяного уложит, то бьющуюся в истерике успокоит. На всё хватает милосердия и терпения: пьяного «пожалеть надо», проститутке «посочувствовать». Хочет читать, писать и, раскрашивая транспаранты, учит буквы. После рождения ребёнка Пепельняк с женой решили дать им кров у себя дома. Этим людям Саша доверяет и рассказывает, что привело её в город. Пепельняк обещает узнать о судьбе мужа. В доме уютно, тепло. Хозяин чинит ходики, хозяйка шьёт, новорождённый мирно спит в корзине. Благополучная развязка сашиней судьбы? Нет, это ещё не конец истории. В окружном суде слушается дело об убийстве учителя, обвиняемый – муж Саше. Путаясь в словах и захлебываясь слезами, она снова повторяет свой рассказ. Суд оказался скорым и неправым – на государственном уровне победило зло. Тем временем начальник отделения докладывает выше, что постовой Пепельняк состоит «в связи» с Александрой Котовой, которую поселил дома. И эта клевета негодяя и циника пугает хорошего, смелого человека. Он жалуется жене, что ему «шьют аморалку». Услышав это, Саша собирает ребёнка, заворачивает в платок. Камера задерживает взгляд зрителя на рисунке ткани агитсатина – советские гербы по тёмному полю. Женщина, пришедшая с улицы, снова оказывается на улице, ночью в непогоду. Зло и на бытовом уровне оказалось сильнее.

Режиссёрский дебют Александры Хохловой студия «Межрабпом» решила подать политически грамотно: снять фильм исключительно силами женского коллектива. Она отказалась, предпочитая работать с настоящими профессионалами, не связывая себя тендерными установками.

Фильм Абрама Роома «Ухабы» Эйзенштейн назвал «первым рабочим боевиком». Тогда в это определение вкладывали положительный смысл – так называли фильм, завоевавший зрителя, вызвавший общественную реакцию, ставший событием кинематографического дня. Действительно, А. Роом по существу открыл тему рабочего быта, опровергнув мнение о его нефотогеничности и ограниченной зрительской адресации, – только для пролетариев. Из этого социального материала режиссёр извлёк нравственные проблемы отношений между полами, любви, семьи, положения женщины в меняющейся реальности, на переломе. Ленинградская газета «Кино» писала: «Ухабы» ведут зрителя, оказывают на него колоссальное эмоциональное воздействие не штампованными приёмами и трафаретными надписями, а глубокой жизненной правдой, поданной рукой настоящего художника».

Трудностей на пути к этой правде было немало. Главная из них – овладение незнакомым режиссёру жизненным материалом. Основой фильма стал рассказ рабкора А. Дмитриева «Ухабы», опубликованный в журнале «Резец». В этих нескольких страницах текста, первой публикации 38-летнего рабочего типографии, чувствуется определённое дарование, живое ощущение быта, жизненного уклада. Характеристики персонажей социально и психологически точны. Найден сквозной поэтический ход: истории любви, семейного разлада, разлуки, примирения аккомпанирует круговорот времён года. На рассказ обратили внимание Роом и Шкловский и вступили в оживлённую переписку с Дмитриевым. Это был первый опыт не просто использования рабкорской литературы в качестве материала, но и привлечения рабочего писателя, любителя по-существу, к работе над фильмом. Сохранилось одно из писем Дмитриева, отзыв на присланное ему либретто, сделанное Шкловским. Рабкор, упорно обращавшийся к режиссёру «тов. Моор» и, видимо, не понимающий разницы между «темой», «либретто», считает, что должен называться автором последнего.

Работая над сценарием, Шкловский и Роом, считали необходимым постоянно погружаться в ту среду, которую описывали, сидя за письменным столом городской квартиры. Для этого они читали и обсуждали его варианты на заседании рабкорских кружков. Они были первыми, начавшими такую практику, и их за это очень хвалила пресса. Снимать выехали в город Гусь-Хрустальный на бывшее мальцовское предприятие, чтобы в качестве производственной среды действия, места работы героев, использовать старинный стекольный завод. В сценарии была ткацкая фабрика, но вдруг выяснилось, что ещё в двух фильмах будет показано это производство. И тогда Шкловский предложил «смычку стекла и темь». Возможно, вспомнил, что в 1922 году здесь уже снимал сам Тиссэ заказной материал о стекольном производстве, чтобы заработать на постановку фильма в Гостехникуме кинематографии, и получил 5 тысяч рублей и великолепный сюжет. Так, в «Ухабах» стекольное производство, изобразительно весьма выигрышное на экране, стало не просто экзотическим фоном, но сомкнулось с драматическими обстоятельствами. Фильм открывался надписью-обращением «Знаете ли вы, как делается стекло?» и заканчивался надписью-утверждением «Так делается стекло». В фильме была удивительно обыграна фактура стекла – прозрачные, точно огромные бокалы, наполненные, как вином, светом и воздухом, заготовки (холявы), вычурные пирамиды хрустальных ваз, строгие прямоугольники оконного стекла, в которых, как в зеркалах, отражаются лица, фигуры. Так производственный процесс обретал новое, «очеловеченное», измерение. Стекло плавил, закаляли, формовали, раскрашивали – жизнь стекла (от массы до готовых изделий) вторила жизни героев. На заводе удалось пробыть всего трое суток: днём и ночью стояли актёры у печей, обучались простейшим навыкам работы рисовальщиц, шлифовщиц, стеклодувов, чтобы добиться естественности и убедительности исполнительских действий. В условиях сорокаградусной жары, ослепляющего блеска стекла три дня и ночи работали оператор Дмитрий Фельдман и осветитель Василий Кузнецов. И как работали! Оператор экспериментировал со съёмками через стекло, использовал линзы, фильтры, мягко-фокусную оптику.

Сцены документально показанного производства, когда в кадре рядом с актёрами продолжали трудиться рабочие завода, сменяли сцены бытовые, среда и атмосфера которых не могли быть неправдивыми, искусственными. Многоопытный художник Виктор Аден использовал реальные интерьеры: казарму – под общежитие, церковь – под рабочий клуб. До глубокой провинции тогда ещё не дошла варварская столичная практика превращения храмов в развлекательно-просветительные учреждения, так что его решение «в духе времени» произвело впечатление на горожан. Он великолепно выстроил в павильоне и прокуренную комнату женотдела, и чистенький, но по-мещански обставленный дом, куда уходит герой, и небурное бедное жилище, откуда он уходит. Комната главной героини, Тани, как бы четыре разные

комнаты в одной, соответственно жизненным обстоятельствам и переживаниям хозяйки – влюблённой девушки, неопытной молодой матери, покинутой жены, женщины, нашедшей себя и своё место в жизни. «В обыденной жизни вещи немые, незначительны... на экране вещь вырастает до исполинских размеров и действует с такой же силой (если не с большей), что и сам человек», – утверждал Абрам Роом и как никто другой умел заставить вещи говорить. И они «говорят»: тупая пила, которой две женщины неумело пилят дрова (нет в доме хозяина), натянутая верёвка, через которую не решается перепрыгнуть женщина (почувствовала, что «тяжелая», так по-простому значит беременная). В сцене драматического ночного объяснения героев свою партию ведёт ... папироса. Выражает целую гамму чувств и оттенки отношений между мужчиной и женщиной – его растерянность, гнев, затем решимость и размолвку, охлаждение. Вынимая недокуренную папиросу он бросает: «Аборт». В первом варианте сценария было грубее и точнее – он молча выплёвывал окурки. Но когда уже всё сказала актёрская игра, обо всём проговорились вещи, монтажным ходом режиссёр вводил партию пейзажа. Почти на целую часть развёрнута сцена весенней ночи любви с вечными её атрибутами: заросшим прудом, луной, черёмухой, соловьем. Но лирику сторожит ирония: в пруду отчаянно орут лягушки, засмотревшаяся в него луна так похожа на гербовую печать, чьей-то рукой поставленную на листе бумаги, в цветущих ветках черёмухи появляется усатое лицо сторожа на стрёме, соловьиные трели заглушает грубый голос трубы-геликона. Троицын день. Свежие берёзовые ветки вывешивают у ворот, над крыльцом, как зелёные флаги. Но вместо церковного праздника – новый – «окончания весеннего сева», когда ничего не сеявшие рабочие выезжают семьями за город. Показаны путешествие по реке, волейбол, городки и чаепитие из самовара, специально привезённого с собой.

Этот чуть остряющий юмор, эта умная ирония окрашивала и самые серьезные сцены. Роом умел видеть драматическое в обыденном, а Шкловский в драматическом – комическое. Вот почему их сценарный дуэт был плодотворным – жизненные ситуации, человеческие характеры получались неоднозначными, неоднотонными. Рядом с драматической парой главных героев проживает комическая – председатель женотдела завода и её муж. Она – с портфелем подмышкой и «козьей ножкой» в зубах – сама мужественность. Он при ней, мягкий, безвольный, везде таскающий с собой огромную, не по росту, трубу-геликон. Пока его жена заботится о чужих детях, он нянчит их собственного. Вот прямо в женотдел в корзине принёс младенца на кормление и, расстегнув комиссарскую кожанку, продолжая деловой разговор, мать дает грудь ребёнку. Это не просто смешно. Это комическое снижение темы о новых правах и вечных обязанностях женщины. Любимый актёр Роома на роли второго плана Леонид Юренев и мхатовка, знаменитая Ниловна (из фильма «Мать») Вера Барановская умно и слаженно ведут свои роли.

В центре истории – трое: две женщины и мужчина. Между ними как будто традиционный любовный треугольник. Но авторов интересуют не столько переливы чувств, сколько сами их носители – люди как социальные и психологические типы. Молодой рабочий, беспартийный, избегающий общественные работы, что называлось «несознательный». Но в данном случае важнее другое: сильный, мужественный внешне, он не обладает настоящим мужским характером – слабоволен, безответственен, может предать, не может защитить. Увлечённая им женщина, принимающая его, бросившего жену, ребёнка, избалованная дочка, поселковая «принцесса», легкомысленная, эгоистичная, капризная. Главная героиня тоже работница стекольного завода, но во всём чувствуется, не так давно из деревни. Вот рядом её мать, совсем тёмная крестьянка, для которой главное, чтобы «не бил», а всё остальное женщина обязана вытерпеть. Дочь её думает и живёт по-другому, вступила в комсомол. Авторы вводят эту политическую характеристику исключительно для того, чтобы показать, как формальны и

бездушны отношения в этой организации. В самые трудные дни её жизни (уволена в связи с модернизацией производства, родила, муж ушёл) Таню исключают из комсомола, за глаза, в два счёта, зато потом долго спорят о политической ситуации в Китае. Таня явно не набралась нового: лёгкости любовных отношений, женской безответственности за новую жизнь. Авторы и не скрывают своего расположения и уважения к героине. В этой роли дебютировала актриса Евлалия Ольгина – юная, хрупкая, со строгой красотой иконописного лица, сама из «духовного сословия». Момент нравственного торжества героини наступает тогда, когда она, играя в спектакле «Покинутая», вдруг выходит из роли и заново проживает уже на сцене разрыв с мужем, его уход. Спектакль заводской самодеятельности превращается в своеобразный «суд чести»: монолог звучит как обвинительная речь, Павел как подсудимый инстинктивно поднимается и слушает стоя. Овация рабочих в зале, выкрики «Правильно. Правильно» – приговор окончательный, обжалованию не подлежащий. И во время показов фильма в зрительном зале возникала такая же реакция – аплодисменты, одобрительные реплики. Подобный восклицательный знак прямого обращения к аудитории нередко ставился в финале фильмов 20-х годов. Но для Роома и Шкловского с их пристрастием к мягкому повествованию и подтекстовым ходам, подобный публицистический удар левой не был «родным». Как и все в 20-е годы, они хотели и умели снимать «по живому», но вынуждены были в качестве уступки идеологии снимать и «по тезису». «Кино должно помочь селекционировать человеческий быт», – признавался Шкловский. Давать зрителю импульс на переделку быта. И вот прямо в тексте сценария появляется такой тезис: «Все сцены в яслях дать в коренной разработке. Материал должен быть обыгран с точки зрения советской современной постановки дела в яслях». Зритель откликнулся: Шкловский вспоминал, что рабочие Гусь-Хрустального после просмотра требовали организовать такие же показательные ясли, как на экране. Давать зрителю положительный пример! И вот уже есть надежда на исправление Лизы и Павла: её слёзы на спектакле «Покинутая», его первое движение к ребёнку, поцелуй на перроне перед его отъездом в деревню в «исправительную» командировку. И вот на одном из обсуждений фильма режиссёр честно признаётся, что если бы не воспитательный прицел фильма на десятки тысяч рабочих, финал был бы другим – герой не возвратился бы в семью. Это было бы «по жизни».

Роом и Шкловский счастливо нашли друг друга – кинематографическое видение режиссёра и литературное мышление драматурга совпадали, взаимообогащались. Поэтому, читая сценарий «Ухабов», написанный в четыре руки, опубликованный в сборнике «Из истории кино» (выпуск 9), уже видишь фильм. К сожалению, пока его можно увидеть только так. Фильм не сохранился. Но надежда на то, что он найдётся в каком-нибудь зарубежном киноархиве, есть, ведь в разрешительном документе на его прокат значится: «Для всякой аудитории и для вывоза за границу».

Фильмы Бориса Барнета можно назвать его автопортретами, всмотревшись в которые, даже незнакомый с ним, уже знал о нём самое главное. «Это человек большого ума, со вкусом и добрым сердцем... по-видимому, застенчив ... сквозь напускное бесстрашие вскоре проглядывает улыбка. Ему знакома требовательность чистоты, и он предусмотрительно хранит её... как самую верную защиту от мира...». Так много из его фильмов о нём самом узнал тонкий зритель, умный зритель, талантливый кинорежиссёр из Франции Жак Риветт. Как о человеке переходной реальности, русской культуры, московской почвы. «Тихий гений», – так назвал его Жан-Люк Годар. Отец Барнета – потомок шотландских ремесленников – был совладельцем типографии. Мать – из русской провинции, из купеческого сословия. Дружная, счастливая семья, тёплый гостеприимный дом в переулке у Тверской. По-московски широкая, открытая, жизнелюбивая натура Бориса Барнета требовала полноты реализации – творческой, физической. Учился в Школе живописи, ваяния и зодчества у Абрама Архипова – из рязанских крестьян,

обожавшего Москву, снискавшего славу «рабоче-крестьянского импрессиониста». Барнет потом всю жизнь рисовал, в том числе маленькие гривуазные картинки, которые сам называл «эротической чепухой». Увлекался боксом, занимался у прославленного Харлампиева и участвовал в боях, правда, под вымышленным французским именем. Смолоду любил природу, охоту, рыбалку. Был мастером на все руки. Ни изобразительное искусство, ни спорт, ни ремесла не стали делом жизни, профессией, но как актёру и режиссёру в кино оченьгодились. Юность Барнета была опалена Гражданской войной, когда в 1919 году он семнадцатилетним добровольно ушёл в Красную армию. По состоянию здоровья смог служить только санитаром в госпитальном поезде, где увидел не политическую, не героическую, а бесчеловечную и страдательную стороны братоубийственной войны.

Фильмы режиссёра Бориса Барнета, снятые в 20-е годы, – это московский цикл из трёх самостоятельных картин. Даже историко-революционная заказная (к 10-летию революции), наименее барнетовская по материалу и жанру лента **«Москва в Октябре»** исполнена любви к родному городу. Зато в лирических бытовых его комедиях «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной» это чувство питает барнетовский режиссёрский стиль – органичный, прозрачный, светлый, тёплый – особый, московский. В нём – совокупность природного положения города (на холмах, чистых водах, в окружении лесов), его архитектурного лица (не строгого, свободного), ментальности коренных его жителей (открытых, щедрых, добрых). В этих фильмах Москва предстаёт то зимой, заснеженной, чистой, светлой; то ранней весной, умытой талыми водами, освещенной не обжигающим, а ласковым солнцем. Даже если выбор времени съёмок диктовал студийный график, режиссёр использовал состояние природы, как поэтическую, лирическую стихию фильма.

Действие комедии «Дом на Трубной» разворачивается в характерном месте столицы. Трубная, или Труба, как любовно называли это место москвичи, в 20-е – своеобразный город в городе; с большим базаром, птичьим рынком, доходными домами вдоль бульваров, стекающих в озеро площади, с трамваями, бегущими к ней под опасный уклон. «Она похожа на грязный поднос, Трубная площадь, на чёрный трактирный поднос». Под одну из таких звонкоголосых «Аннушек» (трамвай маршрута «А») едва не попадает девушка, сразу видно, деревенская, впервые в большом городе. Никогда не видела трамваев, автомобилей. Режиссёр использует весь арсенал кинематографических средств, дабы показать город её глазами – ракурсы, стоп-кадры, различные скорости съёмки.

Девушка, на сей раз не со шляпной коробкой, а с уткой в корзине – крестьянская ипостась милого сердцу режиссёра русского женского типа: в гармонии с жизнью, в ладах с людьми, непосредственная, лукавая, сметливая, трудолюбивая, добродушная. Выбор рода занятий для положительной героини комедии снова достаточно экзотичен – придя в город, она становится домработницей. Горький писал: «Уже не рез ко мне обращались представители домашней прислуги с просьбой «похлопотать» о разрешении печатать в газетах объявления о спросе на их труд и предложения труда». Дело в том, что этот труд считался несовместимым с идеалами социализма как основанный на барстве, эксплуатации. Прислугу держали подпольно, прописав как дальнюю родственницу, старую подругу. Но в годы НЭП а прислуга стала пользоваться таким спросом, в том числе со стороны партийной номенклатуры, научной и творческой интеллигенции, что прятать её стало невозможно. Тогда этих женщин переименовали в «домашних работниц», организовали для них профсоюз, стали приглашать на съезды наряду с фабричными работницами и крестьянками.

Героиня фильма Барнета Параня Петунова, появившись на экране в лаптях, платке и зипуне, была похожа не на столичную актрису, выпускницу вахтанговской студии, а на деревенскую молодуху, идущую в Дом крестьянина, который в действительности находился тут же, на

Трубной площади. Вера Марецкая, видимо, сохранила генетическую память о своих деревенских прабабушках, не случайно на экране ей особенно удавались образы простых, от земли, русских женщин. Она не обладала яркой, приметной внешностью. Вспоминала, что в детстве ее называли «замухрышкой». Но была в ней женская манкость, жизненная сила.

В 20-е годы актриса сумела создать положительный комический образ, с глубокой и очаровательной серьёзностью играя очень смешные, а то и нелепые сцены. «Прелесть с гусем», – так называла Фаина Раневская Параню-Марецкую. Рядом с ней тонкая, капризная, «несоветская» красота горничной Марины (Аннель Судакевич) и женщина нового типа, яркая, боевитая домработница-общественница Феня (Ада Войцик). Барнету, режиссёру и мужчине, конечно, интересно было не разнообразие социального лица его героинь, а многообразие проявления женственности, сексапильности, так ярко и контрастно цветущих в выбранных им исполнительницах. Подстать его актрисам и его жёны: балерина Ада Городецкая, соученица по Мастерской Кулешова; Наталья Глан, снимавшаяся с ним в «Мисс Менд» и скоро умершая от скоротечной чахотки; из близких женщин главная его актриса Елена Кузьмина, дочь друга Валентина Гребнер; вахтанговка Алла Казанцева, которую он не успел снять. Кроме того, Барнет – сам актёр, впитавший опыт Первой студии МХТ (в юности служил там бутафором), прошедший «школу натурщиков» Кулешова, умел и чувствовать, и видеть исполнителя, и работать с ним играючи, вот почему у его фильмов 20-х годов такое лёгкое дыхание.

Эти три женских образа насквозь лирические, штриховые, без подробностей, без биографии. Они, правда, слишком живые, тёплые, чтобы их назвать масками, но и характерами не назовёшь. Подстать им мужчины: и персонажи, проходящие по второму плану, в исполнении заметных актёров (мхатовца П. Бакшеева, В. Уральского, кулешовцев Барнета и С. Комарова) и выдвинутые в центр действия шофер Бывалов, за внимание которого борются Параня и Марина, и парикмахер-частник Голиков, у которого Параня служит. По типуажу, по манере игры Владимир Баталов и Владимир Фогель – полные антиподы. Ловко, умело, можно сказать, красиво, занимается своей машиной Бывалов – сбитый, крепкий, энергичный. Он любовно поливает её из шланга, раз-другой озорно пустив струю воды прямо в объектив снимающей камеры. Худосочный, вялый Голиков неумело и неловко, а потому особенно смешно, занимается домашним хозяйством. Он заменяет капризную бездельницу-жену и экономит на домработнице, пока за гроши не нанимает Параню. Точно стараясь в век разнузданного коллективизма реабилитировать межличностные отношения, Барнет виртуозно «запускал» на экраны исполнительские дуэты, трио, квартеты. Всякое житейское дело, любая бытовая подробность для режиссёра – провокация комической ситуации. Вот ежедневная уборка – мусор выметают на лестницу, а когда нужно встретить депутата Моссовета, заматают обратно в квартиры. Вот колют дрова, а комизм в том, что делают это на лестничной площадке. Вот во дворе дома две домработницы выбивают ковры, всё увеличивая силу и скорость ударов, и эта процедура превращается в дуэль двух соперниц, увлечённых одним мужчиной. Так складывается мозаика советского быта, который для режиссёра тот же старый быт, правда, испорченный коммунальными нравами, бесхозностью.

Дом на Трубной – дом в разрезе, выстроенный в павильоне многоопытным художником Сергеем Козловским, такой Ноев ковчег, где, выживая в новых социальных условиях, спасаются «чистые» и «нечистые», обычные люди, которых можно назвать обывателями, не вкладывая в это определение негативного смысла.

Лестничные пролёты, комнаты «работали» наподобие конструктивистской установки на сцене театра Мейерхольда. И на этих подмостках повседневной жизни не происходило ничего эпохального. Критики упрекали Барнета в том, что он пренебрег законами действительности драматургии фильма, превратив почти весь его в зарисовки среды, обстановки, человеческих

типов. Ещё больше ему досталось за слабость социального и критического взгляда на эти «зарисовки». Тогда-то и появился в фильме сюжетный ход «общественного звучания». Шли выборы в Моссовет; Парашу принимали в профсоюз домашних работниц, двигалась демонстрация трудящихся (кинохроника). Правда, занял он во всей истории не больше места, чем заказная тема пропаганды государственного займа в фильме «Девушка с коробкой». В начале 30-х годов «Дом на Трубной», продолжавший собирать полные залы, был снят с экрана с формулировкой: «за неверную трактовку профсоюзного движения». Ведь на вопрос нанимателя: «В Союзе состоишь?» следовал ответ: «Нет, я девица». Героиня отвечала вполне серьёзно, понимая союз в единственном смысле, как брачный. А вот лукавство автора было совсем неуместно. Сатирического показа не удостоилась даже чета частников – Голиковы смешны, немного жалки, но не страшны и не противны. Все и каждый из персонажей заслуживали режиссёрского интереса, понимания, кто – симпатии, кто – сочувствия, и никто из них не заслужил осмеяния, разоблачения, осуждения. Он был очень терпим в эту эпоху тотальной нетерпимости. Из такого отношения к человеку вырастала барнетовская экранная пластика с преобладанием средних и общих планов, глубинных мизансцен. Для них и про них снимал он своё простое, лиричное, поэтичное кино, и что-то чеховское светило в этих картинках обыденной жизни обычных людей.

«В чём сила Барнета? В том, что он очень точно, как никто другой в нашем кино, передаёт честно настоящую жизнь обыкновенного человека», – очень точно эту барнетовскую киноантропологию отметил кинокритик Х. Херсонский. Следует уточнить: режиссёра привлекал маленький человек, которому было так легко потеряться в жизни, считающей сотнями тысяч, миллионами. Когда в фильме «Дом на Трубной» понадобилась народная сцена, Барнет не стал собирать массовку, а воспользовался кинохроникой. Вот многолюдная демонстрация течёт на выборы депутатов Моссовета – это документальные кадры. А сцена по окончании торжества – постановочная. Сворачивают флаги, музыканты оркестра убирают ноты, тревожно озирается Параня, не знающая, что делать, куда идти. Камера смотрит на неё свысока, и она такая одинокая на опустевшей площади, такая маленькая. Нежная чувствительность в отношении к своим героям, светлый юмор, быт, написанный не маслом, а акварелью, составляли неповторимый, что называется, отдельный почерк Барнета-комедиографа. «Смех – это человеколюбие», – сказал Лев Толстой. Именно таким был барнетовский смех. В темплане киностудии «Межра-бпомфильм» на 1928—1929 годы упомянуты замыслы режиссёра: «*Бег в мешках*» (по роману Л. Перуцци) и «*Привозная жена*» (жизнь посёлка рыбаков-камчедалов). Рядом – два музыкальных фильма по собственному сценарию: «Пианино» и «Музыкальные инструменты (мандалина, гитара, балалайка)». Жаль, что они не стали фильмами, насыщенной той человечностью, в которой так нуждалась эпоха.

«Художником души и настроения» называл Барнета Эйзенштейн. И действительно, Барнет всегда был душой компании. После триумфа фильма «Окраина» в Европе режиссёр получил щедрый подарок от киноначальства – двухмесячный отпуск в Париже, куда к нему сразу слетелись друзья по студии, любимые актёры Коваль-Сомборский, Оцеп, Инкижинов. Сколько потом было разговоров в московской его компании, куда на постоянной основе входили писатели Олеша и Бабель, режиссёры Пудовкин и Савченко, драматурги Ржешевский, Шкловский, Эрдман, актёр Хмелёв! Когда в начале 30-х официальный художник Борис Иогансон попросил Бориса Васильевича позировать для картины «Допрос коммунистов», он не смог отказаться, чтобы не показать свою некоммунистическую сущность. Позировал и постоянно чертыхался, отдавая полотну не душу, а только свой типаж, свою действительно героическую физическую оболочку.

Лариса Рейснер
Лили Брик
Анна и Мария Заржицкие
Ольга Жизнева
Галина Кравченко
Вера Малиновская
Анна Стэн
Эмма Цесарская
София Яковлева
Евлалия Ольгина
Вера Марецкая
Татьяна Турецкая
Ольга Третьякова
Людмила Семёнова
Александра Хохлова
Вероника Полонская
Аннель Судакевич
Ра Мессерер
Юлия Солнцева
Марфа Лапкина
и Сергей Эйзенштейн

Были сильные, яркие женщины Серебряного века, которые обрели в революции небывалую свободу творчества своей судьбы. Например, Лариса Рейснер – потомственная дворянка из старинного немецкого рода, дочь известного правоведа, революционного деятеля, при этом подозреваемого в связях с охранкой, профессора Петербургского университета. Ещё до 1917 года она сделала себе имя острого критика, темпераментного публициста и посредственной поэтессы. Ей посвящали стихи Николай Гумелёв, Борис Пастернак, Георгий Иванов, часто рисовали художники. Так, В. И. Шухаев написал Рейснер как новую Джоконду, загадочную и андрогинную – внешность очаровательной женщины, характерность и темперамент мужские. В РКП(б) её привёл муж, большевик со стажем Фёдор Фёдорович Ильин (партийная кличка Раскольников). Именно при нём в 1918—1920 годах на Каспийском и Балтийском флотах, которыми он командовал, Рейснер занимала отнюдь не женские должности – комиссара разведки, флаг-секретаря при командующем, заместителя комиссара Главного морского штаба Республики. Бывая в Петрограде, не стеснялась в самые тяжёлые времена одеваться роскошно: меха, лайковые перчатки, бальные платья (из костюмерной Мариинского театра), и всё это – в облаке французских духов. Правда, на митинги она приходила то в крестьянской одежде, то в кожанке и алой косынке. Казалось, этот маскарад доставлял ей удовольствие, как и смена ролей – политработника, разведчицы, журналистки, дипломата. На яхте, раньше принадлежавшей государю императору, в интимной обстановке Рейснер принимала гостей, среди них был и Л. Д. Троицкий, непосредственный начальник её мужа. Она называла себя Комарси – командующая морскими силами.

В боевых условиях проявляла завидную смелость, а после боя... Вот строки из письма родителям с приглашением приехать на два-три дня «погостить» на фронт»: «... в свободные часы на роскошной царской яхте «Межени», где ванны, души, обеды, чистое бельё и стрельба

звучит как сквозь сон». Так почему бы не оправдывать ужасы и колоссальные жертвы Гражданской войны пафосом мировой революции, как это сделано в книге её очерков «Фронт». Рейснер увлекала и увлекалась – любовные отношения были существенной составляющей её жизни. Весёлая и циничная, при виде разостланной постели она с улыбкой приговаривала: «Кушать подано». Она умерла в 1926 от брюшного тифа, осложнённого полученной на фронте малярией и было ей всего тридцать. Но кто знает, как бы лет десять спустя закончилась жизнь женщины, которая была близка с Троцким, состояла в гражданском браке с Радеком, бывший муж которой – Раскольников – стал невозвращенцем и автором обвинительного открытого «Письма Сталину». Отечественная культура и, конечно, кинематограф, должны быть благодарны Ларисе Рейснер за спасение Виктора Шкловского – она просила у самого Троцкого его реабилитации как эсера-боевика. Да и наш театр не забудет, что именно она стала прообразом комиссара в знаменитой «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского.

ЛЮБ – эти три заглавных буквы знают многие, благодаря тому, кто их сложил в без труда прочитываемое – Лили Юрьевна Брик. Обитатели подмосковного Пушкино, где летом на даче жили Брики и Маяковский, были свидетелями, мягко говоря, смелой сцены: четверо мужчин на простыне несли ЛЮБ в «костюме Евы», а шагающий рядом Маяковский, автор любовной аббревиатуры, поливал её из лейки. Муж Анны Андреевны Ахматовой искусствовед Николай Лунин точно подметил: «Есть наглое и сладкое в её лице... много знает о человеческой любви и любви чувственной». Такую женщину не мог смутить подарок одного из поклонников по имени Лев: гипсовый лев, на спине которого лежит нагая женщина, и надпись: «Верь закрученной молве, зверь приручен, ты на Льве». Только улыбку вызывала у неё игривая и безвкусная рифма Анатолия Кручёных: «Ваш лифчик – счастливчик». Письма ЛЮБ Маяковскому за рубеж полны просьб бытового характера. В желании женщины носить хорошую обувь, шёлковые чулки, одежду не от «Москвошвея», употреблять французскую косметику, ездить на собственном дорогом автомобиле нет ничего предосудительного. Вот только на всё это поэт зарабатывал стихами, гневно бичующими подобные «буржуазные» потребности. Высокие стандарты жизни тогда оборачивались двойными стандартами.

Любовь Владимира Маяковского и Лили Юрьевны Брик «оценил» Сталин, положив на очередной расстрельный список, в котором стояла её фамилия, резолюцию: «Не будем трогать жену Маяковского». Она себя так не называла, навсегда сохранив фамилию мужа, с которым венчалась по иудейскому обряду, и дорожа особым типом семьи, где она была свободной и независимой между такими же независимыми и свободными Бриком и Маяковским. Виктор Шкловский писал о ней: «... умела быть очень разной ... и какой угодно».

Родители Лили Юрьевны как люди образованные не могли не знать, что достаточно к её имени прибавить одну согласную и ... Лилит в христианской традиции – женщина-вампир, Демон похоти, коварная соблазнительница, враг деторождения. Детей у Лили Брик не было, она их не хотела. Не обременённая ни угрызениями совести, ни верховенством христианских заповедей, увела любимого у младшей сестры, мужей – из дома ближайших подруг.

Умная, смелая, энергичная, деловая, умевшая пользоваться своей женской соблазнительностью, циничная, ЛЮБ стала одной из самых знаменитых и весьма редких женщин советской эпохи, проживших жизнь по своим собственным законам. Она увлекалась кинематографом. Сначала как актриса в фильмах и кинопроектах Маяковского, позднее как постановщик фильмов. Среди тех, кто постоянно бывал в доме, – В. Шкловский, С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, С. Третьяков, Э. Шуб, А. Родченко, В. Жемчужный – было от кого подхватить «киноболезнь». Поработав ассистентом у Абрама Роома на съёмках документального фильма «Евреи на земле», Брик решила, что вполне созрела для постановочной работы. Она смело и уверенно бралась за оригинальные и непростые замыслы, тем более что могла спокойно

рассчитывать на помощь друзей-профессионалов. Для киностудии «Межрабпомфильм» взялась за сценарий по рассказу Н. А. Некрасова, одного из немногих авторитетных для Маяковского поэтов, но постановка не состоялась. Зато получился – и, видимо, неплохо – фильм «Стекланный глаз» (1928). Сценарий и режиссура – Лили Брик и Виталия Жемчужного.

Осип Брик особо отмечал, что фильм «элегантно сделан и замечательно смонтирован». Возможно, что руку к монтажу приложил такой мастер, как Всеволод Пудовкин. Не случайно в письме к Осипу Максимовичу Лили Юрьевна писала не без кокетства: «Пудовкин страшно помогает. Я просто не знаю, что мне от благодарности делать!»

Название фильма отсылало к «Кино-глазу» Вертова. Верная идеям своего (лефовского) окружения Брик утверждала приоритет документального кино над игровым, сталкивая их в фильме между собой. Игровой эпизод представлял пародию на западную авантюрно-психологическую драму, с обязательным любовным треугольником, злодеем, героем-любовником, роскошной женщиной. На эту роль была выбрана действительно красивая, породистая, западного типажа актриса **Вероника Полонская**. Она родилась в актёрской, можно сказать, звёздной семье: отец – Витольд Полонский – один из королей русского экрана Серебряного века и премьер Малого театра, мать – Ольга Полонская (в девичестве Гладкова) тоже была актрисой. В 17 лет, ещё студенткой театральной студии, Вероника Полонская стала женой мхатовца Михаила Михайловича Яншина, и сама около десяти лет проработала в Художественном театре. Здесь её любили за весёлый, добрый нрав, как позднее и в театре имени М. Н. Ермоловой, где она тихо и верно прослужила ещё сорок лет. Изредка снималась в кино. И затерялась бы её судьба красивой женщины, но ничем не примечательной актрисы, если бы не пересеклась с судьбой Маяковского.

Это был последний год жизни поэта, особенно мучительный, отмеченный личным и творческим кризисом, обострением конфликтов в писательской среде. «Ах, я сам ничего не понимаю теперь, во что я верю!» – повторял он в те дни. Отношения с женщиной, ставшей его последней любовью, были мучительными. Всё ещё более осложняли для неё приятельские отношения Яншина с Маяковским, их постоянные встречи за карточным и бильярдным столом, в театре, в ресторане. Полонская не захотела или не смогла сохранить ребёнка от Маяковского. После не совсем удачной операции, интимные отношения надолго стали для 22-летней женщины – болезненными и нежелательными. Многие обо всём этом знали, говорили, что, несомненно, подогревало интерес к фильму «Стекланный глаз». Он долго не сходил с экрана и стал одним из самых коммерчески успешных отечественных фильмов 1928—1930 годов. Брик писала Маяковскому, что на киностудии «Межрабпом» его оценили очень высоко и тут же ей предложили снять следующий. Она задумала и в 1929 году начала писать сценарий «Кармен» («Любовь и долг»), в котором хотела обязательно вывести на экран Маяковского, Брика, Асеева, Кирсанова и его жену, Кручёных – в общем, всех «своих». При этом она рассчитывала на помощь режиссёров из своей «свиты» – Льва Кулешова и Игоря Терентьева. Фильм предполагался звуковым с использованием мультипликации.

Для официальных инстанций Брик лукаво позиционировала фильм как «сатиру на заграничную коммерческую кинохалтуру». Либретто, впервые опубликованное в журнале «Искусство кино» в 1996 году, читается как пародия на советские идеологические манипуляции с зарубежными фильмами, когда с помощью купюр, монтажа и соответствующих надписей могли изменить их смысл на противоположный. Четыре варианта одного сюжета были озаглавлены: «Основная постановка», «Переделки для юношества», «Переделки для революционного Востока», «Переделки для Америки». Персонажи – красавица Кармен, апаш-контрабандист, прокурор – троекратно меняли своё социальное лицо, «гримировались и переодевались». Кармен была то контрабандисткой, то революционеркой, но всегда женщиной-

вамп. Эту роль Брик, естественно, отвела себе. Прокурор превращался то в провокатора, то в апаша, но всегда был героем-любовником. Эту роль захотел играть Маяковский. Брик задумала такую свободную игру творческих сил, кино о себе, для себя, для своих. Но уже шло наступление на «левое искусство», на остатки творческих свобод, и этот парад ЛЕФа был не ко времени. Чиновники ГРК пустили в ход тяжёлую идеологическую артиллерию, оценив суть проекта «Любовь и долг» «как упорное сопротивление советской тематике», «как маскировку для обыгрывания буржуазного сюжета», «как борьбу литработников с Совкино». Решение было безоговорочным: «Сценарий запретить и создать комиссию для проверки деятельности «Межрабпома». «Кармен» – этот недорисованный экранный автопортрет ЛЮБ – стал её последним кинематографическим проектом. Её полностью поглотили другие заботы и дела обладательницы авторских прав (вместе с родными Маяковского) и распорядительницы творческим наследием поэта.

Наблюдательный и злоязычный Шкловский, постоянно бывавший в этом доме и отлично знавший его обитателей, так оценил душеприказческую активность Бриков: «Варят клей из покойника». Как подтверждение этому строки из письма Осипа Максимовича другу: «Можно здорово использовать смерть Володи. Давайте создадим Литературный театр имени Владимира Маяковского. Чтобы было весело». Лили Юрьевна завела огромную переписку с инстанциями, бегала по кабинетам, обратилась с письмом к самому Сталину. Она точно знала, что делать, и уже летом 1930 года записала в дневнике: «Я абсолютно согласна с политикой Сталина – во-первых, интуитивно, во-вторых, соображаю кое-что, пожалуй, даже всё соображаю, хотя и не очень подробно». Справедливости ради нужно сказать, что благодаря усилиям Бриков, через пять лет после гибели поэта, в 1935 году, вышло полное собрание сочинений, специальное издание для школьников и детей младшего возраста, можно сказать, «весь Маяковский». Оформление томов небольшого формата, в матерчатом, цвета кофе с молоком переплёте, с изящной выдавленной монограммой WM выдаёт женщину со вкусом. 12 томов, составленных в хронологической последовательности, творчества-жизни Владимира Маяковского, организация справочного аппарата представляют редактора и издателя незаурядной культуры. Первое полное собрание сочинений поэта, несомненно, стало своеобразным памятником главной его музе, ответственному редактору издания Лили Юрьевне Брик, женщине Серебряного века, прожившей в нём первые 25 лет жизни, сформированной его пороками, его творческим духом. Её, видимо, увлекала сама возможность играть с абсолютно чуждой социальной реальностью послереволюционной России и победить её, прожив жизнь так, как хотела она. Елена Юльевна Каган, её мать, жила в Англии, Эльза Юльевна Триоле, её младшая сестра, – во Франции, и Брик, неоднократно выезжая в Европу, могла остаться там. Но она не обладала литературным талантом сестры, не могла бы довольствоваться скромным положением сотрудницы торгпредства, как её мать. В СССР жили мужчины её жизни, включая главных – Брика и Маяковского, отражением света которых сияло это блуждающее, несамосветящееся небесное тело, эта планета ЛЮБ.

Остался ещё один литературный памятник. Летом 1925 года была опубликована повесть-памфлет Поля Морана «Я жгу Москву», в названии которой использован французский глагол, одновременно обозначающий «жечь» и «разоблачать». Моран написал её по впечатлениям личных контактов с творческой элитой. В частности, с кругом левовцев, соратников и друзей Маяковского. Написал от первого лица. Все выведены под вымышленными и красноречивыми именами: Маяковский – Мардохей Гольдвассер; Лили Брик – Василиса Абрамовна; Осип Брик – Бен Мойшевич; Луначарский – Мусин; Мейерхольд – Бомберг; Асаф Мессерер – Борис Родштейн.

Наградив В. Маяковского библейским именем и еврейской фамилией, писатель имел в виду не его национальность, а его большевизм как интернациональную идеологию. Кстати, Мардохей

в Библии назван «человеком великим». Используя как часть фамилии слово «вода» (вассер), Моран подчеркнул всем известную патологическую чистоплотность поэта, переходящую в болезненную брезгливость, что заставляло его постоянно мыть руки одеколоном и всюду возить складную каучуковую ванну. Василисе Абрамовне приданы черты обеих сестёр Коган, а имя позаимствовано у жены В. Б. Шкловского Корди. Василиса Абрамовна названа «дамой общего пользования», «московской Нана». Создание синтетических персонажей, литературных героидов придавало им большую меру обобщения и типизации. Жизнь и быт советской левой богемы был представлен в убедительных подробностях и деталях, но явно в ироническом, абсурдистском плане.

Морана поразило, как много во власти, в политике, в культуре людей еврейской национальности, как он утверждал, принявших на себя особую миссию сдерживания русского варварства и защиты от него Европы. Тут ему почему-то плохо верится, и повесть оставляет неприятный антисемитский привкус. А фигура её автора (как и цель её написания) видится весьма двусмысленной. Моран, дед которого жил когда-то в Петербурге, где основал бронзолитейную мастерскую, приехал в СССР уже сложившимся дипломатом и с новым послом, но как лицо частное. Друживший с М. Прустом, Ж. Кокто, Ж. Жироду, он меньше всего заинтересовался творческой деятельностью своих московских знакомцев. Прототипы узнали себя без особого труда и назвали «Я жгу Москву» злостным пасквилем. Маяковский грозился выпустить свой вариант повести с подробными постраничными комментариями, но не сделал этого. Зато Бруно Ясенский, польский футурист, переводчик стихов Маяковского, отомстил за любимого поэта, написав в 1928 году на французском фантастический роман-памфлет о грядущей гибели капиталистической цивилизации под названием «Я жгу Париж». А в это время Поля Морана охотно переводили и публиковали в СССР. И с 1926-го по 1929 годы, уже после выхода «Я жгу Москву», у него именно в Москве было опубликовано ещё десять книг.

В Москве, на Хованском кладбище, находятся рядом могилы двух сестёр — *Анны* и *Марии Заржицких*, проживших долгую жизнь в кино. В 1917 году старшей, Марии, было 11 лет, Анне — 10. Обе женщины 20-х годов. Анна начала сниматься, когда ей едва исполнилось 19. Она была, видимо, одареннее сестры: еще ребёнком пела в церковном хоре, а позднее в хоре Одесского оперного театра. По окончании киноотделения Киевского театрального института приехала в Ленинград и стала много сниматься в главных ролях, в эпизодах. Пережила блокаду, работая в Театре Балтфлота. После войны переехала в Москву, где два года служила в международной службе Центрального телеграфа, а затем в Театре-студии киноактера, изредка там получая эпизодические роли.

Мария смолоду связала свою жизнь с Москвой. В кино начала как исполнительница небольших, второплановых ролей, но вскоре ушла во вторые режиссёры и в этом качестве долгие годы проработала на «Мосфильме» с такими мастерами, как О. Преображенская, Г. Рошаль, В. Петров. Типичная судьба кинематографиста второго эшелона, незаменимого профи. Муж Заржицкой талантливый кинооператор Владимир Туровцев в начале 30-х успел снять всего два фильма, был арестован и погиб в лагере. На студии говорили, что взят он был по доносу жены, которая вместе со своим любовником получила его квартиру. Возможно, это всего лишь страшная легенда эпохи большого террора, и Марии Заржицкой не пришлось нести тяжесть такого греха долгие годы. Она умерла, когда ей было 96. Одних Бог награждает, а других наказывает таким долголетием.

Актриса с фамилией, напоминающей удачно выбранный псевдоним, *Ольга Жизнева* имя себе сделала в театре. Получив хорошую сценическую подготовку (Драматическая школа Государственного показательного театра и Школа высокой комедии при театре «Комедия (б. Корш)»), играла в знаменитой труппе Синельникова, во многих крупных провинциальных

городах, в питерском театре, возглавляемом А. Р. Кугелем. Это были крепкие репертуарные коллективы, традиционные, с безраздельным господством ярких актёрских индивидуальностей. В театре «Комедия (б. Корш)» Жизнева, с большим успехом играя Мольера, Шиллера, Лабиша, Гольдони, Андреева, Островского, зарекомендовала себя актрисой без жанровых рамок, без ампула. В одной из лучших ролей (Купавина в комедии А. Н. Островского «Волки и овцы») на неё «положили глаз» два лучших кинорежиссёра: Протазанов, тут же давший актрисе кинодебют, и Роом, предложивший перемену участи, актёрской и женской. «Пышущую здоровьем, чувственную, пышногрудую и белотелую провинциальную Венеру» (так писали о Купавиной) Протазанов превратил в женщину вне времени и без национальности: «вамп», «львицу», «буржуазку». Шансонетка Лулу, Незнакомка, жена банкира Норис – эти роли в протазановских фильмах Жизнева играла с хорошим вкусом и мерой, стилизуя приёмы игры под салонную мелодраму Серебряного века, легко, изящно, чуть декоративно.

Актриса вспоминала, каких усилий стоило гримёру сделать из неё «вамп». Её лицо – редкое сочетание красоты, доброты, ума – сопротивлялось этому. Мягкий, женственный абрис, плавный разбег бровей, готовность к доброй улыбке крупных губ, сосредоточенный взгляд серо-голубых глаз... Наконец грим снимали по окончании съёмки, в костюмерной оставались роскошные туалеты и начиналась совсем другая жизнь. Коммунальная квартира, похожая на вокзал, оркестр примусов на кухне, цистерна с керосином у дома, куда в футболке и сатиновой юбочке по утрам бежала кинозвезда, а днём репетиции, дела в комиссии культ-шефства над Красной армией, по вечерам спектакли... В театре «Комедия (б. Корш)» Жизнева встретила своего первого мужа – режиссёра и актёра Владимира Карпова, который был старше на 20 лет. Тут же в театре служила актриса Наталья Небогатова, дочь контр-адмирала царской армии и первая жена Карпова, мать его сына. Когда этот брак распался, Небогатова стала женой другого коршевца, будущего премьера Московского художественного театра Василия Топоркова. Жизнева очень полюбила свёкру, известному театральному деятелю и драматургу Евтихию Павловичу Карпову: сердечная, заботливая, хорошо воспитанная петербурженка, у отца-немца позаимствовавшая организованность, трудоспособность. Карпов-старший скончался в 1926 году, и, можно сказать, судьба его пощадила – он не узнал о трагической судьбе сына и внука. Владимир Карпов был арестован в 1936-м в Ашхабаде, где он в это время ставил и играл в Русском драматическом театре. В 1938-м был расстрелян. Марк Карпов, родившийся в 1911 году, вырос в советскую эпоху, но не принял её идей и реалий, за что дорого заплатил. Ему только исполнилось 20, когда он был арестован в первый раз и три года провёл в ссылке «за участие в антиколхозных митингах». Освободившись, поступил в театральную школу Алексея Дикого, а по окончании уехал работать в театр Архангельска. Причина второго ареста в 1938 году была личной: Марк полюбил женщину, муж которой служил в НКВД. Любовь была взаимной, счастливой, родился ребёнок, но когда в театре случился пожар, в отместку вину возложили на Карпова. Началась война, Марк попал в штрафную роту и погиб.

В 20-е годы Жизнева в кино сыграла восемь ролей (три – у Протазанова), постепенно приближаясь к заветным «героиням в платочке», как она не без иронии называла роли современниц, героинь новой действительности, своих, а не чужих. В них актриса прощлась с «вамп», но оставалась настоящей женщиной, красивой, чувственной, со вкусом одетой. Особенно удалась роль жены прокурора в сатирической комедии Ивана Пырьева «Посторонняя женщина», которая ни для авторов фильма, ни для актрисы не была посторонней. В конце 20-х годов Абрам Роом открыл ещё одну грань дарования Жизневой, дав ей роль жены латиноамериканского революционера в фильме «Приведение, которое не возвращается». Лирический лейтмотив роли – верность и красота любви, вплетаясь в главную драматическую тему историко-революционного фильма, приобретает патетическое, героическое звучание. Это

был роковой 1929-й. С тех пор Жизнева и Роом как актриса и режиссёр, как женщина и мужчина не расставались долгие, порой очень нелёгкие сорок лет. Ольга Андреевна как родную вырастила дочь Абрама Матвеевича, когда её мать арестовали и она много лет провела в лагере. Жизнева не знала материнской ласки, даже не помнила свою мать живой, ведь ей исполнился год, когда та умерла. Но когда она вышла в самостоятельную творческую жизнь, дорожа светлой памятью, актриса взяла фамилию матери, напоминаящую удачно выбранный псевдоним, стала Жизневой. Старинное московское Введенское кладбище, носящее ещё название Немецкого, стало местом упокоения и вечного соседства Натальи Николаевны Небогатовой, Ольги Андреевны Жизневой, Абрама Матвеевича Роома.

«Какая-то Вы, извините меня, красавица», – говорил смущённо один из персонажей фельетона Ильфа и Петрова. 20-е годы – эпоха недоверия красоте и отрицания её как феномена мелкобуржуазного и мещанского. Но достаточно перелистать подшивки популярного киножурнала «Экран», и видишь, как неистребима тяга к красивой женщине у массового зрителя. И пусть с «левого фронта» доносится желчное ворчание Осипа Брика, утверждающего несовместимость красоты и таланта в одной особи: «Ставка на красивую женщину на экране делает излишней всякую иную актёрскую квалификацию» (из статьи 1927 года «Женская-видовая»). И пусть талантливый искусствовед Николай Иезуитов в крайней революционной запальчивости называет одну из своих работ «Конец красоте!». Читатели журнала любовно вырезают и вешают на стену фотопортреты Веры Малиновской, Анны Стэн, Ольги Жизневой, Галины Кравченко, Аннели Судакевич, Юлии Солнцевой, Эммы Цесарской... Актрисы разной меры дарования – это всё по-настоящему очень красивые женщины.

Одну из них режиссёр Всеволод Пудовкин встретил в приёмной дантиста. Рост 182 см, королевская стать, порода. Залюбовался и соблазнил в кинематограф. Это была **Галина Кравченко**. Будучи женщиной умной и культурной, она понимала, что красота от природы подобна драгоценному камню, требует огранки и поступила учиться в ГТК. Здесь наряду с творческими и эстетическими дисциплинами большое внимание уделяли физической подготовке: бокс и ролики, конный спорт и прыжки с парашютом, вождение автомашины и мотоцикла, акробатика. Но ей не суждено было играть сильных, спортивных женщин новой эпохи, доставались всё больше коварные соблазнительницы, иностранки, танцовщицы. Типаж и порода диктовали своё. После гибели свёкра и мужа, ареста сына, ранней его смерти после освобождения, в жизни Галину Кравченко спасала натура, равнодушная, светлая, активная. Не было ролей, вела детскую актёрскую студию и младшие курсы ВГИКа, долгие годы была народным заседателем в суде; сотрудничала с Комитетом советских женщин.

Красавицы советского кино привлекали внимание сильных мира: Кравченко стала невесткой Каменева, Пужная – женой крупного чекиста, Малиновская – ответственного работника торгпредства. За любовь, семейное счастье, достаток, по советским меркам красивую жизнь пришлось дорого заплатить. Мужья были арестованы и расстреляны, а жёны врагов народа получили своё: кто – срок, кто – отлучение от профессии. Когда одна из звёзд «Межрабпомфильма» – **Малиновская**, Верочка, как все её называли за кроткий нрав и добрую красоту, – уехавшая сниматься в Германию, уже в 30-е годы всё рвалась вернуться, глава ОГПУ напомнил ей о судьбе мужа, и она осталась за рубежом. Счастливо вышла замуж за владельца Alkalia, человека весьма состоятельного, знаменитого спортсмена-парашютиста, но сниматься перестала. Малиновская уже в 60-е дважды приезжала в СССР, гостила у старой подруги Гали Кравченко и очень огорчалась, что ставший знаменитым режиссёром, когда-то бегавший с хлопущей по студии Юлик Райзман, упорно уклонялся от встречи. Ей трудно было понять, что он и сейчас опасался такого контакта.

Не всякая актриса могла заслужить у мужчины, у режиссёра такую оценку: «Очень умная

баба!» А эта заслужила: **Анна Стэн**, у Пудовкина, кстати, никогда её не снимавшего. Партнёр Анны Стэн актёр Геннадий Мичурин отмечал особенности её дарования: «Это была самостоятельная, умная, волевая и очень интересная актриса, но не русского толка. В ней было слишком много рассудочности». Действительно рассудочная, она сама построила свою судьбу, как хотела, как смогла. Анна Фесак, дочь украинца и шведки, взяла фамилию матери, как более подходящую европейской внешности. Девочка выросла в творческой среде: отец – хореограф, мать – прима-балерина Киевского оперного театра. Начала учиться в театральном техникуме, но её тянуло в столицу. По приезду в Москву Стэн связала свою творческую судьбу с наиболее европеизированной студией: здесь практиковались совместные постановки, снятые фильмы попадали в зарубежный прокат, да и сама продукция «Межрабпомфильма» была наименее советизирована. Сыграв в фильме «Девушка с коробкой» главную роль, двадцатилетняя Стэн наутро проснулась уже в ранге звезды. Темноволосую, сероглазую красавицу сразу окрестили «второй Верой Холодной», что не идеологи, а кинематографисты считали комплиментом. За два года, 1927-й и 1928-й, Стэн сыграла 7 ролей, из них 4 главных и весьма заметных – у Протазанова, Барнета, Червякова. Чаще ей поручали роли женщин старой России: гувернантка, воспитательница в богатом доме, крестьянка, которую нужда выгнала на панель. Современницы, сыгранные ею, была ли это молодая девушка-модистка или женщина, только что ставшая матерью, сильные, самостоятельные, как и сама актриса, не подчиняющиеся обстоятельствам. Только героиня фильма «Девушка с коробкой» существует и действует по законам лирической комедии и по законам экзистенциальной драмы – героиня фильма «Мой сын». Стэн вела многожанровую жизнь, в которой было всё: любимая работа, успех, любовь, цензурные ограничения, бытовые трудности. Анне очень незвёздно жилось в маленькой комнате огромной, как вокзал, коммуналки на Никитском бульваре. Выезжая в Германию на съёмки по приглашению немецкой фирмы, она, скорее всего, уже решила, что не вернётся. В Германию прибыла во всеоружии. Здесь она была известна. Рядом с ней был режиссёр Фёдор Оцеп, с которым она хорошо сработалась. Актриса владела французским языком и успешно овладевала немецким. Наконец она была свободна от давления и ограничения советской идеологической машины. Интересно, как скоро эта действительно «очень умная баба» поняла, что никогда она не будет сниматься у режиссёров такого творческого ранга, как те же Протазанов, Барнет, Червяков, любовно пестовавших её индивидуальность, неповторимую, прелестную, таинственную. Скоро ли она почувствовала, что угодила под пресс другой машины – системы стандартизации. Всё начиналось как будто с незначительного и поправимого – цвета волос. Брюнетку превратили в блондинку, и исчезла особая выразительность контраста тёмных, как вороново крыло, волос и светлых глаз, а пережжённая пакля входящего в моду перманента ей была совсем не к лицу. Затем её решили запереть в ампула вамп, извлекли, подчеркнув, усреднив прятавшиеся внутри страстность и эротизм. Наконец попытка сделать из Анны Стэн «вторую Грету Гарбо» поставила крест на развитии творческого «я» актрисы.

Эмма Цесарская с роскошной внешностью цветущей, полнокровной женщины южного типа была обречена на роли женщин-победительниц, жизнелюбивых, бесстрашных, весёлых. Таких, как её героиня в знаменитом фильме «Бабы рязанские», ничто не могло заставить склонить голову, сломиться. Вот ей вымазали ворота дёгтем зато, что ушла с любимым невенчанная. А она, знай себе, смеётся. Этот фильм, эта роль принесли 18-летней Цесарской мировую известность. Её приглашали сниматься за рубежом: Германия, Франция, Англия решили объединить усилия в съёмке фильма «Братья Карамазовы» и только Цесарскую видели в роли Грушеньки. Арест весной 1937-го, приговор «в особом порядке» и расстрел её мужа капитана госбезопасности Макса Станиславского подвёл и роковую черту в её жизни. Если бы не заступничество и помощь со стороны Михаила Александровича Шолохова... Уже

потребовали освободить квартиру в центре Москвы, переехать в барак на окраине, а в рекламе фильма «Тихий Дон» вместо фамилии исполнительницы роли Аксиньи стояли чёрные крестики.

Белозубая улыбка, чёрные горячие глаза, непокорные вьющиеся смольные волосы, крупная, но лёгкая в движениях фигура. В фильме «Две матери» Цесарская играла женщину, строящую свою личную жизнь безбоязненно, самостоятельно. Узнав, что её муж бросил на произвол судьбы женщину, родившую от него ребёнка, она уходит от него, а мальчика-подкидыша, не зная, что он сын её мужа, воспитывает как родного сына. По решению суда именно она признана матерью ребёнка, а не та, которая его родила. Отсюда и второе название фильма «Суд Соломона», напоминающее о ветхозаветной истории из Третьей книги Царств.

В 20-е годы весьма популярна была киноактриса **София Яковлева**, ныне совсем забытая. Снималась немного, за десять лет четырнадцать ролей, четыре из них – главные. В основном крестьянки, работницы. Вышла она не из театра, не из киношколы – из «Стачки» Эйзенштейна, где появилась юной работницей, почти девочкой. Её снимали Протазанов, Донской, Рошаль, Оцеп – разные режиссёры, которым была нужна органичная, сексапильная, запоминающаяся простолюдинка. Камера любила её фотогеничное лицо, большие выразительные глаза, чувственные губы. Шкловский особо выделял её в труппе Третьей кинофабрики, специализировавшейся на фильмах деревенской тематики. А Владимир Гардин, сам первостепенный актёр и актёрский режиссёр, не раз повторял: «София Яковлева очень интересная, своеобразная актриса». Первая главная роль в фильме «Отец» была глубоко драматической – дочери кулака, полюбившей комсомольца, но не нашедшей сил пойти против отца и покончившей жизнь самоубийством. У коллег Яковлева заслужила смешное и по-своему уважительное прозвище – Дунька Пикфорд, объединяющее нижегородское с американским в лице мировой звезды 20-х годов. Вот если бы Абрам Роом, как предполагал вначале, взял Софию Яковлеву на роль в фильме «Третья Мещанская», забыть её было бы просто невозможно.

Евлалия Ольгина получила редкое греческое имя (благоречивая) в честь знаменитой оперной певицы Кадминой. Родители будущей актрисы были профессиональными революционерами. При этом мать окончила Консерваторию и занималась переводами работ Фурье, Цеткин. Она мечтала увидеть дочь на драматической сцене и увидела сначала в Мастерской педагогического театра под руководством Г. Л. Рошалья, позднее – на сцене театра имени Е. Вахтангова. А кинодебют Ольгиной предложил А. М. Роом в фильме «Ухабы». Он сразу отметил прелесть национального типажа актрисы: тонкое миловидное лицо, красивое и без грима, гладко причёсанная головка. Такой она и вошла в роль робкой влюблённой девушки, затем растерянной неопытной молодой матери, оставленной мужем и наконец обретшей силу и достоинство женщины. Сразу последовали новые роли юных, нежных и одновременно таящих силу героинь: дочь кулака, порывающая с отцом, деревенская активистка, жена комсомольца. Манера игры, сочетающая лиризм и мягкую комедийность, пришлась кстати и Пырьеву в фильме «Посторонняя женщина», и Попову в фильме «Крупная неприятность». В обеих комедиях партнёром Ольгиной был Константин Градополов, который позднее признавался, что был влюблён в Люлю, как её называли друзья. Подобное чувство можно спрятать от окружающих, но не утаишь от кинокамеры, и потому экранный дуэт этих двоих – и супружеский, и любовный – такой чувственный, эмоциональный, искренний. В начале 30-х актриса перешла на роли красивых молодых матерей. Она была женой Исидора Мильграма, старого большевика, участника рабочего движения в Германии, Шотландии, Бельгии, разведчика. Сначала он был исключён из партии как «скрывший свой троцкизм», затем арестован, а в 1938-м – расстрелян. Театр, кино, счастье любимой и любящей – всё рухнуло разом. Жена врага народа получила 10 лет лагерей и после реабилитации уже не смогла вернуться к нормальной жизни. Это было

бесчеловечно – поселять лагерников в коммуналки часто с теми, кто по-прежнему подозрительно и враждебно относился к ним. Помню эту маленькую комнатку где-то на Ленинском проспекте, запирающуюся на щеколду изнутри... недоброе лицо соседки... жалобы и слёзы Ольгиной. В 1986-м она погибла под машиной. Несчастный случай? Самоубийство? Из 8 фильмов, в которых актриса снялась за восемь лет работы в кино, сохранились лишь два. Особенно жаль «Ухабы», где была главная роль, о которой Евлалия Ольгина вспоминала как о лучшей и самой любимой.

Вера Марецкая прославилась и полюбилась в киноцарях простолюдинок, в 20-е – комических простушек, в 30-е и 40-е – героинь, завоёвывающих социальные вершины в политической и патриотической борьбе. Талант и время подняли её из самых низов. Отец служил буфетчиком в цирке Никитиных и старался, как мог, двух дочерей и двух сыновей вырастить людьми грамотными. Старшую, Веру, отдали в пансион при монастыре, где её, вечно перепачканную чернилами, дразнили, называя «девочка-клякса». А выросла из неё народная артистка СССР и четырежды лауреат Сталинской премии.

Вера начинала учиться на философском факультете университета. Брат Григорий стал заместителем главного редактора «Комсомолки», брат Дмитрий – членом редколлегии «Правды». Оба – «верные бухаринцы», «рыцари правого уклона», как их называли. Оба окончили Институт красной профессуры, стали крупными партийными функционерами, в 1937-м были арестованы и расстреляны в один день. Сестру, школьного педагога, с которой она «делала» позднее свою «сельскую учительницу», ей едва удалось вытащить из лагеря. Муж Веры актёр Трофим Троицкий добровольцем ушёл на фронт и погиб. Зато её всю жизнь любили самые красивые, самые талантливые.

Эта «бестолковая актёрка», как любя называли Веру братья, эта «лапша маринованная», прозвище, данное её крёстным отцом в кинематографе Я. А. Протазановым, была совсем не так проста, неотразимо талантлива и обаятельна. Недаром ей удалось покорить сердце и не на время, на всю жизнь, такого красавца и аристократа, как Юрий Завадский. По окончании в 1924 году студии при театре имени Вахтангова Марецкая без успеха показала в Камерном и Малом, сама не откликнулась на приглашение в театр Мейерхольда, а пришла к Завадскому и с его коллективом, меняющим название, статус, город приписки, проработала более полувека. Возможно, боясь того, что актриса станет пленницей типажа и одного амплуа, Завадский не хотел, чтобы она снималась. Но Протазанов и Барнет сумели уговорить, благодаря чему экран сохранил юную (всего 19 лет) Марецкую в лирико-комедийных ролях деревенских девушек – милых, смешных, прелестно-неуклюжих. Комедия, дающая простор острохарактерной проработке роли, стала её фирменным жанром в 20-е годы. Судя по тому что актрису можно увидеть даже не в эпизодах, а на переднем плане массовых сцен, сниматься нравилось, хотелось и не только в комедиях. «Земля в плену», «Живой труп», «Стыдно сказать». В 1929 году был поставлен фильм «Сто двадцать тысяч в год». Речь шла не о 120 тысячах рублей, а о 120 тысячах метров материи, которые из-за неправильных расчётов ежегодно теряла текстильная фабрика. Производственная картина, отвечающая злобе дня. Режим экономии, вредительство старых спецов, их конфликт с молодыми инженерами, а снято в жанре комедии. Вся интрига строилась на технологическом недоразумении – ошибке измерительной линейки, неисправности медицинского термометра. Марецкая играла роль девушки-конструктора, борющейся на два фронта: на трудовом – со спецом-вредителем и на бытовом – с соседями-мещанами. Простая, упорная, трудолюбивая, она, конечно, побеждала и на фабрике, и дома. Так же, как и молодая актриса-выдвиженка в комедии «Мировое имя», рассказывающей о борьбе на киностудии мелкобуржуазного кино для нэпмановского зрителя и нового кино для комсомольской аудитории. И здесь героиня Марецкой – обаятельная и победительная, смешная и

положительная. Жаль, что эти фильмы время не пощадило. Спасибо, что остались лучшие – «Закройщик из Торжка» и «Дом на Трубной».

Исправить ошибку брался молодой инженер, роль которого в сценарии была написана адресно – на Игоря Ильинского. А в фильме её сыграла Марецкая, пользуясь лирико-комедийными красками. Та лёгкость, с какой героя поменяли на героиню, свидетельствует о том, что для авторов куда важнее характера была сюжетная коллизия производственной путаницы, с которой должен был разобраться инженер, – неважно, мужчина или женщина. Тем более что поначалу в ней мало женского: кое-как одета, смешные круглые очки, нелепая кепка на голове.

Мерилом успеха и славы для Марецкой были не звания, не сталинские премии. Как-то уже в конце 50-х она зашла в магазин и, увидев пустую витрину, собиралась уйти, и вдруг с криками «Ниловна! Ниловна!» продавщицы начали вытаскивать из-под прилавков, видимо, для себя припрятанный дефицит.

Татьяна Турецкая родилась в Грузии, а учиться приехала в Ленинград в техникум экранного искусства в 1924 году, когда ей едва исполнилось двадцать. Судьба свела её с ФЭКСами, хотя по своему актёрскому складу она не была склонна к открытой эксцентрике и, наверное, лишь поэтому снялась у своих учителей один раз, в их наименее эксцентричном фильме «Братишка». Она полтора десятка лет про служила штатной актрисой ленинградской киностудии, где лучшие роли сыграла у режиссёров реалистического и психологического направления «правого фланга» – Петрова-Бытова, Тимошенко, Евгения Петрова. И замуж вышла за оператора документального кино Василия Беляева, изредка снимавшего фильмы игровые, но «под документ», «под саму жизнь». Снимал он и Турецкую, быстро сделавшую себе имя одной из лучших бытовых киноактрис 20-х годов: дочь бедняка и дочь кулака, порывающая с семьёй, работница ткацкой фабрики и деревенская общественница, кондуктор трамвая и селькорка. И все эти роли были сыграны как лирико-драматические, не лишённые комических красок. При этом в них не было ни грубости простолюдинок, ни классовой агрессивности. «Просто, искренне, сильно», – так писали о роли Татьяны Турецкой в фильме Петрова-Бытова «Водоворот», одной из лучших. «Эта фильма, рисующая жестокую классовую схватку, отличается внутренней весёлостью», – писал рецензент «Правды». Именно такой была и сама актриса – добрая, женственная, скромная, весёлая. Даже если фильмы были не слишком удачные, Турецкая запоминалась. В конце 30-х изменился сам тип женщины из народа, ролей в кино стало немного, и она пошла в театр Балтфлота, где прослужила несколько лет. После войны переехала в Москву, с удовольствием работала в Театре-студии киноактёра, изредка снималась. Она и в возрастных ролях сохранила женскую привлекательность, обаяние. Это чаще всего случается с актрисами, любящими кино, театр больше, чем себя на экране, на сцене. Татьяна Турецкая как раз была такой.

В фильмах Дмитрия Бассальго постоянно снималась *Ольга Васильевна Третьякова*. Для экрана она не изменила ни имени, ни фамилии, хотя знала ещё одну Ольгу Третьякову (по мужу), жену и секретаря знаменитого левовца драматурга Сергея Третьякова. А вот отчество взяла другое, играла как Ольга Владимировна. Она родилась на Украине, в селе Бригадировка, и была настоящая «гарна дивчина» – черноокая, цветущая. Ей под стать и к лицу роли женщин из народа – и горничной, и работницы, и активистки, и кулацкой дочери, и невесты красноармейца, и дочери бедняка. Играла она темпераментно и ярко, без особых психологических затей, и у критиков получила звание «плакатная Третьякова». В плакатной эстетике фильмов Бассальго Третьякова была органична и убедительна.

Хорошо она смотрелась в комедии – привлекательная, жизнерадостная – и поповной, без сожаления покидающей отчий дом, когда стала женой красного командира («Комбриг Иванов»),

и подругой двух рабочих-изобретателей («Два друга, модель и подруга»). Третьякова была женой заместителя наркома путей сообщения и, как большинство руководящих сотрудников этого ведомства, возглавляемого одним из любимцев Сталина Кагановичем, он был репрессирован. Её как жену врага народа арестовали сразу после тяжёлой операции, и в лагере где-то в Костромской области Ольга Васильевна скончалась от рака.

Художник **Любовь Попова** происходила из среды просвещённого и состоятельно купечества. Когда революция лишила её отца всего состояния, он ушёл в науку, стал архивистом, был сотрудником Государственной академии художественных наук (ГАХН). Один из её братьев преподавал в Московском университете и в Государственных высших театральных мастерских Мейерхольда (ГВЫТМ), а другой служил в Госиздате. Детство в дружной любящей семье. Учёба в школе Константина Юона. Счастливое начало женской судьбы – любовь, замужество. Но через год от тифа умер муж, профессор историко-филологического факультета Московского университета. Осталась одна с новорожденным сыном в голодной Москве **1919** года. Ещё до революции Попова попала в среду «левых» художников и осталась ей верна до конца, приверженка кубизма, супрематизма, конструктивизма. Попова приняла участие в подготовке театрализованного массового действия на Ходынском поле, которое должен был ставить Мейерхольд. Постановка не состоялась, но режиссер пригласил её в свой театр. Работая над спектаклем «Великодушный рогоносец» как художник-конструктор, она раздела, а потом одела по-своему и сцену, и актёров. Оголила подмости, убрав декорации, и установила «станок для игры» (деревянную конструкцию из трёх больших колёс, скатов, лестниц, площадки). Разработала особый костюм из голубого холста, единый для всех актёров, для любой роли – прозодежду. Это был ещё один, в данном случае сценический, вариант снятия индивидуальности и утверждения равенства. Кстати, Мейерхольд носил прозодежду и дома, и в гостях. Айседора Дункан, увидевшая его в таком облачении, воскликнула: «Совсем как Голубой Пьеро!»

Совершив буквально переворот в театре, Попова оставила его и целиком отдалась производственному творчеству: моделирование сезонной одежды, эскизы тканей. Вместе с Варварой Степановой увлеклась росписью тканей. Их усилиями постепенно сошли на нет все эти «старорежимные» цветочки, горох, клетка, и появился тематический, а, главное, идеологический агитационный рисунок – «индустриализация», «коллективизация», «комсомол за работой», «трактора в поле», «моряки в походе». Любовь Сергеевна рано умерла, в 1924-м, от скарлатины, через два дня после смерти от этой опасной болезни её единственного сына. Ей не пришлось пережить разгрома и запрета «левого» направления в искусстве, в котором она многообразно и ярко успела себя реализовать за недолгие 35 лет жизни.

А годом раньше, в 1923-м, подруга Любви Поповой бросила вызов пореволюционной моде, одевшись в ею самой придуманный костюм: длинная юбка, очень пышная, только зауженная у щиколоток и шляпа с широкими полями, ярко-красная. Очень женственно, очень эротично. Это была скульптор Вера Мухина, в конце 30-х утвердившая образ женщины из стали в 24-метровом скульптурном дуэте «Рабочий и Колхозница».

«Эх, модницы-негодницы //вы сели на ежа //плюют на вас работницы //с седьмого этажа» – такие частушки были напечатаны в журнале «Работница» и адресованы женщинам эпохи НЭПа. Тогда аскетизм, универсализм в моде уступили место разнообразию, обилию. Возродился индивидуальный пошив одежды, вернулись забытые фрак, визитка, мех на плечи, цветок в петлицу. Снова открылась частная мастерская знаменитой Надежды Ламановой. Эта уроженка деревни Шузилово Новгородской губернии, девочка из обедневшей дворянской семьи стала поставщиком Двора, одевала Веру Каралли и Анну Павлову, шила костюмы для съёмок Вере Холодной, каждый раз делая единственную и неповторимую модель. Ей, хозяйке модного салона в особняке на Тверском бульваре, жене успешного московского юриста, в 56 лет потерявшей всё,

пережившей арест и заключение в 1919 году, пришлось всё начинать сначала. Луначарский привлёк Надежду Петровну в ИЗО Наркомпроса в качестве инструктора по художественной промышленности и руководителя Мастерской современного костюма при Главнауке. Вернулась в МХТ, где с 1901 года была художником по костюмам. Вначале, когда в Советской России, стране до революции славившейся как держава ткацкая, наступил мануфактурный голод, шила из льняных полотенец, шелковых штор, одеял, покрывал. А между тем ламановский силуэт прямого платья с заниженной талией, удостоенный на выставке в Париже золотой медали, покорила Европу. В кампанию по свёртыванию Новой экономической политики в 1928 году мастерская Ламановой была закрыта, а она сама лишена избирательных прав за использование наёмного труда – речь шла о двух её сестрах. В эту трудную минуту ей на помощь пришёл Станиславский, снова пригласил в театр делать костюмы. Страшным летом 1941-го Ламанова должна была уехать в эвакуацию вместе с МХАТом. Но, совсем как в финале «Вишнёвого сада», её «забыли». Она села на лавочку и умерла. 80-летнее сердце остановилось. Хохлова, Брик, Судакевич были моделями Ламановой. Александра Сергеевна снималась в её туалетах для зарубежных модных домов для того, чтобы сшить у неё одно шёлковое платье.

Людмилу Семёнову должно назвать звездой ленинградского кинонебосклона: из полутора десятка ролей в немом кино одна имеет московскую прописку, правда, незабываемая, в фильме «Третья Мещанская». Другие – в фильмах ФЭКСов, Эрмлера, Червякова. Семёнова и родилась в Петербурге, в последнем году XIX века, 1899-м, а всю свою долгую жизнь делила между родным городом и любимым – Москвой. Отец был крупным военным, мать – оперной певицей, выступавшей и в Мариинском театре, и в провинции. Девочка росла боевой, смелой и предпочитала играть с мальчишками. Она зачитывалась романами Жюль Верна и идеалом её был капитан Сорвиголова. Мечтала стать разведчицей. С детства очень хорошо рисовала, что позднее помогало ей самой отлично гримироваться. В гимназии легко давались языки. Не потому ли так изысканно звучали потом на эстраде песенки по-французски и по-немецки. С малолетства её учили музыке, танцам, пению. Неудивительно, что к восемнадцати годам, когда жизнь забросила Людмилу в Москву, она посещала все новомодные студии пластики и балета – Веры Майя, Инны Чернецкой, Студию эксцентрического танца. Одновременно Людмила закончила Киношколу Б. Чайковского как драматическая актриса. Но главным её учителем стал Н. М. Фореггер, главной школой руководимый им Мастфор – Театр малых форм. Здесь Семёнова сформировалась как универсальная исполнительница – отлично танцующая, поющая, играющая то пародийно, то всерьёз, в разных жанровых и стилевых манерах. Точно с зарисовками будущих киноролей она выходила на эстраду то нэпмановской дамочкой, то матрёшкой, то уличной девчонкой, а то и Кармен («Кармен в лесу», ответ-пародия мейерхольдовскому «Лесу»). Дебют в эстрадном обозрении «Хорошее отношение к лошадям» в ночь под Новый 1922 год сделал её знаменитой. Особым успехом пользовались хореографические пародийные номера, поставленные Фореггером, – сцена безумия Жизели, умирающий лебедь. Отбиваясь от возмущённых балетоманов, он уверял, что так хотел защитить классику от эпигонов и халтурщиков. Вся в чёрном, со «сломанной» рукой на перевязи, Семёнова кубарем выкатывалась на сцену из-за кулис и долго «умирала», пока не переставали вибрировать кончики пальцев. Её эксцентричная пластика, сложнейшая акробатика вызывали взрывы смеха и аплодисментов. И ей совсем не страшно было соседство в одном концерте с примой Большого Екатериной Гельцер. С Фореггером актрису связывали не только творческие отношения, и когда он перебрался в Ленинград, она последовала за ним. И когда он решил попробовать себя в кинорежиссуре, она впервые стала перед камерой, сыграв небольшую роль в его фильме «Северное сияние». И тут же последовало приглашение на главную роль у ФЭКСов.

В фильме «Чёртовое колесо» её Валька – обычная городская девчонка, дочь владельца

мясной лавки. Бесшабашная, переполненная жизненной энергией, смелая, то и дело убегающая из дома погулять, за что не раз бывала бита отцом. Кинокамера сразу «полюбила» Семёнову: на крупных планах так выразительны были очень светлые голубые глаза, лицо в рамке тёмных, сильных волос. Фотопортрет актрисы, снятый кинооператором Андреем Москвиным, висел у него дома. Они подружились, и он как-то особенно умел её снимать. Семёнова прижилась на Фабрике эксцентрического актёра. Не случайно у Козинцева и Трауберга в 20-е годы она сыграла три роли. Могла бы и больше: поначалу в «Новом Вавилоне» на неё писались роли деревенской девушки и продавщицы, и кокотки, и коммунарки. Четыре разные, как четыре этапа одной судьбы, – от земли до прилавка. Оттуда на панель и наконец на баррикады. Жаль, но в завершённом фильме актриса появляется единожды, исполняя огненный канкан.

Семёнова долго не могла выбрать: сцена или кинематограф. Она снималась и одновременно выступала в ленинградской оперетте, в театре «Кривое зеркало» вместе с Л. Утёсовым, А. Румневым, Б. Пославским. В кино была готова сниматься на втором плане, в интересном, хоть и маленьком эпизоде, только бы с самобытным режиссёром, с хорошими партнёрами. В фильме «Саша» эпизодическая роль «актрисы из притона», попавшей в милицию, потому что режиссёр – Хохлова.

В фильме «Смертный номер» – второплановая роль жены счетовода, потому что её экранным мужем был выдающийся театральный актёр Илларион Певцов. В кино Семёновой не поручали ролей «новых женщин», ведь в ней самой жила другая женщина – на все времена, тянущаяся к мужчине и притягивающая его к себе как магнитом, сдержанная и страстная, закрытая и манкая, сексопильная. Просто женщина, просто жена – рабочего, служащего, ответственного работника, партизана, культработника. Не член коллектива, не член профсоюза, а домохозяйка, живущая частной бытовой жизнью. Это в новом социуме само по себе было явлением отрицательным.

Когда прямо на съёмочную площадку «Чёртова колеса» принесли телеграмму из Москвы с приглашением на роль жены в «Третьей Мещанской», актриса обрадовалась (у Роома!) и напряглась – всё должно быть другим: среда обитания её героини, возраст, темперамент, поведение. Страшно и интересно. И как получилось! Её Людмила жила точно во сне. Закончив механически выполняемую, надоевшую домашнюю работу, она целый день дома одна, ожидая мужа. То на кровать присядет, то на диван приляжет, то у окна постоит бесцельно. Актриса нашла точный и красноречивый пластический рисунок: малоподвижная, тяжёлая фигура, опущенные плечи, склонённая голова. Но ведь именно она, пленница Третьей Мещанской, женщина нашла в себе силы разорвать странный треугольник, когда муж и любовник без труда меняются местами, готовы оплатить «аборт вскладчину». Эту энергию перемен женщина черпает не в социальных идеях, а в физиологическом обновлении влюблённости, материнстве, в самом своём естестве.

В фильме Ф. Эрмлера «Обломок империи» на небольшой исполнительской площади Семёнова дала тип, судьбу, характер, в прошедшем, настоящем, даже будущем. Когда-то жена унтер-офицера царской армии Филимонова, теперь она состоит в браке с культпросветработником, обслуживая его как домохозяйка, если не сказать, домработница. Эта женщина, постаревшая не от прожитых лет, а от самой жизни, от тех отношений, которые связывают её с мужчиной, со вторым мужем. Когда Филимонов приходит к ним в дом, да ещё во время безобразной семейной сцены, крупный план актрисы передаёт сложную гамму чувств: стыд, смущение, радость, страх, надежду. Безукоризненно точно найден один выразительный жест – женщина быстро прикрывает рукой увядшую шею. Её драма заключается в том, что в ней иссякла энергия перемен, она не в силах изменить свою жизнь и, выбирая между двумя мужчинами, остаётся с нелюбящим, ничтожным, кстати, и более молодым. Последний,

прощальный взгляд на уходящего – и точка в судьбе женщины поставлена. «Как мне легко было играть, глядя в эти глаза», – вспоминал партнёр по фильму Фёдор Никитин (Филимонов).

В финале 20-х в фильме «Женщина в лесу» Семёнова неожиданно сыграла единственную роль «новой женщины» на неженской работе заведующей лесоразработками, бесстрашно пресекающей преступную деятельность замаскировавшегося кулака. Впрочем, и в этом сюжете Людмиле (так зовут героиню) не откажешь в женственности и привлекательности. Недаром в нём намечено, пусть и оказавшееся ложным, увлечение ею замзава лесоразработок. И не о том ли свидетельствует название фильма – Семёнова, она и в лесу женщина. Жаль, что этот фильм, поставленный и снятый Альфредом Доббельтом, не сохранился. Он был, по-видимому, лучшим из игровых лент этого талантливого человека нестандартной судьбы. Немец, уроженец Рязани в кино начинал подростком, киномехаником петроградского кинотеатра «Форум». Жадно учился: Институт живых восточных языков, Петроградская консерватория, Высшая школа лётчиков наблюдателей-операторов. Больше десяти лет – режиссёр-оператор на различных киностудиях Ленинграда, включая «Ленфильм», а потом с 1938-го без малого двадцать лет и без этого города, и без кино. Из ссылки вернулся в 1955 году оператором на «Ленкинохронику». Судьба русского немца.

В начале 30-х годов в стране умерли театры малых форм, закрыли мюзик-холл – творческое поле Людмилы Семёновой. Её первая роль в звуковом кино в фильме «Моя Родина» стала началом конца кинокарьеры актрисы. Нарком обороны К. Е. Ворошилов заявил: «Эта проститутка загородила в фильме всю Красную армию». Фильм был запрещен и снят с проката. Снова на экране Семёнова появилась только в 1947-м, 1948-м, 1956-м – в трёх эпизодах. Отлучённая от кинематографа, она преподавала, вела самодеятельные кружки, эстрадные концерты и много странствовала по стране как жена военного. Муж погиб в начале войны. Дом был разорён: пропали отличная библиотека и большой архив, редкое собрание фотографий. Много лет и с большим удовольствием Людмила Семёнова играла в Театре-студии киноактёра. Эраст Павлович Гарин, поставивший там в память о своём учителе Мейерхольде «Мандат», дал ей роль «женщины с бубном», без слов, как в немом кино. Танцуя, она сошла со сцены. Ей шёл восьмой десяток.

Тип женщины, нравственно и эстетически сформированной русской дореволюционной действительностью и культурой, представляла *Александра Сергеевна Хохлова*. В её родословной – интеллигенты (дед и отец – врачи, знаменитые Боткины) и купцы (дед по матери – богатейший текстильщик П. М. Третьяков), и все – меценаты, знатоки и собиратели искусства. И она сама одновременно и интеллектуалка, и труженица – в творчестве, педагогике, самой жизни. Родилась и провела детство в Берлине и Петербурге, большую часть жизни в Москве, вобрав европеизм и русскость этих городов. В 1919 году студентку Первой государственной школы кинематографии Александру Хохлову увидел новый преподаватель, только что приехавший с фронта Лев Кулешов. Именно рядом с ним в его Мастерской натурщиков, в кругу представителей «левого искусства» внешность Александры Сергеевны приобрела законченный, можно сказать, конструктивистский тип. Из миловидной юной дамы Серебряного века она превратилась в молодую, худую, гибкую, острогранную женщину нового времени, с европейским лицом, некрасивым, но прекрасным своей неповторимой индивидуальностью. В 1927 году Осип Брик впервые в советском кино написал адресный сценарий для Льва Кулешова и на Александру Хохлову – «Клеопатра». Сценарий подавался как сатира на буржуазное общество, в котором товаром становится всё модное, грамотно прорекламированное: то очень красивая женщина, а то совсем некрасивая. «Некрасивая и худая» – именно с таким заключением киноначальники в конце 20-х запрещали снимать Хохлову. Хотя истинная причина заключалась в другом – в желании разорвать дуэт актрисы и режиссёра, поддерживающих друг друга в поисках и трудах

новаторского, экспериментального, левого кино, и вовлечь Кулешова, измученного безработицей, в коммерческий кинематограф, чтобы использовать его имя, его редкое мастерство. Осип Брик умело распорядился этими реальными перипетиями в сюжете сценария и написал центральный образ не только с оригинальной фактуры, но и с удивительной натуры Александры Хохловой. Женщина, сопровождающая слепого нищего, некрасива, истощена, плохо одета, так что на бирже труда её даже даром никто не берёт на содержание. Встретивший её механик-изобретатель (другое «я» Кулешова), поражённый необыкновенной пластичностью, выразительностью, эксцентричностью женщины, сочиняет для неё и ставит в варьете пародийный номер «Клеопатра и её любовники». Так к ней приходят успех, богатство, слава. Но этого мало той талантливой, благородной, жаждущей человечности и любви женщине, которая живёт в этом придуманном образе. Она спасает своего Пигмалиона, готового покончить жизнь самоубийством. Счастливым финалом этой пародии-сказки становится свадьба. Сценарий «Клеопатра» не был разрешён к постановке.

Весьма непростые отношения сложились у актрисы со студией «Межрабпом», с которой в конце 20-х сотрудничал её главный режиссёр и муж Л. В. Кулешов. По-человечески её там уважали и любили, знали цену её дарованию, но не снимали. Доходило даже до того, что Кулешову ставили условие: постановка, но без Хохловой. «Где надо» помнили, что Александра Сергеевна – племянница доктора Боткина, врача царской семьи, разделившего её «расстрельную» участь. И ещё такая индивидуальность, порода, культура, явно советскому кинематографу не подходящие, «не по росту». «Я не позволю больше Кулешову снимать Хохлову», – это не резолюция киноначальника, а фраза из записок женщины, желавшей занять место около Кулешова, – Лили Брик.

Среди актрис 20-х годов, талантливых, красивых, обладающих женской привлекательностью, эротичностью – Александра Хохлова занимала своё особое место и была, как назвал её корреспондент берлинской газеты, «явлением». «Очень интересный тип: невероятно узкая, худая и элегантная», «великолепная игра глаз», «одушевлённая тень», «гениальная простота» и даже, «бомбейская чума в оранжевом хитоне» – это всё о ней. Когда Хохлова появлялась в кадре, от неё невозможно было оторвать взгляд – удивлённый, восхищённый, возмущённый. Ей бы играть трагических, «сдвинутых» женщин Достоевского или странных, эксцентричных героинь Диккенса.

«Хохлова?... Она не эксцентрическая актриса, а драматическая... человеческая... даст женщину с большим диапазоном психологических ощущений и чувств» – так режиссёр Роом защищал актрису, «платонически любя», никогда не снимал, не собирался, просто понимал меру и своеобразие её дарования. Эйзенштейн видел её по-другому: «Я бы заплёл ей косички, одел бы сарафан... А затем, быть может, прицепил бы к ней Охлопкова и получил бы пару настоящих «киномасок» – живьем, тех гипсовых Таньку-Ваньку, которых вы видите на любом комоду, на любом подоконнике».

Действительно, на такую нужно было писать, создавать роли, и когда Александр Курс именно так сделал сценарий «Ваша знакомая» («Журналистка»), результат был впечатляющий. Даже Дзига Вертов, отрицавший игровое кино, актёров, – хотел снимать Хохлову методом длительного наблюдения как человеческий документ времени – «Хохлова как она есть».



Александра Коллонтай



Лариса Рейснер



Лиля Брик



Вероника Полонская



Ольга Жизнева



Галина Кравченко



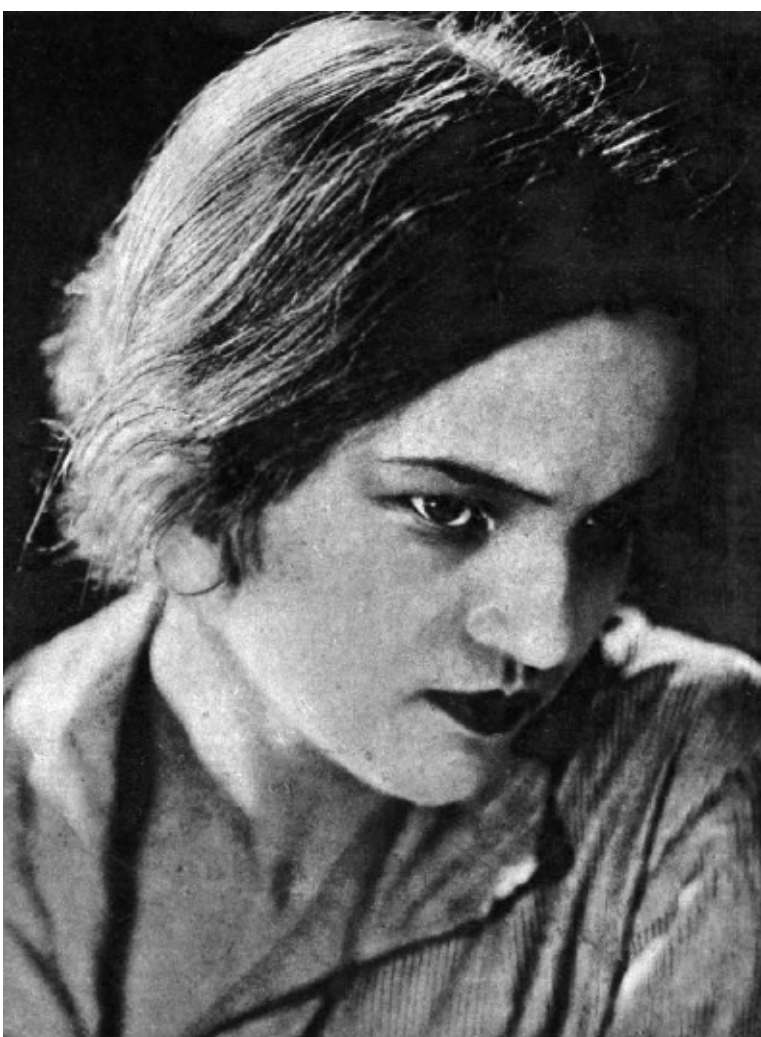
Вера Малиновская



Анна Стэн



Эмма Цесарская



Евлалия Ольгина



Вера Марецкая



Ольга Третьякова



Ра Мессерер



Людмила Семенова



Юлия Солнцева



София Яковлева



Марфа Лапкина и Сергей Эйзенштейн с ее дочерью на руках

Простая арифметика неопровержимо доказывает, что главными киноперсонажами 20-х были мужчины. Несмотря на все разговоры о равноправии, их на экране в три раза больше, чем женщин. Это означало, что представители сильной половины человечества по-прежнему были и главными персонажами социальной действительности – как положительными, так и отрицательными.

В «Толковом словаре языка совдепии» есть лингвистические единицы, вышедшие из употребления: «выдвиженец» и «спец». Они были порождением эпохи, ставившей социальное происхождение выше знания, идеологические взгляды выше профессиональных качеств и нередко доверявшей кухарке управлять государственной машиной. «Выдвиженцы» ушли с социальной сцены, оставив такое уродливое явление, как номенклатура (от латинского «ропись имён»), когда руководящего работника невозможно лишить начальствующего статуса с причитающимися ему привилегиями во всех областях жизни. Можно только перемещать по горизонтали, меняя сферы деятельности. Тогда вчерашний рабочий становился «красным директором», матрос-братишка – руководителем треста, слесарь – «первым градоначальником Петрограда» (речь о Клименте Ворошилове). Человек не на своём месте – драматическая или комическая история, если вскрыть её внутренние механизмы. Но «красные директора» из фильмов «В угаре НЭПа», «Сто двадцать тысяч в год» – лишь схематичные фигуры, мелькающие на втором плане, подыгрывающие другим персонажам. Неподкупные, несокрушимые в деле, они могли стать в повседневной жизни, в быту жертвами коварных соблазнительниц, женщин классово и идейно чуждых, – как, например, герой Гражданской войны в фильме «Чужая». В 20-е годы многие кинопредприятия и киноучреждения возглавляли партийные работники, чекисты, военные, часто не владеющие киноделом, они хорошо чувствовали линию партии и умело колебались вместе с ней, пока их не бросали в новый прорыв. Кого на туризм, кого в тяжёлую или лёгкую промышленность, а кого на банно-прачечный фронт. Ещё хорошо, если это были значительные личности, умелые организаторы, достойные люди, как, например, бывший матрос-братишка Нечес и бывший чекист Воробьев – директора Киевской киностудии – или позднее милицкий генерал Сизов во главе «Мосфильма». Когда усложнились хозяйственно-экономические задачи дня, «выдвиженцев» сменили «спецы» – профессионалы своего дела, выходцы из непролетарской среды, чаще беспартийные, получившие образование в дореволюционной России, а кто и за рубежом. Государство в них нуждалось, но им не доверяло, и в конечном счёте многих из них провернуло сквозь кровавую мясорубку процессов, ГУЛАГа, шарашек. «Уже исчезло из обихода молодого поколения это проклятое слово интеллигент, это бескостное, мягкое, унылое, мокро-курицыно слово, подобно которому не найти ни в одном человеческом языке. Исчезло и заменилось бойким, красочным, подчёркнутым термином «спец», – писал Михаил Левидов, журналист, интеллигент. Как он был близорук: вскоре слово «интеллигент» вернулось в русский язык на своё место, а слово «спец» кануло в лексиконе советизмов.

Красноармеец стал одним из самых популярных киноперсонажей 20-х годов. В фильмах 1918—1919 годов он мог попасть впросак, нарушать дисциплину, даже дезертировать, о чём свидетельствуют названия: «Волдырь подвёл», «Митька-бегунец», «Дезертиры». По мере того как складывалась Красная армия, изменялся и социальный статус прошедших службу. Красноармеец превращается в носителя и пропагандиста новых политических, хозяйственных, бытовых форм и норм жизни. Вернувшись в родную деревню, он возглавляет борьбу бедняков с кулаками за кооператив, позднее – колхоз, садится за руль первого трактора. Подобные

киноистории повторялись бесчисленное количество раз – то на Кубани, то на Украине, в Грузии, в российской глубинке, у немцев Поволжья, даже в Заполярье. Демобилизованный красноармеец, краснофлотец превратился в положительного героя времени, одерживающего победу над классовым врагом, неблагоприятными обстоятельствами и получающего в награду достойное положение в деревне и любовь первой красавицы, нередко дочери или сестры поверженного врага. Деревня встречала героя бедностью большинства, произволом богатого меньшинства, неурожаем, падежом скота, происками церковников, засилием знахарей, неграмотностью, пьянством. Иными словами, она ждала и жаждала перемен. Демобилизованный, используя как оружие печатное слово, письмом или через газету информировал центр о положении дел и действовал самостоятельно. Он переоборудовал храм под кинотеатр, запускал кинопередвижку, чинил мост... Эта модель фильма напоминала и страницы политических документов, и сюжеты народных сказок, когда всё вокруг волшебным образом преобразуется усилиями одного чудо-богатыря, действующего согласно партийным директивам.

Фильм «Станица дальняя» имел второе название – «Братья Гридневы». И в нём борьба за создание сельскохозяйственного кооператива в станице разворачивалась в одной отдельно взятой бедняцкой семье. В ней младший сын, демобилизовавшийся красноармеец, вожак местных комсомольцев, боролся за коллективное хозяйство, а отец и старший сын – за сохранение хозяйств единоличных. По рассказу писательницы Анны Караваевой «Двор» был поставлен фильм с куда более коммерчески привлекательным названием – «Красавица Харита». Зритель и предположить не мог, что красавица хвостата и рогата, дойная корова, предмет тяжбы середняка и кулака. Вернувшийся со службы в Красной армии середняк, узнав, что его красавицу жену соблазнил кулацкий сынок, прогнал её из дома. А вот лишиться вместе с женой красавицы коровы не захотел, задумав отдать её в общественное стадо. По наущению кулака на активиста совершено покушение, он тяжело ранен, но будет жить. Караваева, по деревенской прозе которой был написан сценарий, по окончании гимназии несколько лет учительствовала в деревне и живых впечатлений и точных наблюдений ей хватило надолго. Сценарию они придали такую достоверность и убедительность, что в фильме рядом с актёрами органично существовали крестьяне из деревни, где его снимали. Да и актёров выбирали больше по типажному принципу: если красноармеец или краснофлотец, то простой, открытый, надёжный, здоровый и духом, и телом. Один из фильмов так и назывался «Крепыш». Весёлый, симпатичный, активный герой должен был агитировать молодых людей служить в армии. И следует сказать, что по окончании Гражданской войны молодёжь, прежде всего, деревенская стремилась в армию, ведь для большинства она была одной из немногих форм социального роста, то что теперь называют «социальным лифтом». РККА – Рабоче-крестьянская Красная армия по социальному составу преимущественно была не пролетарской, а крестьянской. Её окрас лучше всего, остроумно и цинично определил нарком по военным и морским делам Лев Троцкий, сравнив с редькой – сверху красная, а внутри белая. Только одним его приказом 50 тысяч офицеров царской армии влились в её ряды. Одни по убеждению, что нужно продолжать служить Отечеству, как бы оно сейчас ни называлось, другие, по воле обстоятельств – недобитые «лишенцы», они голодали.

Особое место в качестве положительных героев на экране заняли члены правящей партии большевиков – от рядовых до руководителей высокого ранга. В годы Гражданской войны в прифронтовой полосе чрезвычайным органом власти были революционные комитеты. Это слово – «ревкомы» – вызывало страх у обывателей, настолько безграничными и неподконтрольными были его полномочия. Герои фильмов «Жена предревкома» и «Луна с левой стороны» проходят испытание любовью и выдерживают его, разоблачая и осуждая как врагов революции любимых женщин. В фильме «Луна с левой стороны» (по одноимённой пьесе В. Н. Билль-

Белоцерковского) разворачивалась удивительная коллизия, когда донос, следствие, суд оказывались проверкой, устроенной председателю ревкома его бдительными товарищами. Автору пьесы, в своё время занимавшему должности в горкоме и обкоме, режиссёру фильма А. Иванову, коммунисту, прошедшему Гражданскую, подобная ситуация не показалась аморальной, а в ВЧК-ОГПУ такие «инсценировки» были отлаженной формой работы. Механику подобных провокационных операций со знанием дела как бывший чекист описал Александр Ржешевский в сценарии «Девушка с Енисея, или Герой нашего времени». Это было по-своему смело, ведь в конце 30-х постановки политических процессов потрясали страну. Но Ржешевский всегда был дерзким и смелым. «Александр Ржешевскому – капитану без белых перчаток», – так, по свидетельству друзей, подписал свою фотографию ему на память Эйзенштейн.

Вениамин Каверин, по мотивам своей повести «Девять десятых судьбы», написал сценарий «Законы шторма», в котором нравственные моменты революционного времени показал неожиданно, с гуманистических позиций. В поставленном по нему фильме крупный партийный функционер добивался оправдания в военном трибунале для того, кто когда-то выдал его. Ведь он знает, это – «предатель поневоле», находившийся в полубессознательном состоянии, и потому не по законам революционной мести, а руководствуясь чувствами сострадания и справедливости, должно решить его судьбу.

Фильм *«Не по дороге»* имел ещё одно, более жёсткое, звучащее обвинением, название – «Уклон». В 20-е уклонистами называли коммунистов, отошедших от генеральной линии, и это был опасный политический ярлык. Шаг влево – «левый уклон» – шаг вправо – «правый уклон» – считался побегом и карался исключением из партии, а для идеологов уклона – следствием, судом, расстрелом. В фильме шла речь о том, как под влиянием женщины, подосланной врагом, честный, но слабовольный молодой инженер, кандидат в члены партии становился на путь прожигания жизни, махинаций, растраты казённых денег. Напрасно отец старался помешать женитьбе сына на пособнице врага: пока тот сам не прошёл этот «уклон», он не верил никому, даже отцу, старому большевику. Только тогда, когда «блудный сын» осознал свои ошибки, отец весь полученный за книгу гонорар отдал, чтобы покрыть растрату. В роли сына дебютировал в кино актёр Василий Ванин, в 30-е сделавший себе имя как исполнитель ролей нестигаемых ленинцев, очеловеченных остро характерной манерой игры. А вот каким он был «уклонистом» уже не узнаешь, ведь фильм не сохранился. Интересная деталь: снятый на Украине, сюжетно связанный с её промышленными районами, фильм в РСФСР не показывался. Не по тому ли, что по фамилиям персонажей, по типажам играющих их актёров фильм был подчёркнуто русским.

Человечность и обаяние, простота и доброта – вот что отличало коммуниста, председателя фабричного профсоюзного комитета, героя фильма Эрмлера «Обломок империи». Маленький, толстенький, большеголовый, с открытой детской улыбкой – во внешности ничего героического. Эрмлер, сам убеждённый коммунист, именно таким видел новый социальный тип героя – организатора жизни, лидера, находящегося не над людьми, а в их среде. В 20-е солидный партийный стаж гарантировал социальный статус, уважение, доверие, да и житейское благополучие. Существовали больницы, санатории, распределители для старых большевиков. Позднее для них открылись тюрьмы и лагеря. Тогда-то и появились на экране (и у того же Эрмлера) коммунисты со стажем – враги народа, агенты иностранных разведок. Очень переменчива оказалась большая партийная судьба.

Чекисты были теньвыми героями эпохи, в том смысле, что их деятельность, проросшая все сферы жизни, протекала в закрытом режиме спецслужбы. Первые главные чекисты страны были поистине всемогущи, держали в руках жизнь и смерть человека, внутреннюю жизнь страны и контакты её с внешним миром. Были среди них люди значительные, незаурядные. Вот почему «роман» интеллигенции, творческой, в первую очередь, с представителями карательной системы

понятен, хотя и противоестественен. Такой дружбой гордились Есенин, Маяковский, Горький, Бабель, Брики. Осип Максимович Брик служил юрисконсультom отдела творческой интеллигенции ОГПУ и, как с гордостью говорила Лили Юрьевна, «был на хорошем счету».

Дома в гостях, а то и в постели хозяйки появлялись крупные чины ведомства, из чего извлекалась самая насущная польза: от получения документов на выезд за границу до покупок в закрытой торговой сети.

Литература серьёзно изучала феномен чекиста, представляя различные его модификации: «демон-чекист» Эренбурга («Любовь Жанны Ней»), мистик-чекист Пильняка («Гольй год»), моралист-чекист Лебединского («Неделя»). Академик-литературовед П. С. Коган рассуждал: «Чекист – символ почти нечеловеческой решимости, существо, не имеющее права ни на какие человеческие чувства вроде жалости, любви, сомнений. Это – стальное орудие в руках истории». Кинематограф работал попроще.

На экране чекисты, точно «боги из машины», вещали и вершили. Это позднее, в 30-е, чекисты появлялись на экране живыми, нередко обаятельными персонажами, в исполнении любимых актёров (Жарова, Добронравова), приобретающих особую. Человечность. А в 20-е... В фильме «Жена предревкома» председатель ЧК не только разоблачал бывшую контрреволюционерку, но и заставлял признать любящего её мужа справедливость суда над ней и расстрельного приговора, который тот сам подписывал недрогнувшей рукой.

До революции интеллигенция, что называется, брезговала сотрудниками сыскных служб, охранного отделения. И всё сразу изменилось, когда появились советские организации и учреждения подобного профиля. У Маяковского и Есенина появились свои «ангелы-хранители» в ЧК и ГПУ. Пильняк с «кожаными куртками» ходил по ресторанам, пил и веселился. Дзига Вертов с нескрываемой гордостью показывал мандат ведомства за номером 46726, дававший ему право снимать в Бутырской тюрьме, в концентрационных лагерях под Москвой. Заведующий секретно-политическим отделом ОГПУ Яков Агранов, который вёл дело Гумилёва, был постоянным гостем Бриков под ласковым именем Яня. Такие контакты были нужны людям творческим: через них получали или не получали право на выезд за границу, поездки по стране, да ещё в личном вагоне. Возможно, они вселяли чувство безопасности, как известно, обманувшее и Бабея, и Пильняка, и ещё многих других.

Известно, что СССР позиционировал себя как рабоче-крестьянское государство, а пролетариат, как преобладающий, руководящий класс. Ещё одна утопия. Простая статистика Наркомтруда разоблачает её. Так, на осень 1925 года в стране было чуть больше 7 миллионов рабочих, из них – 1 миллион батраков и более 700 тысяч безработных. К концу 20-х, желая подправить статистику в отчетности, рабочих объединили со служащими и в 1930-м едва натянули 14,5 миллиона. Но для идеологов всё равно главным положительным героем был представитель класса-гегемона – рабочий, сознательный, дисциплинированный, культурный, инициативный. И пока не наступило время ударников и победителей соцсоревнования, героями экрана становились изобретатели-любители, механики-самоучки, тянущиеся к знаниям рабочие. Сгодился для этого и жанр кинокомедии. «Нота на колёсах» – режиссёрская проба снявших этот фильм оператора Евгения Михайлова и актёра Фёдора Никитина (настолько увлечённого постановкой, что не сыграл в нём даже самой маленькой роли). Жаль, фильм не сохранился, а, судя по аннотации, он был полемичен в отношении некоторым идеологом эпохи. Увлечение механика-самоучки своей работой и нежелание его жены стать домашней хозяйкой, рвущейся на производство, приводит к тому, что их малолетняя дочь, предоставленная самой себе, садится на велосипед и уезжает из дома. Девочка, хоть и мала, но отлично чувствует себя на колёсах, недаром её зовут Нота (аббревиатура названия программы «Научная организация труда»). После череды весёлых приключений девочку, конечно, нашли, на то и комедия. Однако родителям на

экране, как и в зрительном зале, было о чём подумать. Фильмы «Два друга, модель и подруга», «Братишка» – из этой же комедийной серии.

Молодой рабочий, герой кинодрамы «**В большом городе**», приезжал из провинции в столицу, чтобы на передовом предприятии заняться всерьёз изобретательством и одновременно учиться. Соблазны большого города не могли разрушить его планы, испортить его чистую цельную натуру. А когда это случается с его товарищем, он спасает его. Рабочий верфи (фильм «**Косая линия**») начинает борьбу за здоровый быт, стараясь отвести своих товарищей от кабака и вовлечь в работу клуба. И это не просто культурная работа – это борьба с угрозой для жизни, когда один из спившихся рабочих пытается его убить.

Движение «двадцатипятистачников», городских рабочих, добровольно вернувшихся на землю, чтобы помочь кооперации, механизации, коллективизации на селе было не столько экономической, сколько политической кампанией, и мимо неё кинематограф не мог пройти. Фильм «**На верном следу**» уточнял адреса: в захудалую деревню Московской области по сигналу селькора приезжают комсомольцы крупного столичного завода «Серп и молот». Преодолевая сопротивление кулацких элементов, они организуют мастерскую сельскохозяйственной техники, налаживают работу клуба, создают спортивную секцию – по полной программе, всё и сразу. К съёмкам фильма привлекли большие силы – кинооператора Григория Гиберы, на главные роли – Петра Репнина и Бориса Барнета. Спасло ли это фильм, судить трудно – он не сохранился. Герой фильма «**Лицом к селу**» – теперь передовой рабочий, коммунист, но недавним прошлом крестьянин, не порвавший связи с родной деревней. Из города он посылал домой газеты, книги, а в отпуск приехал, чтобы помочь организовать кооператив. В конце концов он возвратился в деревню навсегда, полный замыслов и планов. Совсем непривычную роль предложили ударнику тракторного завода, герою фильма «**Взорванные дни**» – консультанта фильма о деревне. При этом он разоблачил работников киностудии, не знающих её жизни, и направил их «по верному следу», да прямо в светлое колхозное будущее. По его рекомендации в фильм включены эпизоды завтрашнего дня колхозного села, где рядом с домом ветеранов-землепашцев в качестве музейного экспоната будет стоять остов избы-читальни, сожжённой кулаками ещё в **1929** году.

Передовой рабочий – воспитатель, культуртрегер, проводник политики партии в деревне, даже советник по культуре. Таким был показан на экране 20-х годов герой, принадлежащий классу-гегемону. Но чаще всего это были лишённые индивидуальности, психологических характеристик, точно сошедшие с плакатов фигуры. И трудно представить, какими на самом деле были рабочие 20-х годов, как они жили. Но вот в руки берёшь книгу социолога Елены Кабо «Очерки рабочего быта (Опыт монографического исследования домашнего рабочего быта)», написанную по материалам длительного наблюдения за жизнью рабочих семей Москвы. Эти семьи посещали не один год, фиксировали происходящие изменения в жизни, в обстановке дома, беседовали, знакомились с записями в дневниках, которые рабочие начали вести по заданию интервьюеров. Книга читается как хорошая очерковая литература, в которой дышит время, увлекает неподдельный драматизм судеб, представлены типы и характеры. Живут в бывших барских особняках, доходных домах, казармах, бараках – как кому повезло. В одной комнате могут сосуществовать два жизненных уклада. Угол мужа украшен кумачовой материей, на стене – фотография Ленина, а рядом – хозяйина дома, на столике шашки, радиоприёмник, свежий номер газеты «Правда», журнал «Безбожник». Угол жены украшен бумажными цветами, ситцевыми занавесками, на столе рукоделие, на стене иконы, ни газет, ни книг, ведь больше половины опрошенных женщин неграмотны. Контраст двух углов – это противостояние двух типов жизни. Он – общественник, нередко партиец, живёт интересами своего предприятия. Она – домохозяйка, целый день в четырёх стенах, живёт исключительно интересами семьи. Да и может ли быть иначе, если ежедневно женщина в расчёте на семью тратит 5 часов только на

приготовление пищи и мытьё посуды?!

Вот несколько зарисовок. Рабочий-металлист, 39 лет, десять из них был на каторге и в ссылке. Жена моложе, полька, красавица, неграмотна, необщительна. Дома постоянные ссоры, хотя они по-настоящему любят друг друга. Сюжет для хорошей кинодрамы. Другая история. Рабочий, около 60 лет. В партию вступил по ленинскому призыву в том возрасте, когда уходят на пенсию, и сразу пошёл в рост – из вальцовщиков в «красные директора». Партийность, высокая должность пугают его малограмотную жену: ей кажется, что она его не достойна, что он заведёт грамотную, идейную, а её бросит. Их соединяет ребёнок, правда, не родной, удочерённая сирота. Дети-пионеры, комсомольцы, школьники часто являются культурным и духовным центром семьи. Любовь, а главное, уважение родителей к ним – одна из привлекательных черт семейных отношений, так же, как душевный контакт между мужьями и жёнами, оказавшимися на разных ступенях социальной лестницы. В книге отмечены и негативные моменты: живут хотя и чисто плотно, но в основном бедно, неуклонно растут расходы на алкоголь, в особенности после того, как цены на него упали, книг в доме нет, даже грамотные книг не читают. «Романы... мальчиком читал... не надо это рабочему», – объясняет один из интервьюированных. Таков коллективный портрет рабочего 20-х годов. Объективно, без прикрас, с сочувствием и уважением. Жаль, сценаристы никогда не читают такую литературу.

«Где селькор появился, там кулак удавился» – ходила такая присказка в 20-е годы, а сельские и рабочие корреспонденты стали популярными фигурами эпохи. О них писали драмы, сочиняли стихи, распевали частушки, складывали поговорки. Что-то духе: «Съел бы волк рабкора, да боится прокурора». Это массовое движение добровольных корреспондентов газет и журналов было организовано «сверху». В 1925 году ЦК ВКП(б) принял специальное постановление, чётко регламентирующее права, обязанности и механизмы деятельности этих «командиров общественного мнения». Заметки, поступающие в центр из глубинки, с заводов, фабрик, из деревень, были бесценным источником информации о реальных событиях, массовых настроениях. В эти годы одна только «Крестьянская газета» ежегодно получала около полумиллиона посланий: четверть этого массива публиковалось на её полосах, остальное поступало «на контроль» в специально организованные Бюро расследования писем, различные учреждения и, конечно, в ГПУ.

Деятельность этих «народных» журналистов действительно требовала мужества и бывала чревата драматическими коллизиями, особенно в деревне, где процесс коллективизации превратился в настоящую гражданскую войну крестьянства с властью, бедных с богатыми, хозяйственных с тунеядцами. Весной 1924 года на Украине, в селе Дымовка, погиб селькор Григорий Малиновский. Оргбюро ЦК партии этому событию посвятило специальное заседание. Сталин не раз возвращался к нему на встрече с писателями, селькорами, делегатами Пролеткульта: «Дело не в том, что селькор убит, а в том, чтобы поставить на рельсы дело улучшения нашей работы в деревне». Спешили использовать смерть как бесприоритетный пропагандистский ход. Название маленького украинского села сделали не менее известным, чем несколько лет спустя имя глухой уральской деревни Герасимовка, а селькора Малиновского и пионера Павлика Морозова, принесших этим безвестным поселениям печальную славу, превратили в жертв классово-ритуальных преступлений, мучеников, советских «святых». Демьян Бедный опубликовал стихи «Памяти селькора Малиновского». Немедленно снимают фильм «Убийство селькора» по заказу Донкомкома (Донского комитета комсомола). По материалам судебного процесса об убийстве Малиновского ставят фильм «Дымовка». В одном из ранних рассказов Андрей Платонов писал: «Где-нибудь в редко посещаемой степи кулаки сейчас гонятся за селькором». А за ними обоими гонится пропагандистская машина, и от неё не хотят отстать «бедная» поэзия и кинематограф.

Деревенская беднота проходила по разряду персонажей на пути к положительному статусу. И именно бедность была гарантией благонадёжности. В отличие от вечно колеблющихся середняков, бедняки становились на праведный путь и готовы были поддержать передовые социальные инициативы. В фильме *«Поворот»* именно бедняки и батраки поддержали рабочего-двадцатипятилетнего, предложившего создать сельскохозяйственную артель и построить дорогу к плодородным землям. В фильме *«Волчи тропы»*, точно в учебнике политграмоты, в сюжете задействована вся многоукладная деревня. Кулаки запугивают середняков и бедняков тем, что как наказание за коллективизацию грядёт день Страшного суда. В этот день кулаки решают поджечь колхозное хозяйство, а бедняк из бедняков батрак Степан героически предотвращает пожар. А между тем, в русской деревне, готовой подать милостыню, обогреть, накормить бродящих по миру Христа ради, своих бедняков не жаловали, ведь чаще всего это были нерадивые хозяева, ленивые работники, выпивохи.

В духе воинствующего безбожия характерным антигероем эпохи стал священнослужитель. Попы, дьяконы, звонари наделялись всеми человеческими пороками: на экране они пили, блудили, воровали, доносили, даже убивали. Когда они являлись персонажами комедийных фильмов, можно было поиздеваться, посмеяться над их физическими недостатками, над ситуациями, в которые их ставила новая жизнь. Один – толстый и неповоротливый, другой – худ и слабосилен. Этого разоблачили пионеры, а того поймали комсомольцы. Юный герой фильма Довженко *«Вася-реформатор»* церковь превращал в клуб, а попа – в киномеханика. Лесь Курбас в фильме *«Вендетта»* затеял войну между попом и дьяконом из-за плодоносящего черешневого дерева. Вообще лидеры «левого искусства» – Малевич, Мейерхольд, Третьяков, Маяковский – нередко глумились над Богом, над Церковью. То ли уж действительно были настолько безбожны, а, может быть, из конъюнктурных соображений. Право, не знаешь, что хуже. Любая форма верования, даже языческая, шаманизм, например, подвергалась гонению, на экране как и в жизни. Шаман тунгусского племени (фильм *«Мститель»*) и из глухой удмуртской деревни (фильм *«Соперницы»*) были врагами соплеменников-бедняков, обманывали, обкрадывали, эксплуатировали их.

Социальная драма целого сословия, лишённого возможности профессиональной деятельности, прав, собственности, последовательно уничтожаемого физически, не нашла отражения на экране. В реальности священнослужителей судили, ссылали, расстреливали сотнями тысяч. Жизнь лучших из них превратилась в мученичество и подвиг. А кинематограф добивал их морально и интеллектуально.

НЭП оживил предпринимательскую деятельность, узаконил частную собственность, реабилитировал достаток и даже богатство – такова была политическая линия большевиков на определённое время. Однако общественное мнение, не говоря уже о коммунистах-фанатиках, видело в этой новой политике отступление, даже предательство завоеваний революции. Нэпман, частник, хозяин стали антигероями времени. Владелец мясной лавки, частной парикмахерской и часовой мастерской (фильм *«Право отцов»*) были ещё и жестокими родителями, привыкшими воспитывать детей ремнём, розгами, эксплуатирующими ребячий труд. В комедиях нэпман становился предметом осмеяния: жил под каблуком у жены, гонялся за богатыми родственниками, не платил налоги и постоянно попадал в самим же им расставленные ловушки. В комедии *«Радиодетектив»* злого налогоплательщика ловили на коротких волнах, а в другой – *«Н+Н+Н»* разоблачали из-за беспробудной глупости и жадности жены, которой он не перечил.

В кинодраме фигура нэпмана выростала до амплуа вредителя, в корыстных целях использующего морально неустойчивого совслужащего для совершения противоправных дел. Так, в фильме С. Тимошенко *«Ордер на жизнь»* частник-оптовик, торгующий хлебом, с

«тяжёлой» фамилией Гирёв решил вывести из строя крупный элеватор, для чего разработал целую операцию. В ней была задействована коварная соблазнительница, его сестра, а также алкоголь и ещё азартные игры. Служащий элеватора по фамилии Колотилин стал объектом обольщения и в состоянии опьянения проиграл в карты ордер на мануфактуру для обмена на сдаваемое зерно. Гирёв готов был вернуть бумагу, если Колотилин остановит элеватор. Не имея сил сопротивляться, Колотилин пытается покончить с собой, а потом совершает диверсию и сам гибнет под лавиной зерна. Такой финал – наказание, ведь он в одном лице и жертва, и преступник, не имеющий ордера на новую жизнь, как не имеет его и Гирёв, в финале разоблачённый и арестованный.

Враг в разных модификациях – вредитель, саботажник, шпион – был постоянным антигероем на экране 20-х годов. В документальном кино, начиная с первых номеров вертовской «Кино-правды», и далее – «Шахтинское дело» (1928), «Дело об экономической контрреволюции в Донбассе» (1928), «Процесс Промпартии» (1930). Что говорить о персонажах игровых фильмов, построенных на вымысле, если персонажи этих документальных фильмов, реальные люди, оказывались мифологическими фигурами – организаторами несуществующих партий, участниками не имевших место террористических актов. Мифотворцами выступали вдохновители, разработчики и мастера ведения этих политических процессов, превращенных в тяжёлую артиллерию социального террора. Не случайно приговоры и акты, подписанные Генеральным прокурором Н. В. Крыленко, в народе называли «Собрание басен Крыленко».

Кинематографисты, случалось, занимали места не в зале судебных заседаний, снимая их на камеру, а на скамье подсудимых. Было проведено несколько показательных процессов по обвинению в хищении, халатности, аморальном поведении. Так, процесс, начавшийся в 1926 году, «Дело шестнадцати», строился на обвинении по статьям Уголовного кодекса «использование служебного положения» и «бесхозяйственность не злостного характера». При этом в приговоре не стеснялись указывать, что деяния подсудимых «не имеют раскрытых и явных фактов уголовно-наказуемого порядка», что они «не нанесли убытков, но если бы обвиняемые проявили большую хозяйственность, то прибыль организаций могла бы быть выше». Среди этих шестнадцати был и Александр Ханжонков, в тот момент возглавлявший производство «Пролеткино» и попавший под раздачу как бывший кинофабрикант. Не случайно газета «Кино» прямо указывала на источник зла: «Это – тяжкое наследие нескольких кинопоколений, оставшееся от дореволюционного кино». Рядом с ним на скамье подсудимых оказались советские руководители, директора и замдиректора едва ли не всех ведущих кинофабрик. Приговоры были, к счастью для подсудимых, смешными – несколько месяцев заключения. Ханжонкову – «лишение свободы на шесть месяцев». Причём тут же было принято постановление ходатайствовать во ВЦИК «о неприменении наказания, по болезни». В журналистский обиход вошли нарицательные обвинения по фамилиям известных кинематографистов, привлечённых по «аморалке». Делалось это просто, как, например, с Владимиром Ерофеевым, привезшим из загранкомандировки пудру, несколько пар шёлковых чулок, ещё какие-то экзотические для советской России предметы. Уважаемый документалист с европейским именем был задержан одесской таможней и обвинен в контрабанде с целью спекуляции. Стоит ли удивляться, что на себя кинематограф смотрел без особого уважения. Кинематографисты на экране – всё больше антигерои так называемого кино о кино, чаще всего комедий. В них высмеивалось увлечение типажом, американскими звёздами, мелодрамой. Работающие здесь режиссёры, операторы, актёры – народ несерьёзный, непрофессиональный, модники, сплетники, бабники, интриганы – одним словом, богема. И идеологические инстанции весьма настороженно относились к кинематографистам и постоянно подсчитывали в их рядах процентную норму членов партии и выходцев из пролетарской среды. Цифры их тревожили. Так,

В 1928 году лишь 3% работников кинематографии были пролетарского происхождения и только 13% являлись членами ВКП(б). Хорошо, что есть кому наставить их на путь истинный: старый большевик, ударник, выдвиженец, двадцатипятилетний. В фильме *«Взорванные дни»* оператор не знает, что и как снимать, пока рабочий, приехавший поднимать деревню, не даёт ему ценных руководящих указаний. В комедии *«Папиросница от „Моссельпрома“»* советские кинематографисты просто потерялись на фоне монументальной фигуры американского кинодельца, некоего Мак-Брайта. В другой комедии, *«Мировое имя»*, на место кинорежиссёра, попавшего под влияние нэпмановского зрителя, выдвинут его молодой помощник. И всё благодаря старому большевику, поставленному во главе кинофабрики. Кстати, это был типичный сюжет самой реальности: идеологически надёжных, проверенных в боях коммунистов со стажем частенько бросали на кинофронт. Никого не смущало, что он в этом деле человек неискушённый – вчера командовал бумажной промышленностью, завтра уйдёт на курортное дело, как это случилось с товарищем Шведчиковым, одно время руководившим «Совкино». Иногда целый коллектив предстал на экране единым отрицательным персонажем. В фильме *«Конец Нахаловки» («Закрытая фабрика»)* автор-сценарист и режиссёр в одном лице Мануэль Большинпов показал советскую провинцию, по заслугам названную Нахаловкой, глухой и тёмной, плохо работающей, пьющей, бузящей. Ну, точно и не было тринадцати лет власти Советов. И хотя против коллективного антигероя выдвинут коллективный герой – ленинградские пролетарии, приехавшие поднять фабрику, организовать соцсоревнование и ударничество, – цензура подобного обобщения не потерпела, и ГРК фильм запретил. Замечания носили сугубо политический характер: «Все рабочие и представители общественных организаций Нахаловки и Воробьевской фабрики охарактеризованы сплошь отрицательными чертами. ... Автор игнорирует роль партии и комсомола на производстве ... Картина извращает действительность, показывая, что опорой генеральной линии партии является только столичный пролетариат». В фильме, по-видимому, снимались непрофессионалы, рабочие Воробьевской текстильной фабрики, что заставляет пожалеть об утрате такого документа эпохи. Своеобразная портретная галерея – цикл короткометражных сатирических фильмов Александра Медведкина, сделанных на материале реальности и в жанре кино-лубка. Их персонажи – сплошь антигерои: бюрократы, бездарные руководители, безответственные исполнители. *«Полешко»*, *«Держи вора»*, *«Дурень ты, дурень»* – все эти фильмы сняты в 1930 году и подводят неутешительный итог первому послереволюционному десятилетию, сохранившему и укрепившему многие отрицательные черты национального менталитета. *«Дурень ты, дурень»* – портрет российского головотяпа и волокитчика Ивана Ивановича Дурня, поставленного руководителем крупной новостройки. В фильме Медведкина адрес сатирического удара не отдельный антигерой, а система, выдвигающая дурней на командные места. Этот фильм, а вместе с ним и весь медведкинский цикл подвергся обсуждению в профессиональной среде, в АРПК, а ГРК запретил фильм *«Дурень ты, дурень»* как «обобщающий вредительское руководство строительством». Луначарский назвал фильмы Медведкина «производственной проповедью в лицах», «местами удачной дидактической сатирой», отличающейся народным юмором, гротеском, игрой социальными масками. При этом он счёл «сатиру неудавшейся в целом», потому что не выдержано главное правило сатиры советской «не брать ни одного объекта сатиры без противопоставления его великим и положительным началам нашей жизни». Забыл, видимо, нарком просвещения гоголевскую формулу сатиры, когда положительное начало заключено в самом смехе, в таланте и гражданском темпераменте автора. Обдумывая осложнившуюся прокатную судьбу своих кинолубков, Александр Медведкин нашёл интересное решение: в ящик упаковки фильма (яуф) вместе с большой игровой лентой он клал одну собственную короткометражку. Получалось, как он сам шутил, что маленький репей тащил на хвосте большая собака.

«Из бывших» – почти приговор. Социальные ограничения, ущемление в правах, общественное недоверие. Такова была, пожалуй, треть народа – бывшие дворяне, духовенство, чиновники, интеллигенты, купцы, промышленники. Появилось определение в графе «социальное происхождение» – «мещанин», «мещанка», скрывающее выходцев из враждебных для эпохи 20-х годов слоев общества. Спрятаться, чтобы выжить – такова была жизненная стратегия большинства «бывших». Очень, очень немногие из них открыто несли крест своего социального происхождения. Естественно, не такие становились персонажами новой литературы, кинематографа.

По рассказу Николая Никитина «*Могила Панбурлея*» был поставлен одноименный фильм о распаде богатой помещичьей семьи, обречённой на вымирание не столько силой социальных преобразований, сколько пороками и нравственными уродствами класса, к которому они принадлежали. Молодой Панбурлей цинично сожительствовал с бедной сиротой Машей, воспитанницей семьи, вне брака родившей от него ребёнка. А когда после революции семья Панбурлеев лишается дома, средств к существованию, она вынуждена от гнева крестьян скрываться в лесу. Именно Маша становится кормилицей и заступницей, обращается к крестьянам с просьбой дать им пристанище. Щедрость новых хозяев жизни беспредельна – Панбурлеев поселяют в фамильном склепе, так сказать, хоронят заживо. Молодой Панбурлей непробудно пьянствует на деньги, вырученные от продажи найденных в склепе ценностей. Маша, замученная трудами, заботами, отношением к ней в семье, забрав ребёнка, приходит в деревню. Для крестьян Маша своя, тоже жертва барской эксплуатации, и потому они принимают её в артель, организованную в бывшем помещичьем хозяйстве. Так она возвращается в родную социальную среду, где находит и своё женское счастье, ведь глава артели крестьянин Никита давно её любит. А Павел Панбурлей, пойманный при попытке ограбить некогда принадлежавшую ему усадьбу, навсегда изгнан из деревни. Таким, как он, теперь везде могила.

Режиссёр с богатым дореволюционным опытом Борис Светлов снял фильм «*Чужие*», как историю расследования уголовного преступления. Красноармеец заявил в судебные органы, что задушил женщину, с которой был когда-то близок, – не из ревности, как могло показаться на первый взгляд, а на почве классовой отчуждённости и несовместимости. Любовь к мещанке и прожигательнице жизни заставила его сначала изменить присяге, дезертировать, а затем изменить себе, стать мешочником и спекулянтом. Но ненадолго. Суд над ним становится судом над нэпмановской средой, над этой женщиной и не только фабулой фильма, но и своеобразной метафорой. Леонид Утёсов, игравший роль красноармейца, утверждал, что зрители, смотревшие фильм, не признавали того виновным, ведь этот персонаж был для них своим, не чужим, а социальные, классовые мотивы преступления даже превращали его в героя.

Революцию всегда сопровождает геноцид (от греческого «род» и латинского «убивать»). Вне зависимости от личных качеств и деяний человека его принадлежность к определённой социальной общности уже приговор. В 20-е годы опасно было принадлежать к дворянству, духовенству, зажиточному крестьянству, купечеству, царской армии, старой интеллигенции. Вот почему меняли фамилии, отчества, переписывали биографии, «забывали» родословную. А социальное хамелеонство стало одной из распространённых форм поведения. «Себя он подавал «новым человеком», созвучным эпохе: надел высокие сапоги, кожаный картуз, ввёл в обиходную речь неприличные слова, называл себя «чёрной костью», «человеком физического труда», будучи на самом деле по происхождению дворянином, а по профессии инженером-химиком». Таков портрет одного из персонажей повести Николая Никандрова «*Любовь Ксении Дмитриевны*», тема которой – социальный маскарад как способ выживания в 20-е годы. Типичный продукт эпохи – самозванец, хамелеон, обаятельный мошенник, антисоветчик без криминала, махровый индивидуалист, вынужденный постоянно перевоплощаться, чтобы сохранить себя под прессом

времени – Остап Бендер. Он не случайно стал кумиром советских читателей многих поколений, видящих в нём героя. Тогда в обиход вошло газетное словцо «двурушничество» как поведение человека, только внешне принадлежащего к определённой социальной группе, а по существу ей враждебного.

Комедийные фильмы двурушничество осмеивали, с разной мерой остроты и лёгкости. «**Тараканск дыбом**» – история охоты нэпмана за «партийным женихом» для дочери был бледной копией сатирического шедевра Эрдмана и Мейерхольда «Мандат». Фильм «**Чужой пиджак**» – шутка по мотивам «Ревизора» – комедии Гоголя и рассказа Каверина. Так сказать, «Ревизор» в третьей степени приближения к ситуации, когда персонаж выдаёт себя за другого или за другого его принимают окружающие. В бане, где, как известно, все люди голы, лишены мундиров и документов, столкнулись кассир и ревизор. Оба угорели и в таком состоянии поменялись одеждой, а вместе с ней и социальными ролями. Пока лжеревизору сотрудники треста пытались подsunуть на подпись акт с положительной оценкой работы учреждения, комсомолка-выдвиженка старалась открыть глаза на истинное положение вещей неузнанному, но настоящему ревизору. Сценарий был написан Вениамином Кавериним. Над его постановкой трудились талантливая команда ФЭКСов: оператор Москвин, художник Еней, актёры Соболевский, Герасимов, Костричкин, Жеймо. Не хватало только Козинцева и Трауберга, и режиссёром фильма стал их ассистент Борис Шпис. Как это получилось, теперь не узнаешь – фильм «Чужой пиджак», к сожалению, не сохранился.

Драматическое решение темы двурушничества, разрушительного, мстительного, завистливого, предстаёт в фильме «**Родной брат**» по мотивам повести Михаила Чумандрина «Родня». Выходец из рабочей семьи, сам прессовщик на ленинградском заводе «Красный гвоздильщик» Чумандрин изнутри знал пролетарскую среду, и его проза отличалась актуальностью и документальностью. Его читали, его ценил Горький. Писатель погиб молодым во время позорной финской кампании в **1940** году, когда ему только исполнилось 35 лет. И потому в 20-е годы к произведениям Чумардина обращался и театр, и кинематограф. Родня – два брата Горбачёвых, в переломную послереволюционную эпоху пошедшие разными жизненными путями. Фёдор уехал из деревни, на заводе поднялся до положения председателя заводского комитета. Сергей остался в деревне, занялся торговлей, обзавёлся крепким хозяйством. Но когда началась коллективизация, вынужден был сняться с земли, искать другую социальную нишу. Он приезжает в Ленинград, поступает на завод, ищет покровительства брата. Ему здесь всё чужое: большой город, трудовой коллектив, семья брата, невестка – женорганизатор на том же предприятии, боевая, независимая. Завистливо и мстительно Сергей начинает разрушать эту семью, толкает брата на пренебрежение общественным долгом, на подлость.

Женщина, поняв, что кровное родство оказалось сильнее социальной близости, что прошлое в лице брата не отпускает, оставляет мужа, уходит из дома. «Прошлое зовёт» – таково было второе название фильма. Неожиданным был выбор режиссёра Георгия Кроля: на роль Фёдора Горбачёва он пригласил Николая Симонова, обычно играющего волевых, уверенных в себе героев, мужественных и красивых.

Особый тип антигероя представлял «искатель красивой жизни». Это мог быть студент, служащий, рабочий, поэт, интересующийся ресторанами, женщинами. Морально неустойчивый и ненадёжный, такой часто становился лёгкой добычей шпиона, вредителя. Нарком просвещения А. В. Луначарский написал пьесу «Яд», поставленную во многих театрах, даже в Малом. Молодой художник попадал в водоворот красивой жизни, опускался и становился орудием в диверсионном проекте по уничтожению крупных партийных функционеров. Но не доза смертельного зелья, которым он должен был отравить собственного отца, дала название пьесе и поставленному по ней фильму, а атмосфера упадка, безыдейности, безнравственности, царящая

в богемной компании. Этот опус Луначарского вошел в партийную программу «борьбы с есенинщиной», развернувшейся после гибели поэта.

Совсем не «своим» оказался персонаж фильма *«Свой парень»* – студент-практикант Лопухов, выдвинутый на должность инженера, наместо старого спеца.

Побывав в его доме, увидев, с каким достатком и как комфортно тот живёт, молодой человек решает изменить и свою жизнь. Он требует, чтобы жена-студентка сделала аборт, потому что не хочет иметь детей, обростаёт мещанским бытом, пускается в разгул, и чтобы найти на всё это деньги, совершает кражу на заводе.

В фильме с недвусмысленным названием *«Свои и чужие»* мир разделён чётко: институтские аудитории, лаборатории – это мир молодёжи, тянущейся к знаниям, культуре, а рестораны, бега, квартиры нэпманов – это мир чужой, враждебный, опасный. Желая пристроить родственника в вуз, в златную компанию втянули студента, занятого делами приёма. Не обошлось без красивой соблазнительницы, роль которой доверили Наталье Розанель-Луначарской. Студент-общественник забросил учёбу, забыл любимую, растратил деньги из кассы взаимопомощи. Но студенческий коллектив не сдаёт своих чужим и раскаившемуся товарищу протягивает руку помощи.

Фильм *«В трясине»* имел второе и третье названия – «Растрата», «Игра окончена» – и связывал воедино такой порок, как пристрастие к азартным играм, и такое преступление, как растрата казённых денег. Два друга – начинающий писатель и кассир – понесли за это наказание. Первый был осуждён судом общественности, а второй – уголовным. Всё осознавшему писателю приходят на помощь его товарищи. Фильм был снят в Грузии на киностудии в Тбилиси режиссером И. Перестиани по сценарию Н. Шенгелая и Д. Кладиашвили, а персонажи были, судя по именам и фамилиям, русские – Аполлон Казачков (кассир) и Василий Сафонов (писатель). Играли их русские актёры. Это можно было бы посчитать за простую случайность, не имей она место в ряде фильмов, снятых на Украине и в той же Грузии. Тех, что были сосредоточены на негативных явлениях современности, на её антигероях. «Сплетня», «Свой парень», «Не по дороге»... Уж не русофобия ли...

Марк Донской и Михаил Авербах написали сценарий для своего режиссёрского дебюта и назвали фильм *«В большом городе»*. Это история двух товарищей, провинциалов, мечтающих жить и учиться в столице. Один хотел стать инженером, другой – поэтом и, конечно, знаменитым. Разные желания и разные судьбы, не случайно, приехав в Москву, друзья расстаются. Будущий инженер Саша Бутов работал и учился, встретил хорошую девушку, полюбил её. А вот Граня Бессмертный (бывший Герасим Огузкин), пишущий под Есенина, открывший для себя «Москву кабацкую», повёл беспутную жизнь. Пьянствовал, едва не стал насильником. Опозоренный и опустошённый, он готов был наложить на себя руки, и в это время на помощь ему пришёл Саша, несмотря на то что жертвой насилия могла стать его любимая. Режиссёры фильма сами приехали из провинции в Москву найти себя: Авербах – из Воронежа, одессит Донской – из Ялты, где в это время учился и работал. Возможно, они сами ощущали большой город пространством, одаривающим большими возможностями культуры, образования и одновременно испытывающим соблазнами богемной жизни. Вообще складывается такое впечатление, что подобный сюжет был адресован богемной среде и повторялся в профилактических целях. Большевики нуждались в том, чтобы трубодуры обслуживали власть, но хотели держать их в узде, страхом смиряя их вольницу, а то один пьёт, другой гуляет, третий покушается на свою жизнь.

«Человек остался один» – в фильме с таким названием, по мнению авторов, не стоило искать сочувствия этому человеку. Одиночество было ему наказанием за то, что он пренебрёг своими трудовыми обязанностями. Секретарь фабкома кондитерской фабрики Шведов

ремонтировал старую купальню для рабочих, но занятый мыслями о доме, жене работал спустя рукава. Фотография его жены Маруси была выбрана на этикетку шоколада и на полученные за это деньги молодые наконец купили комнату. Живи да радуйся! Но плохо отремонтированная купальня рухнула, погибли рабочие, и среди них его Маруся. Работники фабрики отвернулись от виновника несчастья. Он потерял доверие коллектива, вместе с ним и свою должность. А любимое лицо, размноженное на этикетке, преследовало вдовца болью утраты и чувством вины. Он запил. Только тогда суровый коллектив сменил гнев на милость к человеку, который остался один. Лет пять назад этот мотив – рекламная фотография умершего любимого преследует живого – уже был использован во французском фильме «Афиша». «Бродячий сюжет» или Усольцев-Гарф мог видеть фильм Эпштейна?

Кулаки и вредители – самые популярные отрицательные киноперсонажи 20-х годов. Схематичные, плакатные, не люди, асоциальные маски во плоти. Буквально кулак – это пять пальцев руки, крепко сжатые вместе для удара. Символ силы в единении и знак угрозы. Также называется тяжёлый молот для забивания свай. В Толковом словаре Даля в подбор к слову «кулак» идут «жидомор», «скряга», «торгаш». А Глеб Успенский относит кулаков как крепких культурных хозяев к «мужицкой аристократии». Обычно зажиточное большое кулацкое хозяйство невозможно было вести силами семьи, даже самой большой и работающей, приходилось использовать наёмный труд. Вот почему кулачество как основа жизнеспособной, развивающейся русской деревни, кормящей страну и Европу впридачу, стало главным объектом идеологического наступления большевиков и завистливой ненависти крестьянской бедноты. До принятия Конституции 1936 года все зажиточные крестьяне назывались кулаками и были лишены гражданских прав и собственности. На экране все кулаки были на одно лицо – русские и удмуртские, украинские и коми, белорусские и из поволжских немцев. Под маской кооператора или члена сельсовета – богатый мельник и зажиточный знахарь, вороватый лавочник, хитрый трактирщик – всех относили к кулацкому отродью. Все со стандартным набором действий – поджог, порча скота, сокрытие хлеба, интрига, покушение, убийство. Все жестоки, жадны, нечистоплотны в быту, сластолюбивы. В этой социально мотивированной, идеологически освещенной, морально оправданной войне государства с зажиточным крестьянством кинематограф сыграл свою не лучшую роль.

В 20-е годы из сельскохозяйственного лексикона пришло слово «вредитель» и прижилось надолго. Так стали называть тех, кто наносил вред социалистической системе, государству, обществу – по уголовным статьям: диверсия, саботаж, распространение слухов и антисоветских анекдотов. Особую касту составляли так называемые инженеры-вредители и реальные фигуранты *«Шахтинского дела»*, *«Процесса Промпартни»* и персонажи фильмов *«Подземное солнце»*, *«Государственный чиновник»*. В фильме *«Шагать мешают»* вредительство проникло в научную среду, где известный учёный, он же член контрреволюционной организации, похищал и издавал на Западе рукопись молодого исследователя, дописав к ней антисоветское предисловие. Обворованный и идеологически скомпрометированный, талантливый, но неспособный к борьбе интеллигент готов покончить с собой. И тут на помощь приходит женщина, лаборантка, любовница вредителя, выкрывшая рукопись по его требованию, а теперь во всём признавшаяся и разоблачившая его.

Сюжетная коллизия отступничества, предательства в науке была взята идеологами на вооружение. Учёный мог просто испугаться трудностей, искать более лёгкого пути и потому уехать работать за рубеж (фильм *«Во имя жизни»*) или как человек нравственно незрелый мог стать космополитом и передать на Запад результаты важного исследования (фильм *«Суд чести»*). Это в 40-е годы, а в 20-е годы так поступить мог только враг, вредитель.

Согласно официальной пропаганде, вредители были вездесущи и каждый раз появлялись на

самых сложных и кризисных участках жизни, служа объяснением и оправданием такого положения. На вредителей всё списывали: и аварии на предприятиях, и обвалы в шахтах, и необходимость введения продовольственных карточек, и пустые полки в магазинах. На долгие годы в массовом сознании сформировали синдром подозрения на вредительство и шпиономанию. Кино, разрабатывая подобные сюжеты, немало этому поспособствовало. Обычно такого рода антигерои имели соответствующее прошлое – владельцев предприятий, белогвардейцев, эмигрантов.

Советская Россия официально игнорировала жизнь нескольких миллионов соотечественников в эмиграции – целый мир, получивший позднее название Русского зарубежья. На самом деле тысячи советских граждан – учёные, писатели, артисты, политики, деловые люди – постоянно выезжали за рубеж и поддерживали контакты с лояльно настроенной эмиграцией. В результате тщательно и хитроумно подготовленных акций время от времени в СССР возвращался кто-нибудь из заметных фигур эмиграции. Такими «возвращенцами» были: писатель Алексей Толстой, композитор Сергей Прокофьев, белый генерал Яков Слещёв, литературовед князь Дмитрий Святополк-Мирский, кинорежиссёры Яков Протазанов, Пётр Чардынин, Вячеслав Висковский, кинопредприниматель Александр Ханжонков. Их судьбы складывались по-разному: одни погибали в лагере, как Святополк-Мирский, другие занимали места у подножия советского Олимпа, например, как «красный граф», писатель Алексей Толстой, третьи жили, работали, но точно под Домокловым мечом, как Протазанов.

В массовом сознании культивировали образ эмигранта, как белоэмигранта, врага, потенциального вредителя. Даже его жена, одна вернувшаяся в СССР, была опасна, заражена антисоветскими настроениями, готова воплотить их в противоправных деяниях. Именно так строилась интрига в фильме «Узел», где такую женщину подсылают к инженеру-конструктору автозавода, чтобы завладеть чертежами его изобретения. Сценарий фильма был написан по пьесе «Моль», в конце 20-х поставленной во многих театрах страны. Если нельзя было разоблачить, можно было убить смехом. В комедии «Карьера Спирьки Шпандыря» русская эмиграция была изображена карикатурно, осмеяна плоско и грубо. Сюжет строился на последовательном разоблачении вора, осведомителя, провокатора, бежавшего из советской тюрьмы за кордон и в эмиграции возведённого в ранг героя. «Подвиги» Шпандыря были списаны с газетных репортажей о том, что называлось «происками белой эмиграции». Умело превращая антисоветские акции в воровские набеги, Шпандырь наживал и политический, и реальный капитал, из арестанта превращался в политического деятеля и маркиза. Леонид Утесов в главной роли – артистичный, обаятельный – буквально купался во всех этих авантюрных перипетиях. Зал отвечал дружным смехом, но без нужной идеологической окраски. Также весело и легко принимали межрабпомовскую комедию «Кукла с миллионами», где два проходимца приезжали из Франции в СССР в поисках документов на наследство. Их звали Поль и Пьер, играли их блестящие комики, любимцы публики Ильинский и Фогель, не утруждая себя национальным или социальным рисунком ролей.

Маяковский на материале русской эмиграции написал сатирическую комедию о судьбе двух братьев Декобрюховых, посвятив её десятилетию Октябрьской революции. Николай в октябре 1917-го прямо со свадьбы бежал за границу, где недолго существовал, продавая легенды о своих антибольшевистских подвигах, а затем таскал чемоданы на вокзале, ожидая конца советской власти. Его брат Иван остался на Родине, поступил на советскую службу, женился на брошенной братом невесте. Это бракосочетание совершается по новому обряду, в ЗАГС. 7 ноября, присягая революции, Иван меняет фамилию, становится Октябрьховым. Постановщики фильма А. Смирнов и О. Искандер включили в него фрагменты царской хроники, европейской и советской, начала 20-х, украсили мультипликационными врезками под графику «Окон РОСТА». Они честно

старались сохранить как можно больше от Маяковского в фильме, но для этого нужен был он сам в качестве режиссёра. Ведь не случайно все его сценарии, реализованные чужими руками, не обрели адекватной по мышлению и стилю режиссуры.

Режиссёр Георгий Стабовой в фильме *«Экспонат из паноптикума»* сюжет о возвращении эмигранта в Советский Союз решил в жанре кинодрамы. Городинский – возвращенец, действительно человек с грузом прошлого, бывший земский деятель, воевавший в Белой армии и с её разгромленными частями уплывший в эмиграцию. Десять лет спустя он вынужден вернуться в Одессу к семье. Выросшие дети, жена искренне рады его возвращению. Ему удаётся найти работу в одном из музеев города. Казалось, жизнь вошла в свои берега и... превратилась в кошмар. Городинский не понимал и не принимал реалий советской жизни, отношений в семье. Его дети – из поколения новой интеллигенции (сын – инженер, дочь – учительница) жили профессиональными, общественными интересами, чуждыми и ненавистными ему. Не смея публично выразить своего отношения к советской действительности, он вымещал зло в семье – избивал жену и дочь, покушался на жизнь сына. В конце концов терпение иссякло, и они выгнали из дома этого абсолютно чужого им человека. Желая поставить последнюю смысловую точку в истории о невозможности возвращения внутреннего эмигранта в советскую жизнь, режиссёр наплывом превращал этот персонаж в мёртвый экспонат паноптикума.

Где-то в ранних агитфильмах и короткометражных пропагандистских комедиях остался типаж тёмного деревенского парня, пришедшего служить в Красную армию, становившегося невольным нарушителем дисциплины и устава. То грамоте не хочет учиться, то караул несёт не по правилам, то портянки, как нужно, не накрутит. Названия фильмов были назидательны и лозунгово точны: *«Везде и всегда неграмотному беда»*, *«Волдырь подвёл»*. Фильм, название которого тоже обещало агиткомедию, *«Гвоздь в сапоге»* оказался драматической притчей о всеобщей заразительности и гибельности безответственного отношения к своему делу. Один сапожник сшил одну пару бракованных сапог, и из-за этого на военных манёврах погибала команда бронепоезда, вовремя не получившая военного донесения. Когда виновный представал перед судом, выяснялась всеобщая вина и всеобщая ответственность – трибунал состоял из погибшей команды, в которую входил и обувщик-бракодел. Суд вершился по всем правилам обвинительного общественного ритуала эпохи. От товарищей по яслям трёхлетний малыш обещал: *«Мы не будем трусами»*. Вручая обвиняемому как символ позора дворницкую метлу, пионер заявлял: *«Нам не нужны такие отцы!»* *«Убить его, гада!»*, – требовали рабочие. Однако подсудимый чувствовал свою безнаказанность, указывая на бракодела среди судей. В общем *«бракоделами»*, *«вредителями обороны»* оказывались все.

Фильм имел другие названия – *«Страна в опасности»*, *«Сигнал»* – вносившие тревожное обобщение в историю о такой, казалось бы, мелочи, как гвоздь в сапоге, послуживший причиной военного поражения. Этот переход от малого к большому, от единичного ко всеобщему не остался без внимания цензоров – фильм обвинили в *«неправильном показе Красной армии»* и запретили. На страницах журнала *«Пролетарское кино»* развернулась дискуссия. Фильм режиссёра Михаила Калатозова был интересно выстроен по законам поэтического условного кино, выразительно снят, отлично смонтирован. И счёт был выставлен не эстетический, а идеологический. Конец 20-х – время искусственного возбуждения в обществе состояния военной истерии, чтобы отвлечь внимание от кризиса охватившего всю систему жизнедеятельности страны, чтобы переключить энергию недовольства на внешнего врага. К этому не было никаких внешнеполитических предпосылок. С Польшей ещё в 1921 году был подписан мирный договор. В 1926-м вступил в силу Берлинский договор о ненападении и нейтралитете, позднее продлённый и укреплённый экономическими советско-германскими связями. Однако в январе 1927 года было обнародовано обращение ЦК ВКП(б) ко всем рабочим и крестьянам об угрозе

войны. Тогда же было создано массовое Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству (ОСОАВИАХИМ), добровольно-принудительные взносы от которого шли на создание нового вооружения, в том числе, химического оружия. Фонд «Наш ответ Чемберлену» активно собирал средства на оборону. Ответили и Святому престолу на энциклику Папы Римского Пия XI о гонениях на Церковь в СССР – начали сбор средств на постройку эскадрильи самолётов «Наш ответ Папе Римскому». Кинематограф как самое массовое из искусств обязан был включиться в эту кампанию. Появились военно-мобилизационные фильмы, пышные патриотические одежды которых едва прикрывали их милитаристскую сущность. А человек с ружьём занял на экране место среди главных героев времени.

- «Свои и чужие» (1928)
- «Митя» (1927)
- «Два друга, модель и подруга» (1927)
- «Крупная неприятность» (1930)
- «Мартин вагнер» (1928)
- «Альбидум» (1928)
- «Государственный чиновник» (1930)
- «Братишка» (1926)
- «Дома в сугробах» (1927)
- «Очень хорошо живётся» (1930)
- «Третья мещанская» (1927)
- «Обломок империи» (1929)
- «Человек с киноаппаратом» (1929)

«**Свои и чужие**»(1928) – фильм о жизни студенчества в годы НЭПа, о том, как в его угаре идейно слабые и морально неустойчивые теряют себя и становятся «чужими». Основной сценария была популярная пьеса В. Киршона «Константин Терёхин». Перед выпуском на экран основательно порезали сцены с «чужими» – уж очень заразительно они «разлагались»: бега, рестораны, цыгане у «Яра» (пела сама юная Ляля Чёрная, сводившая Москву с ума), красавица Розенель-Луначарская в роли коварной соблазнительницы Ирины. У фильма было несколько названий: коммерческие и таинственные – «Бархатная лапка», «Именины Брамапутры» – и идеологические – «Отрыв», «Свои и чужие». Это для того чтобы заинтригованный зритель пошёл в кинотеатр и вышел по окончании фильма, «не угорев» от картин «шикарной жизни», так сказать «своим». Брамапутра – экзотическое имя роскошной, как сама хозяйка, персидской кошки, которой справляли именины, и мужчины целовали ей лапку. Дорогая, родовитая кошка относится к атрибутам мещанского быта «людей со средствами», хотя безродные Мурки и Васьки всегда сопровождали человека, даже весьма небогатого. Тётушка жены нэпмана Ирины не случайно служит в Институте красоты, превращенном в дом свиданий. Так и красота, в 20-е годы, взятая под подозрение как буржуазный феномен, поставлена на своё место. При этом кинематограф откровенно зарабатывал на красавицах – Малиновской, Солнцевой, Жизневой, Розенель – отдавая им роли отрицательных персонажей – женщин из прошлого, а то и фантастического мира. Наталия Розенель, шикарная, красивая и бездарная, принадлежала к новой знати как жена наркома. В серебряном парике, роскошном туалете, настоящих украшениях, с Брамапутрой на коленях, под балдахин Ириной выглядела принцессой из «Индийской гробницы». Как приговор звучала реплика беспризорника, вопрос, обращенный к Ирине: «Тётя, вы кто? Растратчики? Я же говорил, что растратчики!» В 1928 году нэпман мог быть только преступником, а все в его окружении – только «чужими».

Фильм «*Митя*» – комедия по материалу бытовая, но интонация лирическая, своеобразная русская чаплиниада, поставленная по сценарию Николая Эрдмана, уже знаменитого автора «Мандата». Он одним из первых обратился к тому, что составляло повседневность миллионов, – насильственной утрате личного бытового пространства и вынужденному проживанию с чужими и даже чуждыми людьми каждый день и всю жизнь. Коммунальный уклад был и страшен, и смешон одновременно, давал материал и драме, и комедии, а лучше всего трагикомедии. Не случайно Охлопков, давая интервью прямо на съемочной площадке, сообщил, что снимает

трагедию. Кстати, Эрдман писал главную роль сценария на Михаила Жарова. Мейерхольд, уже готовый снимать «Митю», увидел в ней самого Николая Эрдмана, а Охлопкову предназначал роль Неизвестного с кошечкой. При подобном раскладе Жарову не хватило бы тонкости и ранимости, немцу Эрдману – русскости, а Мейерхольд сделал бы ещё одну экранную версию «Мандата», исполненную жёлчи и ненависти к провинции и её обитателям. Если в царской России Мейерхольд ненавидел этот мир как внеэстетическую категорию, враждебную творчеству, то теперь – как категорию социальную, враждебную революции. В спектакле «Мандат» он убивал этот мир смехом, вспыхивающим в зале более трёхсот раз, а в постановке по пьесе Эрдмана «Самоубийца», не выпущенной в виде спектакля, вёл его к самоистреблению. В этой своеобразной эрдмановской трилогии «Митя» оказался как раз посередине, писался одновременно с «Самоубийцей», и, как явствует из одного письма драматурга, сценарий «мешал» писать пьесу. А, может быть, просто сбивал с её жёсткого гротесково-сатирического настроя, так отличавшегося от комедийно-элегического, присущего сценарию.

Митя – персонаж чеховский, точно названный «Симеоновым-Пищекон 20-х годов». Техник телефонной станции маленького заштатного городка, он действительно «двадцать два несчастья». А разве нет? Комнату, где по случаю свадьбы был накрыт стол, запер на ключ, положил его в карман брюк, которые тут же отдал приятелю. Помог на улице умирающей роженице и остался с младенцем на руках и под подозрением, что он – его отец. Отзывчивый, милосердный, отдаст последнюю рубашку, точнее, последние штаны. Посадит нищего калеку за стол. Услышав крик, придёт на помощь незнакомому. Просящему даст милостыню. О чужом младенце будет заботиться как о собственном. Есть в нём простодушие и наивность ребёнка. Смешно и трогательно торчат руки и ноги из костюмчика не по росту. Смущённая улыбка то и дело появляется на лице. Не случайно лучше всех Митю понимают дети и партнёрствуют с ним как со своим. Присутствие детей очеловечивает существование городка, пытающегося жить так, как будто никакой революции и не было, – венчающего, торгующего, танцующего, сплетничающего, хоронящего.

В решающую минуту Митя оказывается не одинок – на помощь приходит незнакомый человек, названный Неизвестный. Ну, просто ангел-хранитель, спасающий от соседского гнева, отводящий руку с револьвером от виска, мешающий утопиться, убеждающий, что жизнь прекрасна. Ещё одна загадочная фигура – хозяин мясной лавки: отпустил Митю, которому нечем было заплатить, защитил от разъярённой толпы, пожертвовал на ребёнка. И каждый свой поступок он завершал коротким приказом: «Иди!» В этом угадывается парафраз библейских притч о богатстве и бедности, воровстве и благотворительности, о той знаменитой спасительной луковичке, о которой ещё Лев Толстой писал. Разыгрывая это всё в духе эксцентрики и буффонады, Эрдман прятал в них сострадание, верность христианским добродетелям. В финале Митя навсегда покидал этот город, выскочив из гроба и успев вскочить в отходящий поезд. Он не забыл поблагодарить горожан за пышные похоронные проводы и забрал с собой тех, кого любил, – мать и невесту. В этой роли очень хороша была юная Анастасия Кожевникова – тонкая, изящная, черноглазая, совсем не похожая на нэпмановскую дочку.

Фильм снимался на Одесской киностудии. Режиссёр попал в полосу антирусских, антимосковских настроений. «Почему «Митя» имеет бюджет в 70 тысяч, а украинские фильмы не более 30?» «Почему Охлопков получает в месяц 550 рублей, а Довженко – 300?»

Призывали не прибавить украинцам, а отнять у москалей. Критика кисло приняла фильм: у Мити не нашли «ни социального, ни профессионального лица», у показанной жизни – «черт современности». Подобная реакция убила идею цикла фильмов о Мите с Охлопковым в главной роли как сквозном персонаже. Неудачник, то и дело попадающий в нелепые ситуации, не мог стать героем времени, а уже тем более положительным.

Алексей Дмитриевич Попов родился в глубокой провинции, в городе Николаевске Саратовской губернии, в бедной семье. Он запомнил жизнь провинции, как свою, в мельчайших деталях: бытовой уклад, обстановка в доме, одежда сообразно времени года и погоде. Пожалуй, именно его фильмы «*Два друга, модель и подруга*» и «*Крупная неприятность*» сохранили наиболее живой и объективный портрет русской провинции 20-х годов, да ещё комедии Якова Протазанова, человека, правда, столичного, но очень наблюдательного режиссёра, быстро, цепко схватывающего жизнь вокруг съёмочной площадки. Пройдя школу Московского художественного театра, его 1-й студии, Попов в **1918** году снова вернулся в провинцию и создал при домечитальне А. Н. Островского в Костроме Театр студийных постановок, руководил им в качестве режиссёра, играл на его сцене.

Фильм «Два друга, модель и подруга» начинался так, как могла бы начаться и драма, – показом производственного процесса, в данном случае на маленьком мыловаренном заводе, где в огромных чанах варили мыло, застывшее резали на большие брусы и укладывали в ящики этот в 20-е годы весьма дефицитный товар. Здесь трудились главные герои фильма – толстый и тонкий, Ахов и Махов, типажи и фамилии которых уже обещали комедию. Действительно, два друга, напоминающие двух ковёрных, постоянно смешно выясняли отношения из-за подруги, нравившейся обоим, и всё время попадали в нелепые ситуации, таская на себе изобретенную ими машину для сколачивания ящиков под мыло. Не случайно второе название фильма «Канитель с машинкой». Сюжетная линия борьбы положительных комических героев с конкурентом-частником Ардольоном Медальоновым, поставщиком тары, из классового сражения превращалась в стычки с комическим злодеем. Желая помешать изобретателям, он подслушивал, подсматривал, устраивал нападение на них хулиганов, а затем, изменив тактику, объявлял друзей то ворами, то сумасшедшими. При этом он умело использовал бюрократов, взяточников, дураков из совслужащих всех рангов, из госучреждений разного уровня – до губсовнархоза включительно. В этом единении частника-проходимца и представителей новой власти содержалось сатирическое зерно бытовой весёлой комедии Попова. И было в ней какое-то лёгкое, жизнеутверждающее дыхание и для режиссёрского дебюта несомненное кинематографическое мастерство.

Очень смешно и артистично обыгрывалась сама машина (модель), призванная «убить частный капитал»: она то вхолостую стреляла одними досками, то лихорадочно выбрасывала готовые ящики, то тонула и её вылавливали гигантской удочкой, то взлетала в небо и её приходилось снимать с проводов. Различные комические приёмы потребовали подвижной кинокамеры, закреплённой на играющих актёрах, так сказать, играющей вместе с ними. Самые обыкновенные бытовые предметы, используемые не по их прямому назначению, «ломали комедию»: ведро (если надеть его наголову соперника), молоток и клещи (превращенные в орудие), самовар (горячей водичкой остужает нахального ухажера). Как лёгкая пародия на образцы советской агитации и пропаганды на экране появлялись различные таблички, плакаты. «Скорей говори и уходи», – такой призыв на стене канцелярии заставлял просителя просто потерять дар речи. «Стой, купил ли ты выигрышный заём!» – «кричал» плакат на заборе, и прохожий дрожащими руками торопливо предъявлял приобретенную облигацию.

Двум народным умельцам чужд казённый, чиновничий мир, зато этих ходаков за правдой любит лесная дорога, большая река. По Волге, с её тогда пустынными, незастроенными, безлюдными берегами, живой водой, первозданной красотой, плывут друзья вместе с девушкой и моделью в уездный город. Сначала на самодельном плоту, затем на старом колёсном пароходе.

И это просто отдельная комедия в комедии. Кажется, плывёт вся провинциальная Россия: крестьяне и деревенский батюшка, комсомольцы и «бывшие». Пассажиры всех социальных мастей дружно веселятся под гармошку, справляя Троицын день. Пляшут так, что старый пароход

садится на мель. Все валяются за борт. Сыплется из фуражки капитана вишня, которой он лениво лакомился, стоя на мостике. И вот уже одни толкают пароход, а другие сопровождают эту операцию пением «Дубинушки», «поют» титры на экране, где слова всем знакомой песни написаны соответственно её мелодии. Суетливо и бестолково руководит снятием с мели капитан, то и дело подавая команды в большой рупор, очень напоминающий орудие труда режиссёра. Такая лёгкая насмешка в собственный адрес, ведь в этой роли сам Алексей Попов. Знатоки и любители советской кинокомедии 30-х годов очень удивятся: ведь это же история с пароходом «Севрюга» из фильма «Волга-Волга», снятого ровно десять лет спустя...

«Необычайные приключения Ахова и Махова» (ещё одно название фильма) имели счастливый и умиротворяющий конец: «Тебе подруга, мне модель», – заявлял добродушный Махов, и друзья оставались друзьями. Зрителям это всё очень понравилось, и фильм имел успех. Зато критики были недовольны этим «идиллическим», «благодушным», «социально выхолощенным фильмом». Они жаждали сатиры, бичующей такую социальную болезнь, как бюрократизм. И вскоре получили её, правда, от другого режиссёра. Сатирой на бюрократизм и протекционизм как должностное преступление, стал фильм с обманчивым названием «Моя бабушка».

А Алексей Попов, сняв ещё одну комедию, оставил кино навсегда. Он никогда не помышлял расстаться с искусством, сформировавшим его, когда с 1925 года он возглавлял 3-ю студию МХТ, вскоре получившую название «Театр имени Евгения Вахтангова». Сцена и экран с трудом уживаются в одной режиссёрской судьбе: или из кино в театр приходят на несколько постановок, или из театра в кино на один-два фильма. В статье 1928 года «О взаимоотношениях кино и театра» Попов продемонстрировал глубокое понимание специфики кино, разграничив сферы сценической и экранной режиссуры и одновременно показав плодотворность их взаимосвязей и взаимовлияний.

«Крупная неприятность» – второй фильм Алексея Попова, снятый в содружестве с Михаилом Каротиным. В этом названии пряталась лукавая авторская усмешка, ведь в захолустном городишке Отшиб среди маленьких провинциалов – извозчиков, огородников, сапожников – не произошло ничего из ряда вон. Усилиями первых комсомольцев в городке появился первый автобус, то и дело ломающееся «чудо техники», всколыхнуло лошадиный быт городка и по ухабам просёлочной дороги потащило комический сюжет фильма. Простой, как анекдот. О том, как перепутали проповедника религии – архиерея – и пропагандиста атеизма – лектора «по распространению». Первый оказался в клубе перед комсомольцами, а второй в церкви перед верующими. Натуру снимали в Суздале, где после долгих поисков нашли площадь, на которой одна против другой стояли две церкви. Одна так и осталась храмом, куда спешил архиерей, чтобы провести богослужение, другую превратили в клуб, куда торопился лектор с антирелигиозным докладом. Но этот город старинных храмов пришлось покинуть: история правоверным горожанам показалась «богохульной», сниматься в массовке они отказывались и повели себя так, что кинематографистам вечерами на улице лучше было не показываться. Зато в Калуге, куда они перебрались, сниматься хотели все, в любых сценах. Кстати, угличане оказались проницательными. Авторы посмеялись и над обрядом венчания: вместо венцов над головами комсомольцев подняли пустые ведра и намотали им тряпки на пальцы вместо обручальных колец. Порезвились и на настоящем старинном кладбище: пьяный извозчик обнимал и целовал каменного ангела на могиле, и кладбищенские памятники с воздетыми к небу дланями чудом монтажа оказывались включёнными в голосование. Так же, как пьяные в трактире, они были «за русскую телегу». Зато пионеры в классе руки подняли «за американский автомобиль» – за автобус. В этой сцене снялся сын режиссёра Андрюша Попов, совсем ещё мальчик. Конечно, это была не грубая и злая сатира, но ведь и добрый смех порой бывает неуместен.

Проповедник веры (архиерей) или проповедник безверия (лектор из района) – авторам всё равно едино и одинаково смешно. Оба немолодые, усталые, подслеповатые, в одинаковых пальто, под одним из которых было скрыто церковное облачение, вот их и перепутали. Тем более что в этот момент Отшиб жил своими проблемами. Пуск автобуса лишил извозчиков работы на привычном маршруте железнодорожная станция – город и возбудил конфликт с комсомольцами, поборниками нового, членами «Автодора». Впрочем, до классовых сражений дело не дошло. И когда один извозчик пустил «красного петуха», то это был не теракт, а самосожжение как признание победы молодых, ведь он подпалил свой сарай, собственную старую пролётку.

Комедия «Крупная неприятность» неназойливо, негромко, сквозь смех утверждала идею «сожительства» клуба и храма, копытной лошадиной силы и колёсной, молодого и старого, старого и нового. Критики учуяли этот вредоносный дух оппортунизма, а зрители почувствовали, сердцем приняли их светлое мироощущение, умиротворяющую интонацию. Этого так не хватало в эпоху классовой ненависти, чисток, бытования категорий «из бывших», «лишенцы»... «Берите вашего в обмен на нашего», – добродушно предлагают комсомольцы верующим. И обмен состоялся. В роли архиерея снялся настоящий священнослужитель, представитель раскольничьей «живой церкви». Сорежиссёр фильма Михаил Каростин отметил эпизодической ролью завклубом. Настоящим украшением фильма стали надписи сочинения самого Михаила Зощенко, руку которого узнаёшь сразу: «Господа, постоянные седоки... не ездите на автобусе... Они вас определённо в канаву вытрусят... не может такой крупный аппарат ходить по нашим советским путям. Извиняюсь, комитет извозчиков». И лозунг в кадре кажется вышедшим из-под его пера: «Рай в небесах – это социализм для дураков». Автономная республика немцев Поволжья была провозглашена в январе 1924 года. Поволжские немцы в самом сердце России – такая причуда истории двух стран (народ из потомков переселенцев), связанных не только кровью двух мировых войн, но и монаршими браками, культурой. Колонисты из Германии появились в Поволжье во второй половине XVIII века и принесли с собой такие национальные качества, как трудолюбие, порядок, культуру. Более 1 миллиона 460 тысяч десятин хорошо обработанной земли, а вокруг мелкие русские хозяйства, да ещё в зоне рискованного засушливого земледелия. В апреле 1917-го на третьем году Первой мировой войны было принято решение о выселении немцев, представителей вражеской нации, из Поволжья. Этому помешала революция. Когда началась Великая Отечественная война, немцев без промедления вывезли в Казахстан. Мысль о выселении немцев из Поволжья всё время витала в воздухе, и, конечно, не чувство интернационализма, а экономический расчёт продлевал немецкое присутствие – их хозяйства были успешны. Кроме того, связь русских немцев с Германией приносила свою пользу. Так, фильмы о голоде в Поволжье именно в Германии вызвали особое сочувствие и вскоре собрали более миллиона марок. С 1924 года столица АССР немцев Поволжья получила имя одного из основоположников революционного учения и стала называться город Энгельс. Совсем рядом располагался такой культурный центр, как Саратов, только Волгу переплыть. Республика немцев Поволжья укрепляла свои позиции, активно развивая культуру. И если в 1918 году неграмотное население составляло 60%, за десять лет оно сократилось в десять раз. И если в 1927 году работало всего 3 стационарных кинотеатра, в 1930-м их было уже 30. Построили драматический театр на 800 мест. Играли на немецком, и аудитория постоянно увеличивалась благодаря тому, что обучение в школе велось народном языке. А выдающийся немецкий театральный деятель, коммунист, сотрудничавший с киностудией «Межрабпомфильм», Эрвин Пискачов подготовил проект кинопроизводства в республике немцев Поволжья на базе единого культурного комплекса, включающего кинофабрику, театр, театральный техникум. Но он остался нереализованным.

Сворачивание Новой экономической политики и коллективизация нанесли непоправимый

удар, поскольку преобладающие крупные культурные хозяйства держались на наёмном труде и были разорены как кулацкие. Лишенцы-кулаки стали требовать права выезда на свою историческую Родину. Летом 1929 года они в массовом порядке начали оккупировать железнодорожные вокзалы по направлению к столице. И вскоре под Москвой их собралось более 15 тысяч. Уехать в Германию хотели богатые, бедные не хотели порывать с Россией.

О войне бедных и богатых немцев повествовал единственный фильм, снятый на киностудии «Нем-кино» в 1928 году, – *«Мартин Вагнер»*. Его поставил режиссёр Всеволод Массино, который был учеником В. Р. Гардина и сотрудником режиссёра МХТ Е. Баратова. Массино собрал молодую съёмочную группу, в основном из выпускников ГИКа: актёров на главные роли – Л. Рыкова и В. Маринич, художника-постановщика В. Хмелёву. В качестве литературной основы Массино выбрал повесть венгерского политэмигранта, писателя Беллы Иллеша «Ковёр Стеньки Разина». Фильм начинался знакомым запевом: демобилизованный красноармеец поволжский немец Мартин Вагнер возвращался в родную деревню, ну, допустим, из Первой конной, где действительно храбро сражался отдельный полк поволжских немцев. Недаром на голове героя – будёновка с пятиконечной звездой. Власть в деревне захватил Куттнер – кулак из немецких колонистов, пробравшийся в сельсовет. Он установил грабительские цены на корма и закупку скота, чем разоряет колонистов. Главный его пособник пастор, в кирхе которого всегда много народа, особенно женщин. Понимая, кто его враги, собрав единомышленников, друзей, Вагнер начинает войну на два фронта—с эксплуатацией и религией. И ещё, конечно, за сердце местной красавицы, дочери кузнеца. Дальше всё как в десятках других фильмов о деревне 20-х годов (русской, мордовской, белорусской): попытка подкупить, потом убить главного героя, брожение в массе, помощь города, неминуемая победа передовых сил. В финале враги разоблачены, и как призыв к социальной нетерпимости, классовой мести последняя надпись на экране: «Неужели Куттнера не повесят?» В общем, только документальный пласт фильма представляет интерес: съёмки в настоящей немецкой деревне, все жители которой от мала до велика охотно снимались. Крепкие каменные дома, старая кирха, пристань на берегу Волги, пахота на верблюдах, немецкая свадьба.

Приступая к съёмкам фильма *«Альбидум»*, режиссёр Леонид Оболенский, возможно, не подозревал, что попадёт на фронт хлебный. Именно в 1927 году начались новые перебои, и на душу населения в этот год приходилось 24 пуда зерна, а в Америке, для сравнения, 62. Год спустя дефицит хлеба достиг 128 миллионов пудов. На фильм *«Альбидум»* поставили как на злободневную агитку, которая объяснит этот хлебный кризис происками врагов и капризами природы.

Кратко формулируя основу сюжета, авторы сценария Чайнов и Брагин писали: главное – воплотить идею селекции засухоустойчивых высокопроизводительных сортов пшеницы с мечтой о небывалом урожае когда-нибудь, в 1984 году. У читавших роман Ороуэлла «1984» это должно вызвать особое впечатление. В сценарии были использованы факты саратовского периода жизни Николая Ивановича Вавилова, уроженца этого поволжского города, снискавшего трагическое звание столицы голода. Туда и выехали снимать и ещё в губернии на реальные опытные станции, и в крестьянские хозяйства. Крупнейший элеватор нашли в порту Новороссийска, а Лондонскую зерновую биржу снимали как документальный сюжет о пребывании там Чайнова. Так, сама действительность и реальные персонажи постоянно «вмешивались» в постановку фильма. И если в первом варианте сценария центром действия была Дерюгинская сельскохозяйственная коммуна и крестьянин-селекционер был главным героем, то в фильме он превратился в дипломированного агронома, и основным местом действия стала большая опытная станция. Враги оставались теми же: несознательные крестьяне, продажные советские чиновники, капиталисты, американская шпионка, связанная с ними невидимыми нитями финансовых

интересов и диверсионных замыслов. Так, роковая красавица Сесиль работает на заокеанских хлебных королей, а ей помогает ревизор треста, бабник и взяточник, цель которого, обвинив во вредительстве, уволить передового агронома, прекратить опыты по выращиванию пшеницы сорта «Альбидум». Этому негодяю и разложению в свою очередь подсобляет лодырь и доносчик, подменяющий мешки с зерном.

В засухоопасных районах, к каким относится и Поволжье, солнце может стать смертельным врагом хлебопашца, если нет дождей. Не случайно сценарий имел ещё одно название – «Победа над солнцем», и во время съёмок ярило заливало натурные кадры без всякой меры. Эдуард Тиссэ учил молодого кинооператора Георгия Кабалова, как заставить светило работать: «Берёшь зеркало, много зеркал. Отражаешь – получается много солнца... Чтобы волосы трещали». Главный герой фильма – агроном Леонов – кричал в небо: «В моём кулаке горсть устоявших в засуху зёрен. Я поднимаю его против солнца... Война солнцу!» Этим действительно золотым зёрнам всё время грозит опасность быть подменёнными, склёванными, перемолотыми. Когда петух, залетевший в окно, съедает зёрна, Леонов мучительно (и комично) решает: самоубийство или убийство коварной птицы. Он переживает и профессиональные испытания, и личные. Его молодая помощница не верит в золотые зёрна, не разделяет его чувства. Молодая красивая женщина, она водит машину, скачет верхом без седла, флиртует и, став помощницей, а потом и женой агронома, оставляет его в самый трудный момент, правда, не надолго. Ольга Жизнева в этой роли, совсем не похожая на сыгранных ею светских львиц, судя по фотографиям, хороша, сексапильна, женственна.

Цензура встретила «Альбидум» во всеоружии. Главрепертком потребовал изъятия всех сцен экспорта зерна за границу, в то время как в стране снова было введено нормированное снабжение продуктами. На самом деле, для обеспечения индустриализации, хлебом продолжали торговать, но втихую. Чины ОГПУ Саратовской губернии и после этих поправок фильм на экраны не допустили. Решено было подвергнуть «Альбидум» радикальным переделкам посредством перемонтажа, порученного проверенному «целителю» В. Б. Шкловскому. Была ампутирована вся игровая интрига (любовь, шпионаж), и фильм, сокращённый на четверть, превратился в заурядный сельскохозяйственный агитпропфильм. Он вышел на экраны в декабре 1929 года. Позднее все до единой копии и негатив бесследно исчезли.

Актёру Максиму Штрауху, игравшему роль Аполлона Фокина в фильме **«Государственный чиновник»**, было всего 30, но его персонаж как типичный пережиток прошлого казался стариком. Это была не физиологическая, а социальная дряхлость. Жил он в доходном доме прошлого века в квартире, заставленной старыми вещами, и его жена у самовара напоминала экспонат музея дореволюционного быта. Сослуживцы, пришедшие к нему в гости, выглядели чиновниками гоголевского типа. Его начальник – возглавляющий управление треста зловецкий старец с лицом Несферату, хотя играющему эту роль актёру Науму Рогожину не было и 50 лет.

Этот фильм режиссёра Ивана Пырьева рождался дважды, под разными названиями, в разных жанровых вариантах. «Госчиновник», снятый в 1929 году, – зубодробительная комедия-сатира, населённая только отрицательными героями, где единственным положительным был смех, невесёлый, горький, пугающий. Здесь всё дышало гротеском мейерхольдовских постановок, прежде всего «Ревизора». Объектом сатирического разоблачения была двойная жизнь, ставшая нормой для миллионов рядовых граждан, неполитизированных обывателей, существующих в разомкнутых измерениях жизни частной и общественной.

Фокин – кассир крупного советского треста ограблен в подъезде собственного дома. Однако огромная сумма денег достаётся не грабителю, а жертве нападения – жена находит портфель с деньгами на лестнице. Рождается мысль присвоить «украденное», да ещё заработать политический капитал борца за социалистическую собственность. Так вор становится героем в

глазах сослуживцев. С профессиональной тщательностью Фокин оприходует доставшееся ему богатство: раскладывает деньги по пачкам, каждую оборачивает бумажкой с надписями «на дачу», «на лечение», «на храм». В этом он весь – двурушник и ханжа. Он и на службе такой же: готов бежать за недополучившим одну копейку и тут же закрыть кассу на обед перед громадной очередью пришедших за зарплатой и дожидавшихся его из этого «забега». Максим Штраух играл Фокина в манере форсированного гротеска, мастерски сочетая его с психологизмом, а перевоплощение – с отчуждением. Эта роль, несомненно, была одной из вершин актёрского творчества в жанре комедии. Актёр строил роль разорванно, как бы отыгрывая каждую черту характера по отдельности, – так рождался образ раздвоенного, даже разрушенного человека. Его персонаж на экране существовал и наяву, и во сне, когда ему снилось, что он избран в Совет, что он уже не подчинённый, но сам начальник. Эта зловещая фигура стала ожившей тенденцией неистребимости российского бюрократизма с его полным безразличием к делу и людям, мелкой пунктуальностью, формализмом, а, главное, властолюбием, претензией на управление жизнью, с его двойным лицом. Фильм «Госчиновник» завершился дерзкой фантазмагорией – Фокин ночью на площади вёл диалог с памятником Ленину. Фильм был запрещён.

Фильм «Государственный чиновник» начинался показом «Ленинской дороги», – так надпись на экране озаглавила первую монтажную фразу – железнодорожный путь и мчащийся по нему поезд. Появился в фильме и положительный герой-масса – отряд пионеров, шеренги трудящихся, коллектив рабочих. Изменился и профиль персонажей отрицательных: начальник отдела уже не просто бюрократ – он вредитель, член контрреволюционной группы старых специалистов, а кассир Фокин – послушное орудие в его руках. Режиссёр откликнулся оперативно на злобу дня, на только что прошедшие «Процесс Промпартии», «Шахтинское дело».

Вот, ссылаясь на начало обеденного перерыва, кассир не выдаёт денег рабочему, наконец получившему от начальника отдела бумагу на ремонт паровозов. Фокин так поступает не потому, что бюрократ проголодался, а потому, что враг знает: сейчас в депо идёт документ за той же подписью с требованием демонтажа паровозов. Развал железнодорожного транспорта страны – цель контрреволюционной группы, которую разоблачают бдительные рабочие депо. Стройные ряды пионеров прибывают на помощь сотрудникам ОГПУ в сцене ареста Фокина. Идущие за окном колонны трудящихся, освещенные мощными прожекторами, огромными тенями накрывают, давят поверженную фигуру разоблачённого врага. И по «Ленинскому пути» мчатся паровозы, снятые в самых изысканных ракурсах и планах, утверждая полную победу над врагами социализма.

Режиссёр сделал всё, чтобы спасти фильм и ... погубил его. Думается, он всё понимал. Не случайно, начиная работу над «Государственным чиновником», он повесил на двери рабочей комнаты табличку: «Коопремонт. Ремонтируется «Госчиновник». Сапожник Ив. Пырьев». Наверное, он тоже чувствовал себя «раздвоенным», пряча лицо беспощадного, пронизательного сатирика за маской благонадёжного иллюстратора политических тезисов дня.

Фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «**Братишка**» (по их сценарию «Ремонт») – странная комедия, в которой не смешны, не комичны ни события, ни обстоятельства, ни главные герои. Это фильм, утверждающий старые и вечные ценности – верность, дружбу, любовь – под злободневным соусом лозунгов «Поднимай производственную культуру!», «Крепи режим экономии!» Пара остроумцев, Замятин и Зощенко, зло пошутили над этими лозунгами, предложив «Скупого рыцаря» Пушкина срочно переименовать в «Режим экономии».

На дворе 1926 год. В сентябре созданием первой ударной бригады НОТ на «Красном треугольнике» положено начало движению ударничества, а год спустя будет утверждено звание «Герой труда». Возможно, для ФЭКСов (в одном лице сценаристам и режиссёрам фильма) такой симбиоз общечеловеческого и политического отдавал комедией. Уже в названии таится

лукавство. «Братишками» называли революционных матросов, увешанных гранатами, нередко одурманенных наркотой. Известно, что именно на флоте наркомания, считавшаяся «барской болезнью», пустила цепкие корни. Их боялись и на улице старались обходить стороной. А здесь это имя присвоили тихому трудолюбивому шофёру, а, может быть, и его другу, старому грузовичку. И если герой имени собственного не имеет, в титрах назван по роду занятий – «шофёр», то у грузовичка есть личный номер – «200». Машина очеловечена, её колёса, радиатор, гайки «живут» и даже «разговаривают». Так, радостью зажигались глаза-фары, когда шофёр находил грузовик на кладбище автомобилей и угонял, чтобы спасти. Грузовик, как человека, торжественного провожали с венками и речами, тем более что у него была славная биография. Он был участником октябрьских событий и сопостроительства – возил красногвардейцев и катал первых пионеров. Очеловеченность, персонификация машины – такой привет конструктивистам и кинематографистам с близкого «левого фронта». А может быть, и невысказанная тревога по утраченной человечности и утерянному интересу к личности, к индивидуальности...

И куда девалась острая эксцентричность взгляда на реалии 20-х годов, так выразительно, нарядно украсившая «Похождение Октябрины» и «Чертово колесо»? Её заместила лиричность во взгляде на город, на славных, симпатичных авторам людей. Таких в фильме явное большинство: девочка, которую по привычке называют «мальчиком при гараже», старик-маляр, интеллигент-книгочей, даже милиционер, пришедший арестовать угонщиков и реквизировать грузовик. Им хотели помешать советские чиновники, начальники, да ещё извозчик, враг всего неопытного транспорта.

Увидев колонну машин на Невском, он в гневе и страхе гонит свою лошадь и наезжает прямо на Медного всадника. В красках великолепной клоунады разоблачали директора предприятия, которому принадлежал «200», не пожелавшего отремонтировать трудягу-грузовик и приговорившего его к уничтожению на кладбище автомобилей. Сергей Мартинсон в этой роли творит чудеса пантомимы и биомеханики. Любимцы Фабрики эксцентрического актёра Пётр Соболевский и Сергей Герасимов, для которых, как позднее писал Козинцев, сочинялся и ставился «Братишка», играли друзей-шоферов, лихо водили, гоняли на роликовых коньках, танцевали и назло всем врагам боролись за режим экономии. Никто из актёров и свои, студийцы, и приглашённые не получил ни копейки – у фильма не было бюджета. Дело в том, что режиссёры в этот момент были уволены со студии «по сокращению штатов». Руководство не могло выделить денег, предоставить павильон, но дало немного плёнки и киноаппарат. Большой естественной декорацией стал Ленинград – его улицы, общественные здания, крыша одного из домов на Невском, домуправ которого оказался страстным киноманом. Гараж, трамвайный парк, скейтинг-ринг, автомобильное кладбище на окраине – эти реальные городские пространства делегировали на съёмки всех желающих. Четверть века спустя, вспоминая впечатления о фильме, Сергей Юткевич очень точно назвал его «неореалистическим». В финале, точно в сказке, добро и любовь побеждали. Любимая главного героя, кондуктор трамвая, кокетливо отказывалась ехать на этом «паршивом грузовичке», но не имела ничего против того, чтобы любимый на ходу умыкал её с рабочего места. Авария – и пострадавших влюблённых доставляли прямо ... в ЗАГС.

Фильм вышел на экраны весной 1927 года и зрительского успеха не имел. Критики единодушно признали «Братишку» неудачей ФЭКСов. Зато Маяковский особо отметил его в ряду их фильмов. Наверное, ему, любителю автомобилей, была по сердцу его технократичность – поэтическая и лирическая. К сожалению, фильм не сохранился, и уже невозможно присоединиться к отрицательному или положительному мнению о нём. Впрочем, лучше довериться поэту.

В 1927 году Фридрих Эрмлер снял фильм «Дом в сугробах», вернувшись в 1919 год, в эпоху

Военного коммунизма. Это «путешествие в обратном» помог ему осуществить писатель Евгений Замятин – автор рассказа «Пещера» и сценария по нему. Писатель позднее вспоминал: «1919 год ... озябший, изголодавшийся профессор жаловался на бездровье. Хоть в пору красть дрова! Да всё горе в том, что не могу, сдохну, а не украду». На другой день я сел писать рассказ «Пещера». А Чуковский в своём «Дневнике» записывает другое признание: Ахматова ему говорила, что в те страшные дни, замерзая, воровала дрова у соседей. А Борис Пастернак в письме признаётся: «Я словно переродился и пошёл дрова воровать у Чуковского Корнея по соседству... Видите, вот и я советским стал». Вот что делается с людьми, когда на дворе «пещерный век под знаком пулемёта».

«Ледники, мамонты, пустыни ночные, чёрные, чем-то похожие на дома-скалы, в скалах пещеры» – образ города, колыбели Революции, вымирающего, вымерзающего, голодающего, да так, что имело место людоедство». Пещера для писателя образ-знак того одичания, той расчеловеченности, которые только и могут стать итогом всякой революции. За несколькими страницами этого апокалиптического текста – годы разочарований, сомнений, борьбы. Замятин был членом РСДРП, прошёл тюрьму, ссылку. В феврале 1917-го поспешил из Англии, где находился в длительной командировке, в Россию, в революцию. В начале 20-х ринулся на литературный фронт: редколлегия «Всемирной литературы», Союз писателей, ТЕО Наркомпроса, преподавание, литературное объединение «Серапионовы братья»... Он точно искал социальную нишу, в которой мог бы сосуществовать с новой реальностью, оставшись самим собой. Правдивый и бесстрашный Замятин скоро получил звание «внутреннего эмигранта». После второго ареста в 1922 году, без суда был приговорён к бессрочной высылке. Начальник Особого отдела ГПУ Генрих Ягода подписал ему «путёвку» на «философский пароход». Только хлопоты друзей, прежде всего Горького, предотвратили насильственное изгнание. Пережив мучительные десять лет отчуждения, травли, осенью 1931 года Замятин при посредничестве Горького выехал из СССР. В течение тех пяти с небольшим лет, что писатель прожил за границей, он сохранял советское гражданство. Умер рано, в 53 года.

Странным, на первый взгляд, кажется творческий контакт правоверного коммуниста Эрмлера с бывшим революционером Замятиным, если не понять, что это был непримиримый спор. Если для автора рассказа Петроград – одна огромная ледяная пещера, город-кладбище, то для режиссёра, участника обороны города, он – прежде всего революционный форпост, сражающаяся крепость. По его заснеженным, выстуженным улицам уходят на фронт отряды красногвардейцев и рабочих, ползут броневики.

Герой рассказа «**Пещера**», немолодой музыкант Мартин Мартинович (из поляков, наверное), голодая и замерзая, жив только заботой о любимом существе рядом, беспомощном, как ребёнок, о жене. В свои именины она мечтает и просит только об одном – растопить печку, чтобы в последний раз согреться. Ради неё музыкант совершает поступок, недопустимый для человека его круга, воспитания и веры, – крадёт несколько поленьев у соседа. Он готов завтра понести наказание, когда домовый комитет соберётся на общественный суд. И он спокоен, сжимая в руке синюю скляночку с ядом. Мастерски и с трудом скрываемой антипатией к эгоистической животной женской природе Замятиным написана сцена, когда жена выпрашивает у него яд, дозу на одного. Она для себя ищет лёгкой, мгновенной смерти и не думает о том, что его ждёт унижение, а, возможно, по законам военного времени, и расстрел. Мартин Мартинович приносит ещё одну, последнюю, жертву, отдавая склянку с ядом.

Сценарий, написанный Замятиным, естественно, был отклонён и отдан на переделку в хорошие руки – Борису Леонидову, с которым Эрмлер охотно и успешно сотрудничал. Из-под его пера вышла другая история с оптимистической развязкой, новыми персонажами, иными мотивировками поступков и переживаний. Она получила названия «Дом в сугробах» и «Дом в

разрезах». В подвале дома обитают пролетарии, выше интеллигенция и наверху – спекулянт, наверное, торговец в прошлом. Оборотистый, хозяйственный, правда, жадный и бессердечный сосед, у которого и вода течёт, и дрова заготовлены, и ужин на столе из «Пещеры» в фильме превратился в классового врага, знакомого бывшему чекисту Эрмлеру. Для авторов социальная вертикаль, конечно, иная: пролетарии поднимутся наверх социальной лестницы, трудовая интеллигенция, пришедшая на службу революции, займет подобающее «прослойке» место, а «нетрудовой элемент» будет уничтожен. В фильме звучат милые сердцу Эрмлера мелодраматические мотивы. Появились дети – сын и дочь рабочего, когда-то бродившего по дворам с шарманкой и попугаем. Отец ушел на фронт воевать с Юденичем, шарманка пропала, а попугаю ещё предстоит роль жертвенной курицы, сваренной музыкантом для жены. Так, он ещё раз (в фильме) нарушит заповедь «не укради». И девочка, понимая, что обгладывает косточки своего любимца, будет жадно есть, глотая слёзы. Об этой сцене, не сохранившейся до наших дней, писали многие. В. Б. Шкловский очень сердито: «Один попугай в супе чего стоит!»

Верность глубокому драматизму литературного первоисточника сохранил на экране исполнитель роли музыканта (в фильме у него нет имени) Фёдор Никитин. Он сам считал, что это его лучшая кинороль. Немолодой музыкант не по возрасту, а по судьбе, строю личности был ему очень близок. У таких глаза с годами не стареют и возрастной грим, положенный умелой рукой Антона Анджана, только подчёркивал это. Авторы заставили своего героя тревожиться не только о судьбе жены, но и о судьбе культуры, музыки, своей профессии. Для этого достаточно было вслед за одним из крупных планов горестно задумавшегося героя вклеить надпись: «Разве моя музыка нужна кому-нибудь?» Или вслед за кадром, где музыкант читает на улице афишу «Грандиозный митинг-концерт с участием Шаляпина», дать другую: «Великий артист заблуждается». Но это не могло отнять у исполнителя силы и глубины духовной жизни в образе, богатства лучших человеческих чувств любви, сочувствия, тоски, стыда. Лиризм, психологизм, одухотворенность, артистизм – такой богатой палитрой пользовался актёр. И точно Бог из машины, появлялся отец соседских ребятишек, вернувшийся с фронта, чтобы решить судьбу героя. Он чувствовал и говорил как настоящий хозяин новой жизни: «Мобилезнём! Побренчишь, паёк дадим, дровишек». В финале музыкант вдохновенно дирижировал оркестром – мелодия его отдельной судьбы вливалась и растворялась в общей судьбе. Тогда Эрмлер верил в спасение приходящее, когда «капель льёшься с массами». Замятин не верил в это, о чём нет лучшего свидетельства, чем его роман-утопия «Мы». Эрмлер, похоже, стеснялся фильма «Дом в сугробах»: редко вспоминал, писал, что «снял не по зову сердца... понравилась возможность показать минувшее». Может быть, смущала лёгкая, очень лёгкая тень Замятина, скользящая по фильму, писателя, о котором «Литературная энциклопедия» писала: «В рассказах «Пещера» и «Нечестивые рассказы» рисует картину, совершенно искажающую советскую действительность. В опубликованном за границей романе «Мы» Замятин злобно клеветает на советскую страну».

«Очень хорошо живётся» («Простой случай») – один из тех отечественных фильмов, которые, несмотря на неугасающее внимание историков кино, сохраняют какую-то тайну. Интригует творческий дуэт режиссёра Пудовкина и сценариста Ржешевского. Загоревшись постановкой его сценария, Пудовкин, так сказать, отказал самому Золя и прервал переговоры с Францией и Германией об экранизации «Жерминали». Озадачивает непривычно долгая для 20-х годов работа над фильмом – около двух лет. Волнует драматизм его судьбы. Александр Ржешевский, чьё имя связано с новым типом кинодраматургии, так называемым эмоциональным сценарием, фигура знаковая и характерная для 20-х годов. В его биографии, включая автобиографическую повесть «О себе», много туманных мест, загадочных недоговорённостей. Родился, как сам написал, «на одной из самых аристократических улиц старого Санкт-Петербурга, на Сергиевской». Отец, видимо, был из родовитых и богатых. Кажется, фабрикант.

Родная мать, которой он не знал, кажется, была фрейлиной императрицы, а двоюродный брат – моряк-большевик. Сам Александр Ржешевский морским пехотинцем прошёл службу на Балтфлоте; затем в бронесилах Туркестана, работал в ЧК, боролся с басмачеством. И всё это пришлось на долю одного человека, да ещё в 18 лет! Начинает казаться, что он писал не только личную биографию, но и биографию поколения и ещё одного мифологического героя эпохи, названного им Замечательный человек. Именно такой появлялся в прологе сценария «Очень хорошо живётся»: «Человек, прошедший через подполье, каторгу, эпоху Гражданской войны и всё-таки пришедший в новую жизнь с чёрт знает какими надеждами...» Но этот эталон человека революционной эпохи оставался в прологе и передавал свои обязанности нравственного судьи всего происходящего герою коллективному – группе красных командиров. А судили они своего товарища, как и они участника и героя Гражданской войны, оставившего жену ради случайно встреченной женщины. Сценарист дал герою фамилию Ланговой. Что-то знакомое было в ней. Ещё бы! Её с благодарностью и придыханием произносили певцы и певицы Большого театра, ведь это была фамилия знаменитого московского ларинголога. Когда речь заходила о сыне профессора, сотруднике ОГПУ, участнике знаменитого дела «Трест», переходили на уважительно-испуганный шёпот. Кажется, он был другом Ржешевского. О разлучнице в сценарии сказано очень немного: молода, стрижена по моде, особая деталь – это её розовый ноготок, скребущий эмаль боевого ордена «Красное знамя» на груди мужчины. Значит – чужая, не знает настоящей цены таким наградам.

Уход от жены был показан не как бытовая неверность, а как измена идеалам, героическому прошлому, ведь она была боевой подругой, вынесшей его раненого на руках из боя. Их повенчала Гражданская война, и потому этот союз по-своему священен. Недаром на защиту этого брака становятся не только друзья-однополчане, но и целая деревня, от имени и по поручению которой один из крестьян пишет коротко и ясно: «Командир, нехорошо». А когда оставленная жена одиноко бредёт по ночному городу, её готовы поддержать и колонна войск на привокзальной площади и постовой милиционер. Получается, в жизни героя революции нет ничего личного, интимного, сокровенного, о чём не могли бы судить люди его социального окружения, множество таких, как он сам. Так мыслил и так писал сценарист Ржешевский, но вряд ли то же чувствовал Александр Георгиевич Ржешевский в 20—30-е годы – один из самых блестящих кавалеров от кинематографа, а к финалу жизни любящий и любимый отец десятерых детей от четырёх жён.

Сценарий «Очень хорошо живётся» датирован 1928 годом, а наполнен поэтическим рефлексиями десятилетней давности, первых послереволюционных лет, точно автор хотел удержать угасающую к концу 20-х утопическую романтику революционного мифа. Ржешевский не был фанатиком большевизма, не состоял в рядах партии, но выбрал роль поэта-певца (трубадура) революции. Пафосность, громкость, наступательность, категоричность, масштабность его натуры стали до определённой поры особенностями творческого почерка, востребованного революционной мифологией. Лучше других это почувствовал такой художник революционной бури и натиска, человек страстный и пафосный, как Пудовкин, заметивший Ржешевского ещё по первому его сценарию «В город входять нельзя». Он писал: «Его пафос не ложный пафос агитки, а настоящий волнующий подъем, тот удивительный подъем, который когда-то в дни Октября и Гражданской войны с невероятной силой звучал в речах ораторов и двигал огромные массы на героический подвиг». Режиссёр растворился в эмоциональном сценарии Ржешевского и растворил в его творчестве «я» собственное. Их своеобразным alter ego стал включённый в действие, вездесущий одушевлённый киноаппарат. Он то приближается к героям, то удаляется, всматривается в лица, вглядывается в прохожих, рассматривает дома и улицы, оказывается на поле боя и на хлебном поле – участник, свидетель происходящего.

Выбор на роль Лангового, центральную в фильме, певца, по-мужски красивого, статного, удивил многих. Недавно принятый в Большой театр после окончания Римской музыкальной академии и европейских гастролей молодой бас-баритон Александр Батурин был достопримечательностью музыкальной Москвы. Сперва режиссёр увидел его фотографию, а потом услышал сильный, мягкого тембра голос и решил, что типажно это то самое, что он искал для роли, написанной плакатно и апсихологично. Так же типажно на роль Замечательного человека был приглашён и в жизни замечательный человек, с биографией, как у персонажа, старый большевик, скульптор, ученик Родена Андрей Иванович Горчилин. Совсем неопытная дебютантка, недавняя выпускница Ленинградского техникума экранного искусства Евгения Рогулина, идеально соответствовала национальному и социальному типу русской женщины, любящей, жертвенной, в духе времени ещё и героической. Пудовкин работал на съёмках с ними со всеми одинаково и не по системе Станиславского, а методом режиссёрских провокаций естественных человеческих чувств и переживаний.

Фильм «Очень хорошо живётся» украсило внесюжетное авторское отступление, которое одни называют «Весна», другие – «Зарождение жизни». Снимая этот кусок абстрактного кино, режиссёр ставил перед собой, как сам говорил, «задачу типа Кандинского» – вызвать сперва пластически, ритмически ощущения, затем эмоции и наконец мысль зрителя, минуя сюжетную составляющую. Этот эпизод – поэтическое осмысление сущности жизни, её контрастов, её круговорота. Сперва показана земля, изнемогающая от жажды, бесплодная, а затем – ливень, бескрайние водные просторы, ныряющие в поток пловцы. Это животворная вода, и благодаря ей на земле появляется жизнь – от первого тонкого стебелька через колышущееся море травы к пышным валам травы скошенной, умершей. Этот кусок был отснят в период подготовки к съёмкам фильма, прямой связи со сценарием не имел и «вошёл в картину боком». По признанию режиссёра, именно эпизод «Круговорот жизни» был снят с использованием различных скоростей съёмки, так называемой цайт-лупы (лупы времени), способной показать обычным взглядом невидимые, хотя и реально протекающие процессы и существующие формы. Режиссёр пробует воссоздать образ-понятие жизни как процесса, бесконечности, библейской силы и удивительной пластической красоты.

Шкловский оценил фильм «Очень хорошо живётся» так: «В нём есть режиссёр, потому что эта картина в кусках – лучшая работа Пудовкина... При доработке целого главное укрепление мотивировок и восстановление блестящего, не нашедшего смыслового оправдания куска... Весна, снятая Пудовкиным, вещь принципиальная, она увеличивает художественную ценность картины». Но даже этот авторитетный голос утонул в общем хоре негативных мнений и оценок. Когда в 1930 году фильм был представлен в Главрепертком, последовало весьма жёсткое, а для режиссёра с таким именем разгромное заключение и запрещение – для Красной армии, деревни, юношеской аудитории. Фильм был признан «непонятным, а если разобраться, искажающим образ и жизнь Рабоче-крестьянской армии». Все недостатки фильма были списаны на Ржешевского: «неактуальность темы», «растрёпанность сюжета», «литературщина и многословное пустословие», «анархо-интеллигентное, вычурное восприятие мира», «явный отход от позиции уже осуждённого психологизма», «театральщина самого дурного тона, близкого к натурализму». Оставалось только пустить вход тяжёлую артиллерию общественного и (б) суждения в рабочей и армейской аудитории. Военные советовали больше показать жизнь армии, быт военных лагерей, уточнить характеристики персонажей, развить обвинительную линию «разлучницы» и «изменника». Её окружить «родственниками, старомодными и необыкновенно противными», его «сделать сказавшимся больным, чтобы уйти с занятий и на казённой машине покатавать девушку, говорящую ему: «Уйди из армии... заживём... а то эта противная война...» Пролетариев завода «Манометр» возмущала «непонятность» фильма,

начиная с его названия. Кому это очень хорошо живётся – авторам, брошенной жене, мужу-разложенцу? Вот хорошее название – «Товарищи». В общем, такой зритель хотел простой бытовой истории с нравоучительным концом о любви и дружбе, о семье и службе. А вся эта поэзия, философия только мешали.

Пудовкин, деморализованный первой своей неудачей, да ещё имевшей не только эстетическую, но и идеологическую подкладку, принялся править фильм. Для финала отснял манёвры Красной армии, подрезал сцены с участием красных командиров в семейных делах Лангового. Вызывающее и жизнеутверждающее название «Очень хорошо живётся» сменилось банальным, стёртым или, может быть, протестным – «Простой случай». Появилась неожиданная возможность продолжить работу над фильмом, как говорил поэт, «твори, выдумывай, пробуй». Фрагменты режиссёрской разработки, сохранившейся в архиве, свидетельствуют, что Пудовкин воспользовался ею сполна. В 1930-м, когда наше кино только чёрно-белое, только немое, режиссёр обдумывает использование в фильме музыки, хора, шумов, закадрового голоса от автора и цвета, включая беспредметные колористические вставки. Вот пример: распахивается окно в небо, и экран наливается синим цветом, за чёрной проклейкой следует кадр с изображением купы деревьев, и экран окрашивается зелёным цветом, и всё завершает монтажный кусок синих и зелёных кадров, вспыхивающих под ритмичную барабанную дробь.

В 1932 году фильм «Простой случай» наконец вышел на экраны, немой и чёрно-белый, изрядно потрёпанный переделками и перемонтажом. Главреперткомом он был разрешен «для всякой аудитории» и «категорически запрещён к вывозу за границу», т.к., у рабочего зрителя США и Европы этот фильм, поставленный революционным режиссёром В. Пудовкиным, может вызвать «недоумение». Была в нашем кинематографе «великая тройка» – Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко – создатели советской историко-революционной эпопеи, и все трое, что называется, идеологически споткнулись в конце 20-х, обратившись к современной действительности. Фильмы «Старое и новое», «Простой случай», «Земля» – воплощение кризиса революционного содержания в цветущих формах мастерства и драмы таланта, утратившего социальную почву под ногами, но, обернувшись к мифу, вновь почувствовавшего общечеловеческое основание миропорядка.

«Приключенческую, историческую и даже историко-революционную ленту значительно легче ставить, чем самую несложную, простую бытовую фильму», – писал Абрам Роом, осмысляя собственный опыт постановки историко-революционных фильмов «Бухта смерти» и «Предатель» и двух короткометражных комедий о современной жизни – «Что говорит МОГ?» и «Гонка за самогонкой». Как на ходу схватить, осмыслить, художественно оформить материал современности, той что идёт себе да идёт за стенами кинофабрики, той, что твоя повседневность, тем более что Роом чувствовал: он созрел для большого проблемного критического нравственно-бытового кино. Очень хотел поставить «*Хочу ребёнка*» Сергея Третьякова, готовился к фильму, от которого осталось одно название в планах «Госкино» – «Сын наркома». А появилась «*Третья Мещанская*» – поистине эпохальный фильм и в том смысле, что подлинное детище 20-х и в том, что стал началом целого направления.

В столовой кинофабрики на Потылихе друг и коллега, проверенный успехом вместе сделанного фильма «Бухта смерти», Виктор Шкловский рассказал Роому сюжет для небольшого сценария, подобранный им на страницах «Комсомольской правды». Он был прост, как жизнь, остр, как анекдот, и трагичен, этот сюжет – история о том, как в родильный дом к молодой матери пришли сразу два отца ее новорождённого сына, потому что она была одновременно женой обоих и не знала отца своего ребёнка. Все трое были молодые люди-комсомольцы, рабфаковцы, и то, что между ними произошло, не было заурядным адюльтером, – они называли это «любовью втроём», чувством «новым», «свободным» от ревности и частнособственнических

наклонностей. Роом и Шкловский почувствовали здесь драматизм, создали именно драму в то время, как из этого же материала Валентин Катаев сделал свою известную комедию «Квадратура круга».

«Три головы на одной подушке», как называл эту ситуацию Мопассан, не была ни новостью, ни редкостью. На виду у всех проходила жизнь в фигуре любовного треугольника: театрального режиссёра Сергея Радлова – Анны Радловой – инженера-путейца Константина Покровского. Авторы фильма лично и близко знали «новую семью» Маяковского-Бриков. «Мы всегда жили вместе с Осей. Я была Володиной женой, изменяла ему так же, как он мне изменял» – писала Лили Брик. Именно этим опытом, работая над сценарием, Шкловский и Роом могли вдохновляться постоянно – в этот момент они поселились в Крыму рядом с Маяковским и Брик. Сюжет фильма стал «правдой, но сшитой», как говаривал Н. С. Лесков, из нескольких реальных историй, наблюдений за жизнью, скреплённых нитками художественного замысла.

В «Третьей Мещанской» («Жизнь втроём») любовный треугольник сложился игрой случая, как иначе можно назвать неожиданную встречу на улице после нескольких лет разлуки двух фронтowych товарищей, один из которых первый день в Москве. Но недаром А. П. Чехов считал, что случайность помогает открыть таящееся в подтексте жизни, сущее, но до поры не явное. Приведя бездомного друга в дом, поселив на диван в своей единственной комнате, прописав (пусть и «без права жилплощади»), Николай разбудил вялотекущее существование: сон (отдых и привычная супружеская близость), работа, еда. Не год и не два шла так их жизнь с Людмилой, пока в комнате, в жизни не появился третий.

Работая над сценарием, авторы «переодели» своих героев в иное социальное платье – мужчины стали рабочими, женщина – домохозяйкой и добавили каждому добрый десяток лет. Эти перемены не были случайны. Авторам нужны были люди из самого принципиального для нового социального строя класса – рабочего. Им интереснее были люди уже зрелые, сложившиеся, для которых духовное изменение не рост, а ломка. Их привлекла возможность создать образ женщины, самым родом своих занятий отторженной от большого мира, для которой вся жизненная дорога от окна до порога, всё поле деятельности – 33 квадратных аршина жилплощади на Третьей Мещанской. Герои-«сопластники» (так называл людей одного социального пласта Герцен), в 1917 году им было около 18. На стене напомним о сдружившей их военной юности – портрет Будённого, кавалерийская шашка, полевой бинокль. Теперь они рабочие: один – строитель, другой – печатник.

Муж – Николай Баталов. Непосредственный, добродушный, доверчивый, жизнерадостный, вполне в себе уверенный, что называется, без комплексов. С видимым удовольствием занимается с гантелями по утрам и принимает душ (из самовара). Всегда отменный аппетит. Склонен к шуткам и розыгрышам. Он хороший, верный муж, хозяин, добытчик. Его характер с плохим и хорошим укладывается в одну реплику, когда, узнав о его отъезде в командировку, друг предполагает, что он переберётся куда-нибудь на время, а то «неудобно». А тот в ответ: «Я не щуплый». Друг – Владимир Фогель – полная ему противоположность. Это психофизиологический тип мужчины-любовника. Опытен в обращении с женщиной: добываясь её, умеет побаловать, порадовать, развлечь, увлечь. За внешней сдержанностью и холодностью – уязвимое самолюбие, безжалостность, грубость. И вся эта драматургически до тонкости разработанная противоположность мужских типов, усиленная типажным своеобразием исполнителей, нужна была для того, чтобы в испытаниях любовным чувством, отношением к женщине они оказались лишены индивидуальности, схожи точно близнецы.

Жена – Людмила Семёнова. Она – настоящая пленница полуподвала на Третьей Мещанской, четырёх стен, кухни, постели. «Я забыла, когда была в последний раз в кино», – говорит она Владимиру, выйдя с ним из дома в центр города. Она точно спит, вялая, пассивная, живущая как

заведённый механизм. Напоминает домашнюю раскормленную кошку, с тяжёлой грацией и дремлющей чувственностью. Она недоласкана, недолюблена, не довольна жизнью, мужем, собой. Владимир показался ей внимательнее, человечнее, значительнее, чем муж, с ним пришли маленькие праздники – свежий, пахнущий типографией, еще неразрезанный «Новый мир», воздушный праздник и первый полёт на агитсамолёте «Максим Горький» над землёй, над Москвой, над Третьей Мещанской. Все это оживило чувства, мысли, вкус к жизни. И к измене Людмилу влечёт не столько проснувшаяся страсть, сколько пробудившаяся человеческая активность, бродящая в крови духовным голодом, потребностью перемен.

«Мы сделали женщину праздной», – заявил Виктор Шкловский, проявив полное непонимание того, как в полуподвале, без горячей воды, качая примус, тяжела домашняя работа. Мытьё посуды, готовка, стирка. Близко знавшие Шкловского рассказывали, что вид грязной посуды настолько был ему неприятен, что он даже в статусе гостя в чужом доме начинал её мыть.

В фильме режиссёр не случайно показал это подробно и актрису перед камерой заставил всё это делать по-настоящему. Женщина не праздная, она асоциальная (вне общественного труда, общественной жизни), впрочем, как в определённой степени и мужчины. Прораб Николай Баталов приглашение на собрание отклоняет просто: «Куда мне? Я домой». Все трое – обычные люди из преобладающего большинства тех, кто не жил революцией (её политическими идеями, общественной деятельностью), а выживал в созданных ею условиях (всеобщего дефицита, жилищного кризиса).

Шла Гражданская война, мужчины воевали, возможно, выбрав сторону красных в силу жизненных обстоятельств. Война кончилась – они трудятся, умело, честно, но без пафоса. Просто работают, чтобы жить. При этом авторы их не разоблачали, не обличали, не ставили в ряд персонажей отрицательных. А ведь как требовали, с большим скрипом разрешая сценарий к постановке, «дать элементы сатиры на зверей-мужчин», «уничтожить злым смехом этих Пьера и Поля, Гюстава и Альфреда». Авторы же позволили себе только иронию над ними, чтобы не помешать зрителю самому задуматься над их поступками, оценить, чего они стоят.

Первоочередным, главным была принципиальная опора на типаж актёра. Разумеется, Роом понимал его не узко, вульгарно как внешность («мордаж» – грубо, но точно определял он этот приоритет внешнего в актёре над его внутренним содержанием), а как комплекс психофизических реальных данных. Это подтверждал и тот факт, что актёры не расставались в фильме со своими именами и фамилиями, а в чём-то и со своим человеческим – и Баталов, верный, обожающий свою жену (очаровательную мхатовскую актрису Ольгу Андровскую), и Фогель, известный своими романами.

Начиная работать над сценарием «Третьей Мещанской», Шкловский и Роом уже выбрали актёров, и роли выписывались прицельно на них – Николая Баталова (муж), Софию Яковлеву (жена) и Николая Охлопкова (друг). Когда пришлось искать новых исполнителей и пришли Людмила Семёнова и Владимир Фогель, появился второй вариант сценария, рассчитанный уже на иные актёрские индивидуальности.

Роом намеренно собрал в фильме актёров разных школ. Владимир Фогель был киноактёром – лучший «натурщик» мастерской Льва Кулешова. Его своеобразное, острое, экспрессивное, не знающее жанровых границ огромное дарование уже сделало ему имя в кино. Людмила Семёнова была одной из популярнейших актрис театра миниатюр Николая Фореггера, танцующая, поющая, пластичная, сексопильная, склонная к гротеску, эксцентриаде. Актёрским центром фильма стал Николай Баталов. Ведущий актёр МХТ, он сумел двумя сыгранными ролями (красноармеец в «Аэлите» и Павла Власова в «Матери») утвердиться как один из замечательнейших мастеров экрана высокой реалистической культуры, крупной характерности, необыкновенного обаяния.

На съемках «Третьей Мещанской» Роом разрабатывал и последовательно применял метод вживления актёра в реальную среду, полностью заменил застольное чтение сценария и репетиции участием актёров в подборе деталей обстановки, в выборе костюма, обговариванием всего этого, обыгрыванием в серии импровизационных этюдов. Это вводило исполнителей в состояние полной раскованности перед камерой. Съёмка обычно завершалась на первом дубле. Роом называл свой метод предигрой. Благодаря этому в актерском исполнении значительное место занимала импровизация, нигде не размывавшая драматургических конструкций сцены, не выходящая из-под контроля режиссёра. Особенно щедр на импровизацию был Николай Баталов. Ему – мхатовцу – такая манера работы была особенно близка и органична.

Для Роома борьба с театральностью заключалась не в отрицании актёра переживания, но в утверждении кинематографического психологизма как совокупности средств, материализующих переживание не только через актёрскую игру. Прежде всего вся среда фильма, детали, вещи излучают определенную эмоциональность, в какой-то мере отбирая её от актёрской игры на себя. В «Третьей Мещанской» каждая вещь, выделенная не просто крупностью плана, но и ассоциацией, была психологически активна, красноречива. Вещь – деталь психологического состояния: несорванные листки календаря, говорящие о каком-то особом состоянии двоих, для которых и время вдруг остановилось. Вещь – элемент особого косвенного пластического диалога: старенькая трезубая вилка в сцене объяснения мужчин во время обеда – то грозное оружие, выставленное как для удара (Баталов возмущён, узнав об отношениях жены и друга, готов драться), то мирная столовая принадлежность (гнев и решимость отступают под натиском смущения). «Люди молчат, но вещи проговариваются», – так определял Роом игру на смысловой детали, игру с вещью, предметный жест и широко их использовал. Благодаря этому человеческие фигуры в его фильмах окутывались своеобразным психологическим плейером, и напряжённый внутренний драматизм был выражен рельефно и одновременно тонко, без педалирования мимики, жеста. Точка зрения аппарата беспрестанно менялась: шли повествовательные куски, и он смотрел на мир героев совершенно объективно, наблюдательным авторским глазом. Но вот им на смену приходили куски остродраматические, и, потеряв всякую объективность, он смотрел на происходящее глазами то одного, то другого персонажа. Найденный в «Третьей Мещанской» принцип субъективной камеры, дающий возможность углубляться в состояние каждого героя, сталкивать эти состояния между собой, был открытием Роома.

Снимая этот фильм не в ширину (развертывая во времени, пространстве судьбы многих героев), а в глубину (концентрируя время, пространство, ограничиваясь тремя героями), Роом ощутил потребность в многокамерной съёмке и воспользовался ею. Правда, это звучит слишком громко – многокамерная съёмка – было всего два стареньких, бывалых «Дебри», но всё же аппараты схватывали не только то, что было непосредственно перед объективом, а, легко передвигаясь, всматривались, отбирали.

Три четверти действия теснилось в 33 квадратных аршинах комнаты на Третьей Мещанской. Прорабатывая предметную среду фильма, художник С. Юткевич и режиссёр А. Роом стремились избежать бутафорской условности. Художник предусмотрительно возвёл стены подвижные, на шарнирах, и они раздвигались, открывая новые точки съёмки. Комнату обставляли так, чтобы в ней удобно было жить, а не просто снимать, чтобы она была не хорошей декорацией, а подлинным местом жительства. Тщательно подбирались вещи к характерам и привычкам тех, кто здесь жил, – не только те, что на поверхности, но и те, что были задвинуты (дорожная корзинка – под кровать), развешаны (платья – в шкафу), заложены (скатерть – в ящике комода). Старались не напрасно. Это подтвердили как характер и качество актёрской работы, так и простой факт из быта съёмочной группы. Поздно заканчивая съёмки, в этой комнате оставались ночевать. Не хотелось разбивать настроение, терять ощущение привычной атмосферы,

помогающее без раскачек и оговаривания сразу и точно входит в кадр, с первого дубля попадать в нужную психологическую интонацию.

Комната в полуподвале буквально оккупирована вещами. На комодѣ толпятся безделушки, отражаясь в зеркале. На стене рядом – портрет Будѣнного, фотографии Льва Толстого и хозяйки дома, аккуратно вырезанные из «Советского экрана» портреты Мэри и Дуга. Над диваном на рыночном коврикѣ мирным украшением висят полевой бинокль и кавалерийская шашка, рядом – радио с наушниками и свиток чертежей. Казалось бы, эти вещи несовместимы, должны конфликтовать друг с другом, но нет, здесь они мирно сосуществуют, молча, но красноречиво свидетельствуя о том, что в этой комнате сошлись старѣй и новый уклад, разные уровни культуры, разное понимание красоты, уюта.

Сначала кадры кажутся перегруженными, пока эта фламандская щедрость «вещных натюрмортов», этот лозунг Роома «забрасывать кадр изобразительностью» не начали работать на человека в кадре, на живописание его состояний, его чувств, даже неосознанных, только рождающихся. Вот обычные вещи – игральные карты и кувшин с водой, на крупном плане работают как выразительная деталь. Женщина взяла карты, чтобы посоветоваться с судьбой. Опытный мужчина, зная, что гадание может стать своеобразной эротической игрой, раскладывает карты: берѣт короля и, повернув карту рубашкой вверх, кроет даму. Этот крупный план уходит в затемнение, а потом появляется вновь. Затем следует другой кадр: на кровати, не раздевшись, даже не сняв башмаков, спит Владимир. Людмила сидит рядом. Ветер распахнул окно и разметал карты на столе. Теперь рука женщины выкладывает новую комбинацию: король – дама – валет.

И вторая красноречивая деталь: муж, покинувший было Третью Мещанскую, не найдя жилья, вынужден вернуться на диван. Жизнь втрѣм в одной комнате настолько наэлектризовала обстановку, что малейшее не так сказанное слово и вспыхивает ссора. Людмила и Владимир поссорились, и тот в сердцах ушѣл спать на диван. А Людмила с нежным состраданием поит Николая чаем, подкладывает ему на тарелку еду, с тревогой глядит, как он ест, жадно и смущенно. Он робко дотронулся до еѣ руки, они смотрят друг на друга. Очнувшийся от сна Владимир видит: на ширме, скрывающей кровать, аккуратно развешена одежда Николая – рубаха, брюки, подтяжки. Следующий крупный план: в прозрачном стеклянном кувшине на столе тихо колеблется вода.

Сколько упрѣков и обвинений пало на голову Роома: эти обычные бытовые предметы (карты, кувшин) называли непристойными, кто-то даже договорился (забыв или не зная смысла слова) – «порнографическими». На самом деле режиссѣр искал язык киноэротики как отражѣнного показа на экране интимных чувств, сексуальных отношений, жизни человеческого тела. По всему фильму рассыпаны чувственные касания рук, губ, взглядов. В Европе и Америке высоко оценили смелость и мастерство Роома в показе всего человека без запретных зон и стали именовать его родоначальником эротического кино. В конце 40-х готовили к изданию так и не вышедший в свет сборник «Как я стал кинорежиссѣром», состоящий из автобиографических эссе ведущих мастеров советского кино. Каждый должен был рассказать, что позвало его в кинематограф, – какое событие или образ, может быть, фильм. Абрам Роом назвал «крупный план стакана воды», который он ещѣ гимназистом увидел на экране. Он был поражѣн тайной жизнью налитой в него воды. Зная иронический склад ума Абрама Матвеевича, его любовь к иносказаниям и зашифрованным смыслам, можно предположить, что речь шла о символе эротического кино, том самом ленинском «стакане воды».

Перемещения Владимира и Николая с кровати (двуспальное, можно сказать, супружеское ложе) на диван (для одинокого или отвергнутого мужчины) окончательно запутали и осквернили отношения этих троих. И вот кульминация: Людмиле дурно, и многоопытный Владимир сразу

понимает, что она беременна. Мужчины по календарю пытаются высчитать отцовство и в один голос требуют: «Аборт». Женщина с горькой иронией заключает: «Аборт вскладчину». А разве не анекдотично советское законодательство рассматривало подобную ситуацию? Если мужчина, которому женщина приписывала отцовство, ссылаясь на наличие у неё нескольких сожителей, солидарная ответственность, что-то вроде коллективного отцовства, возлагалась на всех сразу. Женщина могла инициировать такую форму отцовства, если бы обратилась с соответствующим заявлением в ЗАГС, главное, не позднее, чем за три месяца до родов.

Казалось бы, кульминация может без остановки переброситься в развязку, но режиссёр использует приём торможения – разворачивает сцену в частной лечебнице. Наблюдательным глазом врача увидел Роом тесную приёмную с мертвенно-белой зачехлённой мебелью. Снует востроглазая нянечка. Проходит осанистый, уверенный в себе врач. Совершается обычная работа узаконенного детоубийства. И работы много – вон сколько женщин разного сословия, возраста, опытности в подобном деле, ждут в приёмной, держа в руках замызганные, прошедшие через сотни рук номерки. Людмила измяла и нервно изорвала свой номер «5», поднялась, подошла к окну, выглянула на улицу и вдруг решительно направилась к двери. Камера показывает зрителю, что она там увидела: младенец в коляске, рядом девочка играет с куклой. Но когда из окна выглянула нянечка, явно заинтересованная, почему пациентка вдруг отказалась от операции, она увидела в коляске близнецов, такую славную парочку. И вскоре двое мужчин (каждый назвал себя мужем Семёновой) растерянно топтались на пороге лечебницы под её всепонимающим насмешливым взглядом. Тоже парочка... Поспешно собрав свои вещи, сняв обручальное кольцо, написав прощальную записку и уронив прощальную слезу (камера деликатно промедлила и поймала её своим объективом не на лице женщины, а на усатой мордочке глиняной кошки, которую Людмила запрятывала в свою корзинку), женщина ушла из дома. Её подхватил разгорячённый поезд и увёз прочь. Эпизод отъезда была мастерски снят оператором Гибером одним непрерывным куском: крупно её лицо, ещё раз её лицо, отражённое в вагонном стекле, аппарат резко поворачивается вокруг своей оси, и из кадра стремительно уносится поезд, выгнувшись крутой дугой на повороте, мигнув фонариком последнего вагона.

В финале фильма режиссёр снова привлекает внимание зрителя к мужчинам. Дома, прочитав прощальную записку Людмилы, они сначала пытаются понять и оценить всё произошедшее. Владимир: «Коля, кажется мы...» Николай договаривает: «Подлецы». При этом он всматривается в своё изображение в зеркале, и это лицо ему явно не нравится. Николаю стыдно и больно. Владимиру не по себе и досадно. Молчание. А следующие надписи на экране свидетельствуют о том, что оба быстро справились с охватившими их чувствами. Николай, лёжа на кровати: «Чай пить будем?» Владимир с дивана: «А варенье осталось?» Жизнь на Третьей Мещанской продолжается.

Гнев, но и человечность, не холодную игру ума, а заинтересованность и озабоченность авторской иронии, её грустные чеховские нотки подметил многие сторонники фильма. Х. Херсонский отмечал «небезразличие автора в его иронии». К. Ганзенко писал: «Если еще не с ленинским прожектором, то хотя бы с фонарём Чехова пытались осветить мещанский уголок Шкловский и Роом в ленте «Третья Мещанская».

Роом – кинорежиссёр, недавно доктор – многому научился у писателя и драматурга, доктора Чехова: сумел показать безнравственность и бесчеловечность обыденной жизни, из ситуации похожей на дурной анекдот сделал социальную драму, бытовое самосознание отдельного человека превратил в симптом состояния социума.

Ещё приступая к литературному сценарию и вооружившись знаменитой формулой Лессинга. «Больше заботиться о человечности, чем о приличиях», – Роом так сформулировал задачу и пафос фильма: «Любовь, брак, семья, половая мораль – актуальные, современные темы,

тщательно продискутированные в прессе и на диспутах, нашли частичное отражение даже на театральных подмостках, но ещё совершенно не затронуты в кино. Мы были ханжами, какие-то нигде не зарегистрированные правила приличия мешали нам серьёзно и по-настоящему (может быть, даже и в резкой, грубой форме), если не разрешить, то заострить, обнажить и поставить эти темы на обсуждение кинозрителей». Был ли Роом услышан, был ли понят? «Полпобеды» так определил творческий результат Шкловского и Роома Осип Брик, упрекая их в том, что не осудили пассивность, безволие, асоциальность своих персонажей, не дали остро, принципиального конфликта, воспользовались «алгебраической формулой любовного треугольника», неспецифического для советской бытовой среды. Нашлись и другие критики, которые обвинили их в шатании, отсутствии твёрдой позиции, в искажении действительности и даже в клевете на рабочий класс, «святой класс».

«Третью Мещанскую» за первые шесть месяцев проката посмотрели 1 миллион 260 тысяч 560 зрителей. Но из Златоуста сообщили, что демонстрация фильма в заводском кинотеатре вызвала бурю негодования, – все до единого покинули зал после третьей части.

Для красноармейской аудитории фильм был запрещён к показу. Гневными резолюциями засыпали АРК провинциальные ячейки ОДСК. Газета «Кино» – орган ОДСК – поместила статью М. Яковлева «Первосортная Мещанская», в которой авторов обвиняли в потакании мещанским вкусам, формализме, порнографии.

Фильм «Третья Мещанская», правда, под другими названиями, скоро вышел на европейский и мировой экран. Англия, Польша, Чехословакия, Китай, Америка – везде восторженный приём. Во Франции залы собирал фильм «Подвалы Москвы», которому Рене Клер задумывал очаровательный, уже звуковой и музыкальный, ответ «Под крышами Парижа». В Германии зрители и журналисты восторгались фильмом «Диван и кровать», одни – как эротической комедией, другие – как пролетарской драмой о равноправии женщины. А одна из берлинских газет очень точно определила значимость и масштаб фильма так: «Третья Мещанская» – это «Потёмкин» в камерной драме».

Самый неожиданный персонаж «из бывших», герой из прошлого появился на экране в фильме Фридриха Эрмлера «Обломок империи». Необычна его родословная – литературная и документальная одновременно. К. Виноградская (ей принадлежит первый вариант сценария) называла два источника своего замысла, отдаленных друг от друга почти на сотню лет: повесть Бальзака «Полковник Шабер» и очерк Н. Погодина «Гость с того света». Материал еще не успевшей остыть журнальной полосы, сиюминутность очерка в журнале «Огонёк» (№ 50 за 1927 год), списанного Н. Погодиным с натуры современности, поразил её воображение и воскресил в памяти другое – классическую традицию великой литературы, эпический реализм Бальзака, культурный слой, проверенный временем.

В повести Бальзака (имевшей в разных изданиях названия «Мировая сделка», «Графиня-двумужница», наконец «Полковник Шабер») – герой наполеоновских войн, полковник, граф Гиацинт Шабер называет себя «обломком крушения». Нет той Франции, за которую он сражался. Официально он сам мёртв. Жена его, знающая, что он жив и скрывающая это, замужем за другим. Его дом в Париже снесён. Он может вернуть себе имя и состояние путём судебной тяжбы, разоблачения и наказания когда-то им любимой, а теперь предавшей его женщины. Но Гиацинт Шабер – аристократ духа, благородный, добросердечный, и потому предпочитает оставить этот мир корысти, измены, лжи и тихо угаснуть в богодельне, как безымянный бродяга. Бальзак неожиданно оставляет «русский след» в судьбе своего героя, которым откровенно восхищается. Вот что вспоминает о роковом ранении сам Шабер: «... я наскочил на крупный кавалерийской разъезд противника. Я кинулся на этих упрямецев. Два русских офицера – оба настоящие великаны – разом налетели на меня. Один из них ударил меня

саблей по голове и глубоко раскроил мне череп».

Николай Погодин, будущий именитый советский драматург, начинавший как очеркист периферийных газет, затем «Правды» и «Огонька», менее чем в одну страницу журнального текста «Гостя с того света» сумел упаковать многое. Из строк очерка проступала документальная основа события: город точно указан – это Москва, завод – «Трансмиссия», названы действующие лица, были вмонтированы даже две фотографии: на одной запечатлена встреча героя и «господина Фабкома», а на другой – торжественный момент выпуска на заводе первого отечественного механизма, заменившего привозимые из Англии. В ёмких деталях вырисовывались человеческие образы: скорбные и одновременные детские глаза героя, шапка, которую он, придя к бывшему хозяину, сначала чистит рукавом, а потом кладёт у ног, Георгиевский крест, который он бережно хранит на груди, рука молодого рабочего, которую жгут благодарственные поцелуи героя и он все трёт её, смущённо-возмущённо ворча: «Старый режим!» Нашлось место и авторскому обращению к читателю – взволнованные мысли о русском рабстве, веками возвращаемом царским режимом, о том, как всего за десять лет неузнаваемо изменились люди.

Участник Первой мировой войны оказался в турецком плену, целых десять лет жил в деревне и работал у богатого землевладельца. «Когда вышло с Россией замирение» (в декабре 1925 года был подписан советско-турецкий договор о дружбе и нейтралитете), он вернулся на Родину. И не узнал страну, Москву, свой завод, своего хозяина, теперь работавшего инженером. Проснуться от летаргического сна или выйти из состояния полного беспомыслия – эта фабула в век глобальных потрясений потеряла свою сказочность, экзотичность. Генерал царской армии с характерной фамилией Скулодробов попадал в советскую действительность в фильме «Генерал с того света» (1925), и это было комедийно-гротесковое её решение. «Гопля, мы живём» – немецкая экспрессионистская драма, поставленная в 1928 году на советской сцене о невозможности революционеру воскреснуть к жизни в Веймарской Германии. Он обрывал свою жизнь, как и сам автор драмы Эрнст Толлер. Есть в «Госте с того света» даже такие строки: «Как можно полно и ярко представить себе поведение человека, умершего при царе Николае II и воскресшего на 10-м году Октябрьской революции? Может быть, только большой проникновенный художник сумел бы просто и правдиво написать этот образ» – точно призыв к будущим авторам «Обломка империи».

К углубленному изоциренному психологизму этого своего фильма Эрмлер шёл долго и не только через свои работы – через чужие (он признавался, что очень многое в этом плане дали ему фильмы В. Пудовкина и особенно А. Роома), а также через литературу (именно с этой стороны открыл он для себя Ф. Достоевского, зачитывался им), через науку (изучал В. Бехтерева, З. Фрейда, штудировал труды И. Павлова – этот мир открыл ему С. Эйзенштейн). Он сыграл особую, можно сказать, решающую роль в судьбе фильма. Увидев отснятый материал, он был потрясён: режиссёр «разменял» уникальный, грандиозный замысел, осуществляя его в обычной среднеарифметической эстетике. Чего стоил героико-приключенческий эпизод Гражданской войны, где один из главных персонажей в бабьем наряде, с необъятным бюстом из неразорвавшихся гранат шуровал в тылу белых. В общем, критика была безжалостной и сокрушительной. Эрмлер понял – снимать нужно заново и поднял себя «со товарищи» на второй, совсем другой фильм. Позднее он вспомнил тот житейский эпизод, который дал движение к иной тональности фильма – страдания и сострадания. Он пришёл домой к директору киностудии, где предстоял тяжёлый разговор о необходимости пересъёмок. Здесь были свои заботы – мучительно щенилась собака. В Эрмлере впечатлительном, чувствительном на чужую боль, человеческое страдание в глазах животного, собачья слеза, которую он впервые в жизни увидел, буквально всё перевернули. В его воображении сцена с собакой заняла своё место в

эпизоде Гражданской войны. В жёсткую, трагическую колею ввела сюжет всего фильма.

В домишке возле железной дороги неизвестно сколько лет, не зная своего имени, ничего о себе не зная, живёт, делая чёрную работу, контуженный солдат. После очередного боя за станцию по команде хозяйки он снимает сапоги с погибших и среди мёртвых находит полуживого молоденького красноармейца. Того мучит жажда, жар, бред и, увидев кормящую щенков суку, он жадно припадает к её сосцам. Вошедший в дом тип в штатском, но с маузером в руке убивает собаку, жалея пули на «доходягу» (надпись на экране – «Сам сдохнет»). Красноармейца солдат, точно ребёнка, выхаживает – ищет в волосах паразитов, кормит из рук. Лицо любимой женщины, мелькнувшее в окне вагона, возвращает его в прошлое, к его судьбе, к своему «я» – унтер-офицера Филимонова.

Сцена «возвращение сознания» есть одновременно и образ-понятие империалистической войны, и клинически точно воссозданный процесс восстановления сознания, вырывающиеся из глубин подсознания, из темноты забвения смутные пятна лиц, обрывки событий. Здесь даже такая деталь, как Христос в противогазе, будучи поразительным по смелости кадром, своеобразной пластической цитатой из Георга Гроссе, одновременно точно психологически замотивирована. Таким возник Христос в помрачившемся предсмертном сознании Филимонова, раненого, обречённого на гибель под гусеницами танка. Сцена снята с превосходным знанием всей сложности процессов, происходящих в сознании и даже подсознании, и, главное, с поразительным умением пластически, монтажно, ритмически, тонально, ассоциативно выразить их на экране. Это – безукоризненная точность ассоциативных перебросок (от катушки ниток – к катящемуся оружию; от строчащей иглы швейной машинки – к головке стреляющего пулемёта; от Георгиевского креста на шее через кресты на церквях, могилах – к распятию и от него к груди наград различных видов и степеней). Это и мрачная, как беспамятство, тональность кадров с отдельными ослепительными вспышками взрывов и узким лучом прожектора, настойчиво грызущего темноту, и бурный ритм сначала очень коротких кусков, затем постепенно удлиняющихся, с двумя-тремя крупными планами (лицо жены, вырванное памятью из разных периодов жизни, лапка машинки, дуло пулемёта) навязчиво, подобно больной, смятенной мысли, сверлящими экран. Психический аппарат актёра, не исключая и сферы подсознания, нужно было привести в состояние предельного напряжения, отчуждения от всего окружающего, переполнения, а потом в одном дубле дать актёру выплеснуться прямо на камеру. И режиссёр принёс на площадку маленький серебряный колокольчик и дал Никитину. Наивный, чистый лепет колокольчика, чем внимательнее вслушивался в него актёр, всё глубже погружал его в какое-то блаженное прологическое состояние, в безмыслие, в младенчество. Исходная точка в самочувствии была найдена, дальше в одно целое слились: актёрская техника, материал роли, то, что запомнилось при посещении психиатрической клиники, то, о чём договаривались с Эрмлером во время репетиции, какие-то детские воспоминания, скользящие смутной тенью, неудержимый актёрский темперамент.

Обретя себя, Филимонов спешит в родной город. Но на месте деревянного старого дома, где он жил с семьёй, высится громада из бетона и стекла, на фабрике новый хозяин, какой-то господин Фабком. Правда, он радостно встречает Филимонова, узнав в нём своего спасителя, который, естественно, ничего не помнит. Теперь у Филимонова есть работа, жильё в новом благоустроенном общежитии, вот только жену пока он так и не нашёл. И в этом ему помогает господин Фабком. Правда, теперь она жена другого – культработника, проповедника нового быта, нового отношения к женщине с трибуны и приверженца быта старого и старых семейных отношений в жизни. Придя к ним в дом и став свидетелем грубой, некрасивой сцены, которую муж устроил из-за пересоленного борща, Филимонов зовёт жену уйти с ним. Но женщина боится перемен, в ней для них не осталось сил. В Филимонове поднимается непреодолимое

желание ударить в жалкое близоруко-сморщенное лицо культработника, но в его сознании возникает образ насилия в лицах: пьяного рабочего, поднявшего руку на мастера, белогвардейца, застрелившего собаку, целящегося в беспомощного, умирающего красноармейца. Ему противно всякое насилие даже над этими «обломками империи», как он их назвал, и он опускает занесённую для удара руку Эрмлер с какой-то удивительной для коммуниста и чекиста человечностью, с вниманием присматривается к этим «обломкам». Жена Филимонова вызывает сострадание. Вот из окна вагона увидела бородатого мужика с детскими глазами, а, может быть, и узнала в нём своего погибшего мужа, и, отпрянув от окна, торопливо, тайком крестится. Вот со смешанным чувством страха, стыда инстинктивно ладонью закрывает постаревшую шею, когда Филимонов неожиданно пришёл в дом. Хозяин фабрики, где до войны работал Филимонов, услышав от него давно забытое: «К Вашей милости, барин», растроган, польщён, испуган – всё сразу. А супруга, так та расплакалась от умиления. И последнее, что видит герой, уходя (как бы вне реальности, отражённым в зеркале), – два старых человека, обнявшись, стараются успокоить и поддержать друг друга. В роли хозяина – режиссёр русского дореволюционного кино, «обломок киноимперии» Вячеслав Казимирович Висковский – двусмысленный, лукавый, но не злой выбор Эрмлера.

По убеждению Эрмлера, политика революции и социализма была гуманистична, нравственна, человечна. Такой она выступает и в его фильмах, напоенных лиризмом и добротой. Не случайно самый живой и обаятельный образ коммуниста в киноискусстве 20-х годов был создан именно в его «Обломке империи» – господин Фабком. В противовес достаточно популярному в 20-е годы образу «стального большевика» – кожаная куртка, косая сажень в плечах, «железные скулы», «железное сердце», в исполнении Якова Гудкина рождается образ совершенно иной. Маленький, подвижный, с мягкой, застенчивой улыбкой, с прекрасным сиянием глаз с деликатной настойчивостью пробивается он в душу Филимонова, становится для него настоящим другом, учителем новой жизни. Удивительно, но Эрмлер – политически ангажированный художник, не спешит «перековать» своего героя в советского человека, сделать его воинственным борцом за новое, общественником, ударником, кандидатом в члены партии. По существу говоря, в новых социальных условиях Филимонов возрождается как честный, дисциплинированный квалифицированный труженик, из «рабочей аристократии», как таких называли до революции. Явно, талантливому психологу, реалисту, чувствующему человеческую природу, не мешали Эрмлер-пропагандист и Эрмлер-политик.

Если в фильме «Катя – бумажный ранет» художник Еней бережно переносил на экран подробности, красноречивые детали, в натуре наблюденного Ленинграда, то в «Обломке империи» он чётко конструировал образ-знак социалистического города. И когда ему в Ленинграде для сооружения такого образа-знака не хватило определённой детали—здания, выстроенного по эталонам новой красоты, новой рациональности, он «перенёс» харьковский Дом промышленности в Ленинград. А когда ни одни из существовавших образцов рабочей столовой, общежития не показался полностью отвечающим его представлению о сущности и внешности этих новых коллективных ячеек социалистического быта, он сам по собственному проекту выстроил такую столовую и такое общежитие. Он работал как архитектор-рационализатор, как пропагандист новых форм быта, выраженных в новых архитектурных формах, чтобы в одном единственном экземпляре показательного сооружения, закрепить свое представление о современности. Такова была установка режиссёра. Уже в 60-е годы в своих воспоминаниях, оглядываясь назад, Эрмлер осудил себя за этот показ несуществующего, идеального, теперь расценивая его как показуху.

«Обломок империи» вышел на экраны к годовщине Октября, осенью 1929 года. Восторженный приём на многочисленных общественных просмотрах, зрительский успех,

безоговорочное признание коллег-кинематографистов. Рапповцы поворчали – «формализм», «достоевщина». Из Варшавы телеграммой приветствовал Эйзенштейн, выехавший в творческую командировку на Запад. Вот это поздравление Эрмлеру было особенно дорого. Критики хвалили: «Удачно использованы приёмы «кинопсихоанализа» для решения социальных задач»; «картина по мировоззрению коммунистическая, высший синтез искусства и политики».

Фильм заблистал и на зарубежных экранах под названием «Человек, который потерял память»: Франция, Голландия, Америка, конечно, Германия. Здесь уже успели узнать и оценить фильм «Катя – бумажный ранет». На премьере «Обломка империи» в Берлине эпизод «Кто хозяин?» сопровождали пение «Интернационала», овация. Рабочий зритель смотрел историко-революционную драму перерождения человека в обществе, строящем социализм. Но для других это была экзистенциальная драма о безграничных возможностях одного отдельного человека, способного сохранить в себе человеческое даже под сокрушительным прессом таких катастроф, как мировая война, революция. Великий французский режиссёр Абель Ганс, увидев фильм в торгпредстве СССР в Берлине, так оценил его общечеловеческий адрес: «Для него не должно существовать границ – он принадлежит всему миру».

Жизнь города, его домов, их интерьеров для кинематографа – интереснейшее драматическое человеческое пространство, чрезвычайно киногоеничное. Неудивительно, что кинохроника 20-х годов спешила запечатлеть всё новое. Но всё ли? Если воспользоваться сюжетом одной русской сказки, то можно вспомнить о «вершках» и «корешках» того, что мог увидеть «киноглаз» документалиста-хроникёра. В вертовской «Кино-правде» № 18 (1924 г.) киноаппарат движется по Тверской в толпе прохожих. Вот папиросница «Моссельпрома», чистильщик сапог, мальчишка-газетчик, инвалид на костылях, зеваки у витрин магазинов, публика у входа в кинотеатр... «Прочитав» в свежем номере газеты, что «отстроен дом для рабочих», киноаппарат торопится его показать. Дзига Вертов дал этому киновыпуску подзаголовок «Пробег киноаппарата 299 м. 14 мин. 40 сек. В направлении советской действительности». И получилось, как всегда, впечатляюще стремительно и бегло – «вершки».

Новые явления жизни Москвы, с натуры, врасплох, были каталогизированы в фильме Вертова «**Шагай, Совет!**». Помощь беспризорным, инвалидам, слепым, глухим, ночной санаторий для рабочих, клуб, библиотека, новый родильный дом, курсы ликвидации неграмотности – достижения советского строя за первое десятилетие его существования.

Знаменитый эпизод «Митинг автобусов» на площади возле Моссовета: это, конечно, факт, свидетельствующий о том, что в столице кончилась эра трамвая как единственного вида общественного транспорта. А снятое крупным планом вращающееся автобусное колесо с гербом Моссовета, это, конечно, метафора колеса новой истории. Пивные, проститутки, гуляки на лихачах, тюрьма, злая ночная жизнь – всё это пережитки старого, язвы НЭПа, так надо понимать. Эти беглые зарисовки перебивались надписями-обращениями к людям на экране: «Куда вы спешите? В церковь или вечернюю школу? В клуб или в пивную? В ночной диспансер или в Ермаковку?» – так по-старому называлась ночлежка криминальной репутации, откуда, действительно, одна дорога – в круглосуточно работавшие кожвендиспансеры. Киноотчёт, заказанный режиссёру к десятилетию Московского совета, самим ведомством не был принят. Зато Вертов создал своё документально-поэтическое послание, по пафосу и агитационному звучанию родственное юбилейной поэме Маяковского «Хорошо! Октябрьская поэма». Судя по сценарному плану, первоначальный замысел фильма «Моссовет» строился на единстве трёх времён: вчера (Гражданская война и Военный коммунизм), сегодня (социализм и НЭП), завтра. Москву будущего режиссёр видел так: «небоскрёбы, подземные дороги, кухни-фабрики», «на месте кладбищ сады и парки для отдыха». Но как можно было показать на экране то, чего не существовало? И Вертов-документалист «наступил на горло песне» поэта-Вертова, отказавшись

от показа «завтра». Настоящее дал в виде уникальных, образцово-показательных объектов: столовая имени Ленина, лесная образовательная школа, новый рабочий посёлок. Москва на экране стала витриной социализма, на которой всегда одни «вершки». Год спустя сотрудникам Дзиги Вертова (его лучшему оператору, брату Михаилу Кауфману и киноку Илье Копалину) предложили как режиссёрам снять новый фильм о Москве, при этом «ограничиться спокойными протокольными съёмками быта и исторических достопримечательностей». Но они не захотели или не смогли поменять вертовскую документальную поэзию на хроникальную прозу. Один день Москвы от утреннего пробуждения до погружения в ночной сон предстал на экране как поэма о дне нового мира, рождающегося под звон кремлёвских курантов в образе младенца, появившегося на свет. Режиссёры и операторы-хроникёры Иван Беляков и Пётр Зотов умели увидеть «жизнь врасплох» и поймать человека объективом без позы – отсюда необыкновенная искренность и эмоциональность фильма **«Москва»**. При этом владение монтажом, многократные экспозиции, динамичная композиция кадров, ракурсы превращали хроникальный кадр в кадр-символ, кадр-метафору. Девочка на качелях – юность, в полёте восторженно открывающая мир. Мужики от земли в Москве, в Доме крестьянина, беседующие о коллективизации, – символ народовластия. Портрет Николая II на стене в здании посольства иностранного государства – символ интервенции и реставрации царизма.

Измученный саботажем столичных прокатчиков, заушательской критикой, недоброжелательством кое-кого из коллег, наконец переживший увольнение со студии, Вертов уехал на Украину, где снял три полномасштабных фильма. Среди них – признанный шедевр мировой документалистики **«Человек с киноаппаратом»**. Тема большого современного города, мегаполиса второй половины 20-х выростала из показа обыденных явлений, повседневных событий одного дня от рассвета до полуночи. В этом городе, созданном на экране из того, что было снято в трёх разных городах (Москва, Одесса, Киев), не было ничего нарочито советского, всё общечеловеческое – роды, похороны, труд, отдых. Фильм был лишён надписей, концентрирующих большевистскую идеологию в словесной форме. В изображении отсутствовала советская символика. Разумеется, режиссёр получил сполна за «идеологическое отступничество», «эстетство», «формализм». Зато его фильм обрёл вневременное содержание и всечеловеческую адресацию. Не случайно, Вертов, обдумывая звуковое решение фильма, слышал его в музыке старого мира (Адана, Делиба, Россини, Массне, Чайковского) в сопровождении машинных голосов мира нового. Жаль, что этот проект остался на бумаге.

София Лисицкая (жена друга и коллеги Вертова дизайнера и архитектора Эль Лисицкого) писала в немецком журнале «Кунсблат»: «Для того чтобы создавать такие фильмы, недостаточно быть только режиссёром, оператором или изобретателем. Необходимо познание всего человеческого». С одной стороны, в фильме показано человеческое множество, просто люди, живущие своей повседневной жизнью, когда неважно, пролетарии или служащие, или выходцы из деревни штурмуют переполненный вагон трамвая, сидят в пивной, гуляют по улице. Просто люди. С другой стороны, уже самим названием фильма Вертов утверждал тип человека индустриального века, нового кентавра, сросшегося с машиной, как кинооператор со своей кинокамерой, через объектив которой он видит мир. В нём люди и машины живут единой жизнью: спят и бодрствуют, трудятся и отдыхают. Многочисленные образцы движения человека, людской массы, а также транспорта всех видов (от пролётки до трамвая, от мотоцикла до поливальной машины) демонстрируют необычайный динамизм жизни большого города. И всё-таки человеческое побеждает машинное: сквозь весь фильм проходит крупный план глаза, в который двойной экспозицией впечатан киноаппарат как машина нового зрения.

«Человек с киноаппаратом» – многолюдный фильм, представляющий и героев, и антигероев 20-х на излёте десятилетия. Не названо ни одной фамилии, ни одного имени, ни места их

обитания, ведь фильм снимался в трёх городах как «зрительная симфония» жизни большого индустриального города, так полюбившегося Вертову, уроженцу маленького Белостока. Улицы ещё спящего города, затем рассветные: редкие авто, из подъезда выходит человек, несущий на плече треногу и киноаппарат. Это раньше всех в городе поднялся Человек с киноаппаратом, чтобы успеть снять повседневную жизнь в течение суток: утром, в полдень, днём, вечером. Человеческая жизнь представлена на экране в различных возрастных категориях: детство, юность, зрелость, старость. Жизнь человека показана на противоположных полюсах: родины – кончина, брак – развод, труд – отдых, сон – бодрствование.

Главные герои – женщины и дети. Фильм открывается эпизодом пробуждения женщины, этой современной Евы, открывающей глаза и мир. Поднимались её сомкнутые веки, а затем распахивались шторы на окнах, поднимались жалюзи витрин – всё в единой монтажной фразе крупно снятых кадров. Куст сирени за распахнувшимся окном точно расцвел под взглядом киноаппарата: сперва окутанный дымкой (снято вне фокуса), затем всё более рельефный, когда становятся видны листья, соцветья. Женщина, освежённая сном и умыванием, уподоблялась этой влажной, душистой красоте. А простое зрение киноаппарата перерастало в воззрение его на человека, на мир.

В сценах труда то и дело появлялись женщины: за швейной машиной и пишущей, с мастерком шпукатура и лопаточкой косметички, наушниками телефонистки и инструментарием монтажницы на киностудии. Снова появлялась женщина в главной своей роли – матери, в муках, как было завещано, дающей новую жизнь. Родины были даны на экране без ненужного натурализма и без ложной стыдливости, поэтически как факт рождения ещё одного человека на Земле. Дети получили выход на экран в эпизоде представления уличного фокусника китайца. Здесь они, не замечая киноаппарата, отдаются захватившему их зрелищу, радуясь, удивляясь, пугаясь. Это те, у кого есть детство, а тут же на улице – те, кто его лишены – беспризорники.

Герои мужчины – рядовые люди вполне рядовых профессий. Это рабочие, регулировщик, пожарные, извозчики, официанты. Антигероям был отдан большой эпизод, который Вертов называл «гримасы НЭПа»: вот они, посетители пивных и кабаков, женщины лёгкого поведения, дамочки-бездельницы. Можно поискать их среди зрителей кинотеатра – есть и такой эпизод, замыкающий человеческую цепочку: персонажи (кого снимают), оператор (кто снимает), зритель (для кого снимают). Пока люди рассаживаются в зале, не видя направленного на них киноаппарата, взгляду открыты их лица, социальная физиономия каждого. И главный герой – Человек с киноаппаратом, связующий всё и вся в фильме воедино, превращающий хаос жизни в космос Бытия. Он смел и профессионален, изобретателен и трудолюбив, наблюдателен и остроумен, оптимистичен и человечен. На нём кожаная куртка, кожаная кепи, краги. Он с головы до ног – человек 20-х годов. Он – лирический герой, alter ego Вертова, не случайно доверившего родному брату стать на экране героем без страха и упрёка. Михаил Кауфман был блестящим кинооператором, красивым мужчиной, родным человеком. И хотя была в жизни чёрная полоса, когда распался их творческий и человеческий союз, разрушенный амбициями, игрой страстей и самолюбий, этот фильм навсегда остался уникальным воплощением кинопартнёрства, когда киноаппарат объединял в одно целое режиссёра и оператора, того, кто в умозрении видит, что и как нужно снять с тем, кто это снимает. Киноаппарат вознаграждал Михаила Кауфмана последней встречей с родителями. Когда шло присоединение Западной Белоруссии к СССР в 1939-м, он как оператор сопровождал войска, вошедшие в родной Белосток. А Вертов до конца дней не мог себе простить, что не успел вывезти отца и мать, разделивших участь миллионов евреев на оккупированной территории.

Долгие годы «Человек с киноаппаратом» подвергался нападкам официальной советской критики как «образец формализма и эстетства». Его обычно ставили в один ряд с «Кино-глазом»

и также противопоставляли образцам «истинно революционной» вертовской документалистики фильмам «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Симфония Донбасса».

Немало перьев затупилось, когда историки кино, сравнивая близкие по времени создания, материалу, эстетике фильмы «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова и «Берлин». Симфония большого города» Вальтера Рутмана, искали их отличия. Писали о «социальной страстности», «социальной определенности», «жизнерадостности» советского режиссёра и «чувстве тревоги», «элегичности, печальности», «социальной неопределённости» немецкого, делая из этого идеологические выводы. Думается, два разных по темпераменту человека, два разных по мироощущению художника, взяв за основу жизнь современного мегаполиса, сделали два его разных документальных портрета. Спасибо Рутману, растворившемуся в описательной, объективной документалистике, благодаря чему он сохранил для истории Берлин, от которого в 1945-м мало что останется. Спасибо Вертову, дерзко вписавшему в им самим созданный город людей 20-х годов.

Фильм «Человек с киноаппаратом» – один из шедевров киноискусства 20-х, зрелого немого кино, не нуждающегося ни в звуке, ни в слове, разве только в музыке. Он принадлежит творческому дуэту братьев Кауфман – оператору Михаилу Кауфману и режиссёру Дзиге Вертову (Денису Кауфману). О нём столько написано, переспорено, и всё равно поныне остаётся что-то неразгаданное, непознанное. Прежде всего в антропологическом содержании фильма, о котором Вертов позднее написал так: «По сути дела это была смелая, даже дерзкая попытка овладеть всеми подступами к съёмке действующего и не подчиняющегося никаким сценариям «живого человека». Он уточнял: «Обыкновенный человек», который «собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей», «не человек, а Человек». Статья, из которой выбраны эти глубокие и ясные самооценки, называлась «О любви к живому человеку», была опубликована посмертно и читалась как своеобразное завещание. Художник с «левого фронта», увлеченный идеями конструктивизма, чувствующий в киноаппарате живое существо, помогавшее ему увидеть и понять окружающую действительность, в итоге пришёл к основополагающему завету документалистики – любви к человеку.

Каких-нибудь несколько лет Вертов не дождался до нового взлёта документального киноискусства в конце 50-х – начале 60-х годов: «Синема-верите» во Франции, Нью-Йоркская школа в США, польская документальная школа... Эти творческие содружества, их фильмы, манифесты, их теоретические изыскания – всё это своеобразный памятник, сооружённый мировым сообществом кинодокументалистов Дзиге Вертову, человеку с киноаппаратом.

Анатолий Луначарский
Михаил Левилов
Виктор Шкловский
Лев Кулешов
Александр Родченко
Николай Охлопков и Николай Эрдман
Всеволод Мейерхольд
Николай Фореггер
Николай Охлопков
Игорь Ильинский
Анатолий Кторов
Фридрих Эрмлер
Фёдор Никитин
Сергей Герасимов
Иван Клюквин
Николай Церетелли
Борис Фердинандов
Сергей Минин
Наум Рогожин
Владимир Уральский
Михаил Каростин
Павел Петров-Бытов
Дмитрий Бассальго
Леонид Оболенский
Николай Баталов
Владимир Фогель
Всеволод Пудовкин
Николай Никандров
Алексей Гастев
Леонид Рамзин
Александр Чаянов
Фёдор Раскольников
Александр Довженко
Абрам Роом
Григорий Бобынин
Пётр Соболевский
Григорий Козинцев и Леонид Трауберг (Фэкс)
Дзига Вертов
Михаил Кауфман
Алексей Дмитриев
Алексей Попов
Александр Ржешевский

«Чертовски талантливый человек», – говорил о нём не слишком щедрый на похвалы Ленин.

«Лирически настроенный, но бестолковый», – замечал Горький. Это всё относилось к **Анатолию Васильевичу Луначарскому**, которому судьба подарила удивительно подходящую «покровителю муз» фамилию – редкую, поэтическую, похожую на псевдоним. Правда, настоящая его фамилия по биологическому отцу, а не по тому, кто вырастил, была вполне заурядной – Антонов. Когда произошла революция 1917 года, он был очень молодым, можно сказать, «новорождённым» большевиком с партийным стажем в несколько месяцев. Конечно, его прекрасно знали как социал-демократа (в РСДРП с 1895 года), как богостроителя, как публициста, культуролога, философа. С юности он был настоящим киноманом и писать о кино начал ещё до революции. Он был театральным и кинокритиком, драматургом, сценаристом, редактором и государственным деятелем. Практикующий художник у руля культуры – больше в советской стране такое не повторилось. Были ткачихи, химики, партийные работники... Его пьесы и сценарии не из ряда выдающихся, но сделаны были профессионально, занимательно и идеологически заточены на злобу дня. Его занимали социально-нравственные коллизии революционной действительности, кризис и вырождение буржуазного общества. Предпочтительным жанром была мелодрама. Любимым киноколлективом – «Межрабпомфильм».

Луначарский имел свою позитивную модель развития советского кинематографа: опирающегося на поддержку массового зрителя среднего эстетического уровня, искусства реалистического, занимательного, эмоционального, воспитывающего через развлечение. Своим образным, динамичным пером он набрасывал её очертания: не впадать в «скучную агитацию», ибо она становится «контрагитацией», не позволять себе «парить на аэроплане идеологии и художественности» поверх зрительских интересов, не садиться в «дырявую лодку» незанимательного, пусть и вполне политически грамотного репертуара – «всё-таки потонет». С этим не поспоришь и сегодня. А вот в чём был серьёзный и оказавшийся долгоиграющим просчёт культурной политики наркома просвещения, так это в её жёстком централизме. Выезжая ненадолго по стране, Луначарский собирал для столицы всё лучшее. Десятки талантливых людей по его личному приглашению перебирались в Москву. Для каждого из них это был момент судьбоносный: возможно, останься Абрам Роом в Саратове, он остался бы и в театре, а киноискусство не досчиталось бы такой творческой величины. Но в целом для российской культуры это было губительно. Да разве он один!

По случаю создания «Узбеккино» в 1926 году Луначарский поддержал идею концентрации и централизации кинематографии: «При создании обособленных киноорганизаций кинодело будет лишено достаточно мощной материальной базы и не сможет сгруппировать достаточного количества необходимых киноработников, число которых весьма ограничено». Подобная позиция руководителя культуры большой многонациональной страны по существу подписывала приговор самостоятельному кинематографу в автономных республиках. Рабоче-крестьянская инспекция по материалам проверки 1929 года декларировала: «Путь к развитию кино лежит в объединении в одном союзном кинопредприятии, которое на здоровых началах объединило бы всё кинопроизводство в СССР». «Чувашкино», «Таткино», «Немкино» свернули производство и прекратили существование.

Нетерпение – настоящая болезнь всякой революции помешала национальным кинематографиям подняться – на почве национальных культур, из опыта старших искусств, в опережающем движении хроники, документального кино, на материале национальной жизни.

Вторым, уже советским, браком, Луначарский был женат на актрисе театра «Комедия (б. Корш)», позднее Малого, звезде, скажем так, дореволюционного образца (красавица с гардеробом) и среднего дарования Наталье Розенель. Стала она и звездой фильмов по его сценариям и ряда других, в основном снятых на «Межрабпомфильме». Эмигрантская пресса

издевательским писала о «министерше-вендетте»: «Жена советского министра народного просвещения и изящных искусств Луначарского продолжает подвизаться в московских студиях в качестве вендетты, поражать воображение комсомолок своими умопомрачительными туалетами».

Как и большинство мужчин, способных как своего принять ребёнка любимой женщины, а собственного, от разлюбленной, порой даже забыть, Анатолий Васильевич как дочь воспитал Ирину Розенель, а к своему сыну Анатолию особого чувства не питал. Луначарский сохранил свой пост наркома просвещения и «покровителя муз» до 1929 года, когда сам подал в отставку. Под конец он тяжело болел, пришлось удалить глаз и поставить стеклянный, и до места нового назначения послом в Испании он не добрался. Скончался по дороге, в Ментоне, в конце декабря 1933-го, не дожив до 60.

Михаил Юльевич Левидов (Левит) о литературе писал под псевдонимом Эмэль, о кино – не прячась. Как журналист он ещё до революции успел поработать с Горьким в «Летописи». Затем был корреспондентом РОСТАв Эстонии, Англии, Голландии. Заведовал Бюро печати Наркомата иностранных дел. Круг творческих интересов Левидова был весьма обширным: критика, публицистика, социология искусства, газетоведение, театральная кинодраматургия. За умные и злые политические фельетоны, печатавшиеся в крупнейших газетах, получил высокое звание «советский Бернард Шоу». Давно стали библиографической редкостью его книжки «Философия кино», «Кино и человек», «Простые истины». Умел серьёзные, большие темы излагать в небольшом листаже. Пьесу «Заговор равных» поставил А. Я. Таиров. На сцене – Великая французская революция, за сценой звучит трагическая музыка Николая Метнера. Сценарии Левидова «Руки прочь!» и «Две дороги» были реализованы второстепенными режиссёрами в фильмах агитационно-пропагандистского характера, не принесших ему кинематографической славы. Лефовцы были ближним кругом его общения: с Маяковским выступал в «Кафе поэтов» и «Доме печати», а с Кулешовым написал сценарий «Три величества». С годами забылась в своё время наделавшая шума статья в защиту «организованного упрощения культуры». Зато прочно вошло в обиход историков искусства левидовское определение «большая пятёрка советского кино». «Эйзенштейн, Пудовкин, Роом, Кулешов, Вертов» – режиссёры-новаторы, создавшие и двигавшие вперёд наиболее принципиальные направления искусства 20-х годов – документалистику и кино игровое, поэтическое и прозаическое, экспериментальное и зрительское. Левидов знал, понимал, любил кино. Он был арестован в июне 1941 («за шпионаж») и расстрелян весной 1942-го, когда ему едва исполнился 51 год. В связи с его арестом вспоминают Эльсберга, литературоведа и критика, постоянного автора рапповского журнала «На литературном посту», похоже, превратившего доносы на коллег по профессиональному цеху – Левидова, Бабея, Лунгину – в вид профессиональной деятельности. Специалист по творчеству Герцена и Салтыкова-Щедрина, когда ему было всего 23, выпустил книгу под интригующим названием «Во внутренней тюрьме ГПУ (наблюдения арестованного)».

Виктор Боржович Шкловский – выдающаяся фигура русской культуры XX века, один из основателей и ведущих теоретиков «формального метода» в литературоведении, активный член Общества по изучению поэтического языка, литературовед, критик, писатель. В области кинематографа – теоретик, кинокритик и практик широкого профиля, сценарист, педагог, редактор. Куда менее известно его политическое лицо, яркое, дерзкое, на которое не раз ложилась гибельная тень.

Он родился в семье еврея-выкреста, учителя математики, которую время не пощадило: дочь Евгения в 1919 году умерла от голода, сын Евгений погиб в Гражданскую, защищая раненых от бандитского налёта, сын Владимир был репрессирован в начале 30-х. Смертельная опасность не раз грозила и Виктору, примкнувшему к левым эсерам, участвовавшему в подготовке

контрреволюционного мятежа. В Первую мировую войну он был ранен (осколочное, от взорвавшейся в руках гранаты, и сквозное в живот). Георгиевский крест принял из рук боевого генерала Лавра Корнилова. Был комиссаром Временного правительства. Политическое кредо левого эсера-боевика. Когда в 1922 году начался процесс над эсерами, в материалах которого фигурировало его имя, Шкловский уехал в Берлин. Прошёл две реабилитации, позволившие вернуться осенью 1923-го. Помогли Рейснер, Троцкий, Горький. А вернувшись, с политикой порвал, по крайней мере деятельно, и пришёл в кинематограф. Не чурался никакой работы: надписи к фильмам, либретто, сценарное соавторство, внесение поправок. Его деятельность как драматурга можно было бы назвать так, как он сам назвал одну из своих многочисленных книжек, – «подёнщина». Если бы среди двух десятков его реализованных сценариев не было тех, что дали жизнь шедеврам немого кино – «По закону», «Третья Мещанская» – и весьма значительным фильмам – «Дом на Трубной», «Бухта смерти», «Крылья холопа», «Евреи на земле», «Ухабы». С ним хотели работать, с ним не хотели расставаться в работе. Так Роом и Шкловский сняли рука об руку в 20-е годы целых пять фильмов.

Особая статья—устное творчество Шкловского – полемиста, докладчика, анекдотчика. Вот одна из жемчужин его глубокомыслия по содержанию и острология по форме. В начале 30-х он сказал: «Прежде литература была обеднена, а теперь она огорчена». Речь – о лидерах официальной литературы Демьяне Бедном и Максиме Горьком. Удивительно, что такой человек, с такой биографией сам избежал репрессий, но первая жена была арестована и сослана; старший брат погиб в лагере. Шкловский был человеком умным, гибким, смелым. Когда разогнали ОПОЯЗ и оставили без работы таких учёных, как Эйхенбаум и Тынянов, Шкловский написал «отказную статью», в которой решительно порвал, нет, не с людьми – с научным направлением, а назвал её красноречиво и многомысленно «Памятник научной ошибке».

Лев Кулешов – масштабная и трагическая фигура советского кинематографа. Он сам посчитал, что за долгую жизнь в кино 25 продуманных и подготовленных к постановке проектов не были реализованы. Он снял гораздо меньше, чем мог, а порой и не то, что хотел бы. Он называл «коммерческим» период работы на «Межрабпомфильме», когда сделал картины: «Два-Бульди-Два», «Весёлая канарейка», когда не мог снимать Хохлову. Правда, мастерства ему хватало всегда и на всё. Вот он взялся за фильм «Сорок сердец», отнюдь не мелодраму, которую обещает название, а культурфильму о реализации плана ГОЭЛРО силами 40 электростанций. В павильоне художники братья Никитченко создали макет в реальности ещё не построенного ДнепроГЭСа. Что не построили, нарисовал художник мультипликатор Иванов-Вано. Остаётся только пожалеть, что фильм не сохранился. Не получил реализации замысел исторического фильма «Три величества», над которым Кулешов хотел работать с художником-мирискусником Александром Бенуа. Комедийный сценарий Шкловского и Кулешова «Фунтик» был написан на Игоря Ильинского и актёров «Коллектива Кулешова».

Ученики, ассистенты, педагоги – он называл свой коллектив «одной художественной партией». Преданность кино, трудолюбие, скромность – эти качества объединяли всех кулешовцев, при том что каждый был самобытной личностью, яркой индивидуальностью. Ученики вышли каждый на свою творческую дорогу и, подобно детям, вырастающим из семьи, покинули учителя. «Коллектив Кулешова» распался. Одна ученица осталась с ним навсегда, долгие 50 лет в особой роли, самого близкого человека, музы, жены, помощницы на съёмочной площадке, в институтской аудитории – Александра Хохлова. Можно сказать, как самостоятельный режиссёр, она принесла себя в жертву любимому человеку, его творчеству и жизни. О чём, кажется, никогда не жалела. Уникальная исполнительница немого кино, почтаплиновски смешивающая на актёрской палитре краски гротеска и драмы, лирики и трагикомедии, она снималась только у Кулешова. На протяжении 20 лет – шесть ролей. Пока он

ставил фильмы, она всегда готова была сниматься: в роли американской девушки-продавщицы и старой крестьянки-сибирячки, то в главной роли, то в эпизоде. Судьба вела Кулешова и Хохлову навстречу друг другу. Впервые они могли познакомиться ещё в 1916—1917 годах у Ханжонкова, где он начинал как художник и ассистент Бауэра, где снимался её первый муж, премьер театра и кино Константин Хохлов, где она скромно пробовала себя в эпизодах. В 1919-м они встретились в Госкиношколе, чтобы уже не расставаться. Но находились люди, по разным соображениям желавшие разбить этот дуэт: кто из ревности и зависти, как Лили Брик, кто из осторожности, ведь Александра Сергеевна – племянница врача царской семьи, расстрелянного в Екатеринбурге, была «лишенкой». Сергей Михайлович Эйзенштейн любил на приёмных испытаниях во ВГИКе разложить репродукции живописных полотен, чтобы проверить культурную подготовку и фантазию поступающих. Взяв в руки репродукцию с парного портрета Валентина Серова «Девочки Боткины», задавал вопрос о том, какой могла бы быть их судьба. Какой-нибудь словоохотливый абитуриент пускался в пространные рассуждения, не подозревая, что одна из них – Шурочка Боткина – Александра Сергеевна Хохлова – сидела тут же за экзаменационным столом и внимательно слушала, улыбаясь. И лукаво улыбался Кулешов.

Куртка военного покроя, галифе, обмотки, грубые башмаки, чёрная кожаная кепка с большим козырьком. Демобилизованный военный? Автомобилист? Нет. Это фотограф, дизайнер, плакатист, график, художник по костюмам, художник-постановщик, знаковая фигура «левого» искусства Александр Родченко. И ещё кинематографист, хотя на его счету всего четыре фильма, которые он оформлял как художник, да ещё одна незавершённая режиссёрская постановка.

Родился Родченко в Петербурге в комнатке над сценой театра, где его отец служил бутафором. Когда в спектакле нужен был ребёнок, на сцену выводили «Шурку бутафорова». Было ли ему это в радость, трудно сказать. Но в свои творчески зрелые годы театр он не любил, предпочитал цирк и кино. По окончании церковно-приходской школы родители отдали его учиться «на зубного техника», пока в 19 лет он не взял свою судьбу в собственные руки – поступил в Казанскую художественную школу вольнослушателем. Здесь он встретил Варвару Степанову, позднее ставшую его женой и единомышленницей. Сын прачки и бывшего безземельного крестьянина, ставшего бутафором, Александр Родченко сразу принял революцию, и как социальное явление и как творческую перспективу. Участвовал в создании профсоюза художников, Изобразительного отдела Наркомпроса, творческих клубов. В 1917 пытался первый московский тучерез (небоскрёб) – дом Нерензее – превратить в коммуны художников с индивидуальными мастерскими для каждого и общей на крыше. Творческая среда Родченко и Степановой была насквозь лев(ф)ая и кинематографическая: Кулешов, Вертов, Эйзенштейн, Шкловский, Маяковский, Брик, Шуб, Ган, Третьяков. Правда, ещё до знакомства и сотрудничества с ними, в самом начале 20-х, Родченко сконструировал зал на колёсах для вечернего и дневного показа в сельской местности – киноавтомобиль. Его всё больше увлекает производственное искусство и отвлекает от живописи. Он называет себя художником-инженером и стремится изменить предметно-пространственную среду: «Предпочитаю видеть необыкновенно обыкновенные вещи» – почтовый ящик, ножницы, дверные ручки, чемоданы, переносной лоток для книг, газетный киоск, вагон трамвая.

С середины 20-х Родченко хорошо знают в Германии, Голландии, Италии и, конечно, во Франции. В 1925 году он оформлял советский отдел. В Grand Palais три зала отвели СССР, ссылаясь на ограниченность средств, полы в них засыпали клеевой сажой, которую посетители на обуви разносили в соседние залы и прямо на роскошные буржуазные ковры. Построенный Родченко интерьер-ансамбль «Рабочий клуб» после закрытия выставки был подарен Компартии Франции. В четырёх цветах (красном, сером, белом, чёрном) был выполнен весь этот интерьер:

раздвигающиеся стены, трансформирующаяся мебель, витрина для стенгазеты, установка для оратора, этажерка для книг и журналов. Пока не поставили охрану, благовоспитанная буржуазная публика воровала газеты, плакаты, журналы. Своё место в «Рабочем клубе» занял и ленинский уголок и киноэкран. Родченко заставил говорить о себе художественный Париж, поставив своеобразный рекорд. Он взялся за пять дней сделать одну тысячу портретов углём в технике быстрого рисунка. «Контролёры» сменяли друг друга, а он сидел в знаменитой «Ротонде» по 15—17 часов кряду. И вот результат: 1000+13 рисунков и выполнены на 8 часов раньше, чем договаривались. Принесли сценарий с предложением построить декорации и оформить интерьеры для одной из кинопостановок. Сценарий не заинтересовал, зато он охотно раскрасил стены съёмочного павильона на этой студии. Родченко участвовал в четырех разделах выставки: искусство улицы, ансамбль мебели, театр, искусство книги. Во всех получил медали. Всего художники из СССР увезли из Парижа 50 золотых, 45 серебряных, 27 бронзовых медалей и 9 Гран-при.

Опыт художника-инженера пригодится Родченко, когда он придёт в кино, как и опыт фотохудожника, основоположника фотомонтажа, мастера фотопортрета. Он предпочитал снимать серию портретов, каждый со своей композицией, на разных фонах, различной крупности. Получались своеобразные фотофильмы – «Владимир Маяковский», «Лили Брик», «Алексей Ган», «Эсфирь Шуб». Друзья всегда были желанными моделями. А ещё персонажи улицы – пионеры, комсомольцы, работницы, студенты... Как выдающийся фотохудожник он каждый портрет превращал в своеобразный антропологический документ эпохи, каждый снимок – в фотокартину. «Родченковская фотография», снятая с непривычных точек, динамичная, сдвинутая необычными ракурсами, была уже «движущейся», почти кинематографом.

Родченко активно поддерживал фотографов-любителей. Участвовал в организации выставки фотографий членов ОДСК. Всего за 6 рублей в «Совкино» выкупил несколько мешков вымокших фотографий – портреты актёров, кадры из фильмов. Спасибо, спас. В журнале «Советское кино» художником становится Варвара Степанова, а Родченко открывает и ведёт рубрику «Фото в кино», и его статьи, его фотографии – школа визуальной культуры для кинооператоров, сценаристов, зрителей. Сам же он учится кинематографу в постоянных творческих контактах с его мастерами. Дзиге Вертову делал динамические титры для выпусков «Кино-правды». Ему были близки идеи урбанизма, техницизма киноков, концепция «Кино-глаза». Знаменитый плакат Родченко к одноимённому фильму – своеобразная визуальная молитва всемогущему Богуоку, на которого снизу вверх, куда-то в небеса взирают два отрока-пионера. Издание повести «Месс-Менд» Мариэтты Шагинян, ставшей основой популярного фильма «Мисс Менд», украсил фотомонтажом взятых из него кадров. Наконец в 1927 году Родченко приходит в кинематограф, включаясь в процесс создания фильмов как художник-конструктор. Работает быстро, изобретательно, из щитов ставит до пяти декораций в день. При этом обыкновенная современная комната, чтобы стать живым, убедительным интерьером, отнимала больших усилий, чем самая условная замысловатая декорация. Для юбилейного историко-революционного фильма «Москва в Октябре», представляющего киноинсценировку реальных событий большевистского переворота, в декорациях и костюмах пришлось «вспоминать» недалёкое прошлое. Режиссёр этого фильма Борис Барнет предложил Родченко сделать вместе комедию «левого толка» и сценаристом пригласить Осипа Брика. Не получилось. Зато получилась типичная «Межрабпомовская» комедия, американизированная, но с советской начинкой, лёгкая, лукавая и смешная – «Кукла с миллионами» режиссёра Сергея Комарова. История поиска двумя авантюристами из Франции наследства, оставленного в Москве, потребовала и парижских буржуазных интерьеров, и новых советских. Особенно впечатляла студенческая раздевалка с зигзагообразной перегородкой, в ячейках которой было скрыто

сантехническое оборудование. Такое конструктивное, рациональное решение просилось в жизнь. «Дайте нам новые формы! //Несётся вопль по вещам», – писал Маяковский, и ему вторил Родченко, создавая вещи в новых формах. Модели различных предметов быта функционировали через трансформацию: кресло превращалось в спальное место, спинка дивана в столешницу, а стол мог быть одновременно и письменным, и обеденным. Мало вещей – много свободного пространства в комнате, чистой, светлой.

Именно кинематограф он считал самым надёжным средством пропаганды новой культуры интерьера, нового отношения к предметам быта. Но для этого ему была необходима свободная и самостоятельная позиция в съёмочном коллективе. Считал, что имеет право утверждать своё видение физического пространства фильма, даже в споре с режиссёром. По сценарию должен сделать сводный план интерьеров, где будут играть актёры. Обязан с оператором утвердить партитуру света, позиции камеры для съёмок в интерьерах. Так он боролся за авторство художника-конструктора, создающего «пространственно-смысловую драматургию» фильма. Его художнические амбиции встретили полное понимание и поддержку со стороны режиссёра, когда шла работа над фильмом «Ваша знакомая». Неудивительно, ведь Лев Кулешов сам начинал как художник, да ещё у такого новатора и мастера интерьерного кино, каким был Евгений Бауэр. Единым конструктивным стилем Родченко создал пространство из таких разных интерьеров, как редакция газеты, зал заседаний Чугун-комбината, жилые помещения. Так, в комнате журналиста, в газете заведующего отделом «Рабочее изобретательство», всё рационально и современно: универсальный рабочий стол, постель, убирающаяся в стенной шкаф. По окончании съёмок один высокопоставленный киночиновник выразил желание купить эту мебель. Лучшей оценки её качеству и не придумаешь. Жилище женщины выдают милые, но абсолютно нефункциональные предметы: фигурка слона из белого стекла, красивая ваза, в которой торчит вешалка для платья.

Режиссёр кулешовского круга, его ученик *Леонид Оболенский*, взявшись за сценарий «Альбидум», пригласил Родченко как художника-постановщика и художника по костюмам. Благодаря костюмам, сшитым по его эскизам, безошибочно считывалась социальная принадлежность персонажей: молодые советские учёные, английский кооператор, старый спец и новый бюрократ, американская шпионка и миллионер. Столь же разнообразны были построенные декорации: опытно-показательная станция и капиталистическая биржа, совучреждение и заокеанский дансинг, колхозная контора и жилище агронома. На киностудии «Межрабпом» экспериментам Родченко дали зелёный свет. Вот он построил выкрашенную в чёрный цвет декорацию. Но операторы Г. Кобалов и Л. Косматов, сколько ни бились, не смогли её осветить, ведь они впервые столкнулись с таким колористическим решением. Вот в поисках особого впечатления от сцены в американском дансинге художник взялся цветными карандашами подкрашивать кадры, снятые на негатив. Эта большая массовая сцена под настоящий живой джаз привлекла внимание коллег – посмотреть, а может быть, и потанцевать пришли Барнет, Васильчиков, первоклассный, страстный танцор Пудовкин.

По приглашению своего ученика Леона Леткара снять вместе неигровой фильм «Химизация леса» Родченко выезжает в Костромскую область. В письме жене он пишет о трудностях и радостях съёмок: «Работаем бодро. Очень интересен канифольно-скипидарный завод, построенный по проекту Виктора Веснина». Вот в какое захолустье шагнул конструктивизм. А на календаре уже 1930-й, год смерти Маяковского и начала конца «левого» искусства. А у Родченко столько кинозамыслов, оставшихся в бумагах и свидетельствующих о стремлении снимать самому кино экспериментальное, далёкое от социальной злобы дня. Рассказать любовную историю на экране жизнью рук мужчины и женщины, одних только рук. Создать драму жизни одними крупными и сверхкрупными планами человеческих лиц. Сделать главным героем фильма один какой-нибудь ходовой предмет, червонец, например, и без участия

человека рассказать интересную человеческую историю.

И как последнее прости кинематографу Родченко уже в 1945 году оформляет фотоальбом «Киноискусство нашей Родины», в котором ему по большому счёту не нашлось места, достойного масштабу и многогранности дарования.

Николай Робертович Эрдман родился в 1902 году в Москве в семье обрусевших прибалтийских немцев. Окончил коммерческое училище. Год служил в Красной армии. В 17 лет начинал как поэт, примкнувший к имаженистам. Но слава к нему пришла как к драматургу. Он писал блестящие скетчи для театров малых форм, для эстрады. В 1925 году Мейерхольд поставил его сатирическую комедию «Мандат». Спектакль стал одной из визитных карточек ТИМа и прошёл на сцене 350 раз. Десятки других театров в СССР и за рубежом поставили эту пьесу. Три года спустя эрдмановского «Самоубийцу» одновременно репетировали два таких разных театра, как тот же ТИМ и МХТ. Цензура наложила запрет на обе постановки.

Внешность Эрдмана была обманчива: мечтательное выражение больших тёмных глаз, ямочка на подбородке, лёгкое обаятельное заикание, снисходительно-ироническая манера обращения. И этот романтический герой-любовник стал одним из самых умных, пронизательных, безжалостных критиков советской действительности. И пусть кинематографу от его таланта сатирика перепало во вторую очередь, после театра, меньше, чем театру, но и это было талантливо, существенно. Сценарии он предпочитал писать в хорошей компании: «Турбина №3» с Адрианом Пиотровским, «Проданный аппетит» и «Посторонняя женщина» с Анатолием Мариенгофом, «Дом на Трубной» вообще был написан «квartetом». Только сценарий «Митя» – его единоличное творение. Также «в содружестве» с Владимиром Массом в начале 30-х Эрдман был арестован в киноэкспедиции, на съёмках фильма по их сценарию «Весёлые ребята». Они с Массом были «весёлые ребята», ничего не боясь, писали умные, злые политические басни и пародии. Эрдман получил три года ссылки, поражение в правах. «Минус столица и крупные города» после освобождения. Это не помешало ему стать лауреатом Сталинской премии в 1941 году за любимый фильм вождя «Волга-Волга».

Историк кино Жорж Садуль назвал Станиславского «косвенно... отцом русского кино», и это было справедливо, потому что Московский художественный театр стал настоящей оранжереей по выращиванию актёров и режиссёров для кино Серебряного века. С этой позиции «косвенно... отцом кино» советского периода должно назвать Мейерхольда, потому что через его московские и питерские учебные мастерские, через его театр прошло новое поколение актёров и режиссёров.

Один из учеников назвал Мейерхольда, как когда-то именовали русского князя, «Всеволод – большое гнездо», откуда высоко в большое искусство поднялись многие, в их числе актеры и режиссёры кинематографа – Эйзенштейн, Роом, Юткевич, Пырьев, Экк, Охлопков, Ильинский, Штраух, Гарин, Репнин, Жаров, Мартинсон, Самойлов, Боголюбов, Тяпкина, Свердлин – а также критики Херсонский, Алперс.

Сам Мастер, в 10-е годы снявший три весьма интересных и значительных фильма, в 20-е оставил одни только замыслы разной степени зрелости. В 1926 году обсуждалась постановка фильма «Лес» (на основе спектакля по А. Н. Островскому). Но возможность хотя бы так сохранить на пленке сценическое наследие Мейерхольда была упущена. Может быть, успехи учеников и помощников стимулировали его собственные киноамбиции. И тогда рождались масштабные, эпические замыслы: «Десять дней, которые потрясли мир» (по книге Джона Рида), «Стальной путь» (100 лет революционной борьбы железнодорожников страны), постановку которого Мастер задумывал как акт коллективного творчества вместе с Охлопковым, Экком, Фёдоровым. Не один год Мейерхольда «держал» замысел фильма «Отцы и дети» по роману Тургенева. Архив Мастера сохранил материалы о революционном движении в России второй

половины XIX века и в Европе 20-х годов века XX; выписки из романа; тексты социально-политического комментария к ним. Мейерхольд выбрал именно такой агитпроповский тип экранизации и полностью переписал вполне традиционный вариант сценария О. Брика и О. Леонидова.

Мейерхольду было мало одного временного измерения происходящего – исторического, тургеневского, и он вводил современность, своё время. Он в большей степени ставил перед собой задачу политическую, пропагандистскую, нежели художественную: «Показать обратную сторону старой дворянской жизни... так, чтобы зритель сказал: «Хорошо, что это прошло, что мы это зачеркнули Революцией». Даже любовь Базарова и Одинцовой была «перечёркнута» его смертью от этой любви, от этой страсти. В роли такой женщины он видел только ту, которую сам безумно любил, – Зинаиду Райх. «Вы мне очень нужны», – нетерпеливо телеграфировал он Охлопкову (Базарову). Образ ненавистного консерватора и реакционера Павла Петровича Кирсанова он видел не индивидуальным персонажем, а эдаким набором социальных масок. В исполнении одного актёра он то царский сановник, то жандарм, то палач, то филёр – в общем, главные разные физиономии ненавистного режима. Неожиданную роль написал он для себя самого – вожатого, комментатора происходящего, прямо в кадре разъясняющего зрителю социально-политическую сущность всего, что тот видит. В одном из эпизодов сценария комментарий напоминает клоунаду, когда «Вожатый» подходит к портрету автора романа и показывает Тургеневу язык. Художником фильма Мейерхольд видел Николая Ульянова, с которым работал в театре, он также собирался пригласить в качестве своего ассистента мастера кулешовской выучки Порфирия Подобеда. И всё-таки в жизни Мастера главным был театр. Вот почему весной 1930 года ради больших зарубежных гастролей своего коллектива он пожертвовал начинающимися съёмками «Отцов и детей». Остановил работу. Думал, на время, оказалось, что навсегда. К концу года фильм был вычеркнут из плана «Межрабпомфильма».

Заказчиком фильма «Стальной путь» выступил ЦК профсоюза железнодорожников. Съёмки по всей стране с движущихся паровозов, самолётов, воздушных шаров должна была осуществлять целая команда кинооператоров во главе с фронтовым хроникёром, кавалером Святого Георгия Петром Новицким. Предполагались тысячные массовки, трюковые съёмки, мультипликация, использование таких реальных объектов, как мемориальная квартира Ленина в Женеве, Успенский собор Кремля. В смете фильма указаны и обсчитаны 450 актёров и, страшно представить, 10 тысяч крыс. Это был один из гигантских и утопических проектов «Пролеткино», членом правления которого являлся Мейерхольд. И эта постановка не состоялась, а акционерное общество рухнуло. Однако Мейерхольд продолжал строить кинематографические планы. Художник Юрий Анненков вспоминал, как он ему говорил при встрече в Париже в 1930 году: «Кинематограф дошёл до таких технических высот, что теперь можно чёрт знает что накручивать, конечно, не в Советском Союзе с его социальным заказом». Анненков утверждал, что Мейерхольд уже вошёл в переговоры с американскими кинопродюсерами относительно постановки фильма во время намечаемых гастролей ТИМав США. Гастроли не состоялись, Мейерхольду, в отличие от его учителей Станиславского и Немировича-Данченко, судьба не подарила искушения голливудскими прожекторами и разочарования в них.

«Хорошо было бы нам встретиться на совместной работе либо в опере, либо в драме, либо в кино», – писал в поздравительной телеграмме в связи с 60-летием Мейерхольда Виктор Шкловский. И ещё раз кинематограф неожиданно, спасительно вошёл в жизнь семьи Мастера, когда страх и смерть уже поселились в его доме в Брюсовом переулке. Зинаида Райх после закрытия в 1937 году спектакля «Дама с камелиями» пережила острый приступ психического заболевания, а вернувшись домой из больницы, нашла успокоение в писании сценариев. Один из них под псевдонимом Зинаида Ростова она отправила на конкурс, и он был рекомендован к

постановке. Верный Шкловский обещал довести его «до кинокондиции». Она только начала писать второй – театр Мейерхольда закрыли, Мастера арестовали. Её зверски убили... 2 февраля 1940 года Мейерхольда расстреляли после допросов, пыток, самооговора, отказа от выбитых показаний. Его прах спрятали в крематории Донского монастыря в «общей могиле №1, захоронение невостребованных прахов с 1930-го по 1942-й включительно». Когда в 1930-м, в Париже в их последнюю встречу Михаил Чехов посоветовал Мейерхольду «не возвращаться», тот ответил, что не может «из честности». По отношению к родным, оставшимся в СССР? К революции, в 20-е годы давшей его гению небывалые социальные возможности для воплощения, а потом погубившей?

Николай Михайлович Фореггер (Грейфентурн), снявший всего два несохранившихся фильма, по праву может считаться фигурой кинематографической через тех, кого он подарил киноискусству, и через свои обильные и впечатляющие киноконтакты. Людмила Семёнова, Владимир Фогель, Игорь Ильинский, Сергей Мартинсон, Анатолий Кторов, Борис Тенин, Иван Чувелёв, Борис Пославский работали с ним, учились у него. Эйзенштейн и Юткевич оформляли его на всю Москву знаменитые спектакли «урбанистического цикла». Маяковский писал для него мини-скетчи. Фореггер был разносторонне талантлив – балетмейстер, режиссёр, художник, критик, танцовщик. При этом подлинный самородок, не получивший ни театрального, ни кинематографического образования. «Восхитительный дилетант», как называл его Павел Марков. Придумал он и свою методу подготовки актёров под странным названием «Тафизтренаж» (танцевально-физические тренировки). Он даже не владел балетной терминологией, зато всё мог показать, а его любимый приём «проходочка» обретал добрый десяток вариантов. Потомок австрийских баронов, обедневших, обрусевших, превратившихся в одесских негоциантов, он был настоящим европейцем по духу. По моде одетый, в неизменном берете, с неизменной трубкой. Гардин доверил ему читать в Государственной киношколе курс «Манеры, костюм и стиль» и был весьма доволен: «Читает прекрасно».

Он казался образцовой флегмой, хотя на самом деле творческие и человеческие страсти, да ещё, как вспоминали коллеги, «подсаливаемые» белым порошком, играли в нём постоянно и бурно. Университетское образование (он закончил юридический факультет) дополняли блестящие познания в области искусства, театра, прежде всего комедии дель арте, французского народного театра, средневекового фарса. На этом культурном фундаменте Фореггер строил театр современного города, современной улицы, театр малых форм. Реальность московского быта начала 20-х годов выплеснулась на сцену в виде обзрений, с парадом масок, постоянных персонажей, точно прямо с улицы выбегавших на сцену. Как вспоминал Юткевич, там были «все»: торговка, коммунистка с портфелем (сатирический образ женщины в кожаной куртке, говорившей одними лозунгами), интеллигент-мистик (прообразом отчасти был Андрей Белый), поэт-имажинист (квинтэссенция крестьянствующего поэта типа Есенина и «денди» типа Мариенгофа и Шершеневича), милиционер – блюститель порядка и наконец просто клоун – «рыжий», который путался у всех под ногами». Эти сатирические обзрения очень нравились Маяковскому – остротой, яркостью, убедительностью. На всех обсуждениях он громыхал в защиту: «Хорошего отношения к лошадям», «Твербуля»: «Да, шантан и мюзик-холл... Дайте нам танцующую идеологию, весёлую бурно-каскадную пропаганду, искрящуюся революционную театральность». Остроумно и эксцентрично одевал эти маски Эйзенштейн. Такой, например, получилась ходячая пародия на «крестьянствующего поэта», костюм которого состоял из двух половин: косоворотка, шаровары и лапоть, а с другой стороны лакированный штиблет и фрак.

Эти постановки осуществлялись в «Мастфоре» (Мастерской Фореггера) в зале Дома печати всего на 200 мест. Расцвет студии пришёлся на 1922-й и 1923 годы и закончился ярко и жарко – новое помещение по адресу: Арбат, 7 сгорело. Фореггер покнул Москву и перебрался в

Петроград. Летом 1923 года на пару с Н. Н. Евреиновым приступил к постановке фильма «Тайна №22» по сценарию Н. Агнивцева. Начали и остановились. В самом начале 1924 года он получил приглашение «Севзапкино» на постановку короткометражной комедии «Что, где он купил». От неё не осталось даже аннотации. Драма о жизни и борьбе рабочих на золотых приисках Камчатки «Северное сияние» не сохранилась. К сожалению, не имело результата приглашение, полученное в 1926 году от «Пролеткино», организации, вскоре прекратившей своё существование. А он только с удовольствием окунулся в работу по созданию комических киномасок для серии фильмов о современной действительности.

В феврале 1928-го в Ленинграде проходил судебный процесс, одним из главных фигурантов которого оказался Фореггер. А главным «вещдоком» был его фильм «Северное сияние», вышедший два года назад. Статьи обвинения: растрата, подлог, как сейчас бы сказали, нецелевое использование средств, халатность. Газета «Кино» писала: «Возьмём хотя бы режиссёра Фореггера... Его экспедиция в Мурманск для засъёмки некоторых эпизодов к картине «Северное сияние» – сплошное недоразумение, сплошная смехотворная история. На далёком Севере происходили попойки, растрчивались казённые деньги. Водкой поили не только лопарей, участвовавших в съёмке, но даже оленей». Приговор – три года лишения свободы Фореггеру, другим фигурантам – сроки меньше, по амнистии они были от наказания освобождены. Едва начавшись, кинокарьера Фореггера зачахла. Его сотрудники и ученики прославились у других кинорежиссёров. Следующие полтора десятка лет он работал только в музыкальном театре, бесконечно меняя города и сцены. В 1937-м стал главным режиссёром и художественным руководителем Куйбышевского театра оперы и балета. Скончался в 1939 году от туберкулёза в Москве. Было ему всего 46 лет. История сохранила имена, в 20-е годы произносимые рядом и вместе с его именем: Мейерхольда, Эйзенштейна, Таирова. А Николай Михайлович Фореггер забыт, что несправедливо и весьма расточительно.

Николай Павлович Охлопков был из сибиряков, родился и рос в Иркутске. Его отец – полковник царской армии видел сына военным, для чего и отдал его учиться в кадетский корпус. Правда, одновременно тот посещал Школу живописи и ваяния, а также консерваторию по классу виолончели. Неожиданно вошёл в его жизнь и кинематограф: Николай познакомился с крупнейшим кинопрокатчиком и театровладельцем Сибири Дон Отелло, в конторе которого рисовал афиши и служил «живой рекламой», таская их на себе по городу. В 1917-м 17-летний юноша нашёл убежище в городском театре простым мебельщиком, удивлявшим всех тем, что каждую свободную минуту брал инструмент и прекрасно играл. А однажды с ходу заменил заболевшего актёра в спектакле «Царь Фёдор Иоанович». Но знаменитостью городского масштаба Охлопков стал после постановки на центральной площади массового действия «Гибель капитала и победа освобождённого труда» с участием войск, техники, рабочих с заводов, крестьян из близлежащих деревень. Себе постановщик выбрал запоминающуюся роль Тирана, загримированного под Качалова-Анатэму из спектакля «Жизнь человека». Площадной театр сменил «Молодой театр» Иркутска, где особенно удачным считали спектакль-митинг «Мистерия-буфф», состоящий из сценического представления, диспута, общения, единым действием охватывающего подмостки, зал, фойе. В 1922 году Охлопков покидает родной город, получив командировку на учёбу в Москву. Исчез юноша из дворянского сословия, из военной среды, отлично говорящий и пишущий по-французски, музицирующий, знающий классическую поэзию наизусть. Год спустя он – актёр Мейерхольда, а через несколько лет – руководитель Реалистического театра. В 1924 году Охлопков снялся в эпизоде фильма А. Разумного «Банда батьки Кныша» и был замечен даже в массовой сцене проезда бандитов по улице. Долговязый скрипач верхом, играющий, жующий, хохочущий – всё сразу, да так заразительно. Для кино Охлопкова по-настоящему открыл А. М. Роом, в театральной постановке которого «Озеро Люль»

тот сыграл роль комиссара полиции. Актёр привлёк его внимание тем, что он более всего ценил, – секретом обаяния «русопятого», курносого, крупногубого лица, больших светлых глаз и пружинной пластичности крупного мускулистого тела. Простота и порода загадочно сочетались в этом типаже. Режиссёр специально придумал Охлопкову бессловесную небольшую роль, эпизод в фильме «Бухта смерти», раскрывший его мастерство и сохранивший тайну его «я». Этот блестящий этюд в 50 метров был построен на игре актёра с предметами, на жизни глаз и рук персонажа, о котором неизвестно ничего. В следующем фильме Роома, «Предатель», у актёра – большая, но столь же зашифрованная роль. Неизвестный немый свидетелем, таинственным детективом, суровым судьей проходит через весь фильм, а в нём через две эпохи. Он – единственный знавший, кто выдал революционных матросов в 1905-м, долгие годы ищущий предателя и наконец в **1925** году нашедший и разоблачивший его. Этот Неизвестный, как символ неизбежности революционного возмездия кажется пришедшим из поэтического, романтического кинематографа. Об Охлопкове пишут и говорят. А он для своего режиссёрского дебюта в кино – фильма «*Митя*» – выбирает иного героя, другой жанр, непохожий материал.

Во время фашистской оккупации погибла коллекция фильмов, снятых на Одесской киностудии, и среди них два фильма режиссёра Охлопкова «*Митя*» и «*Проданный аппетит*». В одном из них – лучшая роль актёра Охлопкова – Митя. Вот и получилось, что он как актёр немого кино действительно Неизвестный. Жаль. Да и как кинорежиссёр то же. А ведь авторитетный критик Александр Курс в **1929** году писал так: «Эйзенштейн, Роом, ФЭКсы, Охлопков – разнородные и разноценные мастера. Но все они в той молодой плеяде, которая делает новую нашу кинематографию». Она его вознаградила: из шести Сталинских премий три Охлопков получил по разряду «киноискусство», правда, как актёр.

Игорь Владимирович Ильинский – один из самых популярных актёров немого кино, возможно потому, что нёс он тяжёлый крест так называемого лёгкого жанра – комедии. Дети бежали за ним по улице, восторженно крича: «Игорлинский! Игорлинский!» Беспризорники по-свойски просили: «Игорь, сделай что-нибудь смешное». Его амплу располагалось в зазоре от комического простака до комического идиота. Его исполнительская манера была наполнена красками фарса, комедии масок, пантомимы, биомеханики – изысканный микс чаплиниады и мейерхольдовщины. Он неизменно лидировал во всех актёрских опросах и анкетах, оставив за собой Мэри Пикфорд, Дугласа Фербинкса, Гарри Пиля.

Ильинский родился в семье стоматолога, работавшего и земским, и фабричным врачом, при этом бывшего талантливым актёром-любителем и художником. Игоря и его сестру Ольгу с малолетства водили на утренники к Коршу, на классику в Малый театр. Тёплый московский гостеприимный дом всегда был открыт людям их круга. С детства – гимнастика, верховая езда, теннис, коньки. Природное дарование, редкая спортивность, отменное здоровье были помножены на отличную актёрскую школу Ф. Ф. Комиссаржевского и богатейший опыт работы в самых разных театрах: у Мейерхольда и Фореггера, Станиславского и Комиссаржевской, в кабаре «Летучая мышь» и детском театре, в оперетте, даже в опере в мимических ролях. Актёрским и спортивным тренажем, полным курсом биомеханики Ильинский добился редкой, можно сказать, уникальной выразительности тела как единого биомеханического станка и каждой его составляющей. Играло всё – вплоть до затылка и ушей. Смешные ужимки, гримасы и всегда под контролем вкуса и чувства меры. Все трюки исполнял сам бесстрашно и обдуманно. Вот на ходу поезда бежит по крышам вагонов, а с последнего прыгает на ферму моста и повисает на руках. Проходит минута, другая, третья, пока поданный назад состав не подходит под мост.

Сначала Москва узнала замечательного и очень разного театрального актёра Ильинского. Восхищал и медвежонок Балу на сцене Детского театра и Брюно в «Великодушном рогоносце»

у Мейерхольда. «Спортивный, с детской любознательностью... беспримерная чистота и безоблачное наивное озорство» – таким в этой роли увидел его Эраст Гарин. Я. А. Протазанов сразу положил на него свой острый киноглаз, пригласил на пародийную роль сыщика Кравцова в фильм «Аэлита», уморительно самоуверенного и самовлюблённого дурака. Свои лучшие и самые любимые зрителем роли Ильинский сыграл именно у Протазанова: портняжка из маленького русского провинциального городка и бродяга-вор без национальности и подданства – в фильмах «Закройщик из Торжка» и «Процесс о трёх миллионах». На обеих персонажах актёр не пожалел эксцентрических красок, определённого налёта физиологизма, ловкости рук, неутомимости ног, уморительной подвижности лицевых мышц. Он существовал на экране с той заразительной детской непосредственностью, что в ней растворялась техника игры, мастерство. Небольшого роста, коротконогий, с лицом перекормленного дитяти, пухлыми губами, детской чёлкой. Не случайно его взрослые героини носили детские уменьшительные имена – Никеша, Гога, Петя. Всегда в одежде на два номера меньше: пиджак, смешно расходящийся пониже поясицы, трусики в полосочку и в обтяжечку – это тоже добавляло детскости и нескладности его персонажам. Взрослый ребёнок был воплощением социальной инфантильности, незащищённости маленьких людей эпохи громадных потрясений. Именно такие составляли большинство – не социальные героини или антигероини, самые обычные люди, обыватели. Это и был благодарный зритель Ильинского, как он сам говорил, «человек в неудобном положении», которого он смешил и утешал. При этом он никогда не стремился вызвать однозначное отношение к своим персонажам, не играл ни жалостливо, ни умиленно, а с большой долей едкого юмора, горькой иронии, как-то по-зощенковски. Объедини тогда свои усилия, такой писатель, как Зоценко, и такой актёр, как Ильинский, могла бы родиться целая сатирическая серия с постоянным персонажем. Но только в 1940 году был снят короткометражный водевиль «Преступление и наказание», в работе над которым они встретились. Фильм, поставленный режиссёром Павлом Коломойцевым, племянником М. М. Зоценко, на экраны не вышел.

«Когда пробуждаются мёртвые» – под этим названием, обещающим мрачный гиньоль, скрывалась комедия положений «человека в неудобном положении» Никешки Вонмигласова, чья фамилия, указывающая на социальное происхождение персонажа, одновременно может быть прочитана как крик о помощи – услышь меня. Выходец из духовного сословия, недоучившийся гимназист, мобилизованный в Белую армию, брошенный в Крыму на произвол судьбы, попавший на преступную дорожку... Жизненная история, годная для драмы, в 20-е для кино возможная лишь для комедии, а ещё лучше для бичующей сатиры. Недаром критики сочли большой ошибкой актёра Ильинского, что он «такого отщепенца» сделал незлобивым, смешным, жалким. Финальную надпись фильма «Прощай, несчастный герой!» можно читать неоднозначно и с иронической интонацией, а то и сострадательно, ведь всё, что приключается с ним (плюс ещё с несколькими миллионами в реальности), происходит совсем не по его воле. Сам он только хотел наконец отдохнуть под сенью родных осин, для чего и вернулся в родную деревню Забытово, а попал в совхоз «Красные всходы». Занята бывшая помещичья усадьба, закрыта церковь. Дьякон, псаломщик, священник, фельдшер, бывший управляющий имением выживают в новых условиях рядом с кулаками, бедняками, самогонщицами. Священник прячет церковные ценности, управляющий – сундучок с драгоценностями бежавших хозяев. «Дорогая могилка» – второе название фильма, потому что ценности хоронят в могиле «скоропостижно почившего племянника священника Никешки». Внезапное возвращение «дорогого покойника» запускает каскад по-настоящему смешных ситуаций, и первая ночь, и пробуждение, как оказалось, на собственной могиле, и реакция сельчан, признавших его за «дух святой». И попытка волочиться за дьяконовой дочкой, которую «покойник» уверяет: «Я не дух, я могу раздеться». Никешка, конечно, плут и решает, угрожая «воскреснуть», заработать на собственной «кончине». Однако

он мошенник-неудачник и первым предстаёт перед судом. Автор сценария и режиссёр в одном лице Алексей Дмитриев, несомненно, обладавший комедийным даром, вынужден был снимать актуальные драмы о промкооперации, жизни в деревне на переломе. А когда он дорывался до комедии, то попадал под обстрел критики: мало обличительной злости, сатирических красок. Действительно, ему хотелось снимать смешные бытовые и нравоописательные фильмы и комиков с человеческим лицом – Петра Репнина, Фёдора Курихина и, конечно, Игоря Ильинского.

Ещё один персонаж Ильинского – помбух «Пыльтреста» Никодим Митяшин – типичный маленький винтик советской бюрократической машины, незаметный, стёртый. И вдруг он, точно сорвавшись с нарезки, превращается в активного, драчливого, предприимчивого мужчину. Таким его сделала безответная любовь к красавице, продающей папиросы с лотка «Моссельпрома». Сие безответное чувство принесло ему увольнение со службы и груду ненужных ему, некурящему, пачек папирос. И хотя фильм называется «Папиросница от «Моссельпрома», не она становилась центральным персонажем, а сыгранный Ильинским маленький человек, способный на чувство, само по себе несмешное даже в комедии.

И вот новая комическая ипостась – роль Гоги Палкина, скромного билетёра кинотеатра, поцелованного самой Мэри Пикфорд. Комедия *«Поцелуй Мэри Пикфорд»* имела второе название – «Повесть о том, как поссорились Дуглас Фербенкс с Игорем Ильинским из-за Мэри Пикфорд», точно отвечающее жанру фильма. Авторы – сценарист Вадим Шершеневич и режиссёр Сергей Комаров определили его без затей – киношутка. Прежде всего фильм мог повеселить самих кинематографистов, узнающих свою студию, своих коллег – Роома, Малиновскую, Рогожина, Васильчикова, зашедших в павильон «Межрабпомфильма». Здесь и разворачивался эпизод на троих – Ильинского, Пикфорд, Фербенкса.

Супружеская чета американских кинозвёзд посетила СССР в июле 1926 года с благородной целью – «ознакомиться с опытом советского кинопроизводства».

Их приезд в Москву вызвал нездоровый интерес киноманов, и на Александровском вокзале, как написал один журналист, случилась «Ходынка в мини-виде». Было над чем и посмеяться, и задуматься советским кинематографистам, снимавшим дорогих гостей на хронику и принимавшим в Государственном техникуме кинематографии, на киностудии. Здесь «невеста Америки» действительно оставила рекламный поцелуй на щеке Ильинского. Этих документальных свидетельств хватило Анатолию Мариенгофу, чтобы «сообразить на троих» лёгкую, но совсем неглупую комедию положений.

Ильинский, конечно, подвинул заморских коллег, заняв первое положение в этой истории. Стараясь завоевать сердце киностудийки Дуси Галкиной, Гога проходит определённые испытания. Сначала болью и страхом – в лаборатории измерения актёрских данных и в трюковых съёмках. Затем популярностью и славой поцелованного, когда его преследует толпа киноманок и глаз кинокамеры. Человек слаб, и потому сначала Гоге очень приятно такое внимание и чтобы его поддерживать, он то и дело подкрашивает помадой звёздное прикосновение. Но вот его уже «раздели» на сувениры и начали продавать билеты «просто посмотреть». А кинокамера следит за ним отовсюду – из печки, из телефонного аппарата, из сахарницы. И с криком «Попили нашей славушки!» он стирает следы поцелуя, едва не заразившего его звёздной болезнью. Киноманки в коллективном обмороке, эффектно развесившиеся на перилах лестницы. А Гога и Дуся, взявшись за руки, бегут в кинотеатр занять лучшее место в киномире – место зрителя. В фильме *«Поцелуй Мэри Пикфорд»* режиссёр С. П. Комаров, знаток и ценитель американского кино, поставил Ильинского в ряд выдающихся комиков, как раз между Бастором Китонем и Беном Тюрпиным, которым Гога уверенно пожимает пластмассовые руки, ведь – они манекены. И, конечно, Ильинский стал одной из

ярчайших звёзд «Межрабпомфильма», где в 20-е годы он сыграл восемь ролей. Умный актёр, он предпочитал «скромные фильмы с главной комедийной ролью, написанной на него», и режиссёров, не противящихся его фантазии, вкусу к импровизации. С его комическим даром, физической формой, темпераментом он наверняка сделал бы блестящую карьеру в немом кино за рубежом, если бы, как его сестра Ольга, уехал в эмиграцию. А он остался в России, как остался и в театре, при том что много и успешно работал в кинематографе. И «светило комизма» на сцене (это мнение его учителей – Комиссаржевского и Мейерхольда) стал первым комиком экрана. Правда, когда к Ильинскому-киноактёру пришёл оглушительный успех, Мейерхольд написал для журнала «Театр и искусство» злую, критическую статью. В частности, он упрекал актёра в том, что тот перед камерой использует «плоский юмор, пригодный исключительно для кельнеров берлинской пивной». Статья была подписана легко считываемым псевдонимом *Dottore*. Отношения с ревнивым, подозрительным, пристрастным Мастером становились всё тяжелее. Когда Ильинский подал заявление об уходе, в театре совсем по-советски устроили над ним суд. Ильинский в ответ на оскорбление ударил одного из актёров, началась потасовка. Мейерхольд, размахивая кулаками, закричал: «Бейте его, он ударил сына крестьянина!» Для сына интеллигента это было равнозначно политическому обвинению. А Мейерхольд требовал ещё и запрета на работу Ильинского в любом театре. Но много лет спустя, когда актёра допустили в КГБ к «Делу №537» («делу Мейерхольда»), он, читая, стонал и рыдал. Человек глубоко верующий, добрый и милосердный, он давно простил своего учителя.

Когда-то в юности на вопрос, как он понимает главную миссию русского актёра, Ильинский ответил: «Смехом и слезами помогать людям». Актёр-шалун (прозвище, данное ему Станиславским) в лёгком жанре комедии принял на себя нелёгкую миссию толкователя судьбы «маленького человека» советской эпохи и его защитника. За пристрастие к таким персонажам, за «проповедь общечеловеческого» критики не раз «били» «Межрабпомфильм». Одна из статей в газете «Кино», анализирующая репертуар киностудии, называлась «Чехов крупным планом». Такой социально озабоченный критик, как Борис Алперс, прямо обвинял комедии Протазанова, Барнета, Желябужского в том, что они не обличали «маленьких людей», одержимых жаждой личного благополучия» и даже «подавали в качестве положительных персонажей». Из актёров главной мишенью критика становился Игорь Ильинский.

Советское кино, мобилизованное на непрекращающуюся идеологическую войну, нуждалось в исполнителях на роли антигероев эпохи. Так,годились театральные актёры на амплу героев-любовников, светских львов, жуиров – с их породой, хорошими манерами, изяществом. *Анатолий Петрович Викторов*, для сцены отбросивший две первые буквы фамилии, был одним из лучших исполнителей такого плана. В жизни он был сдержанным, благородным, постоянным. Трогательно дружил всю жизнь с Ильинским, Протазановым. Всю жизнь любил одну женщину, которая была на десять лет его старше, свою жену и партнёршу по сцене Веру Николаевну Попову. Был предан театру и отдал ему 60 лет жизни, из них 14 – у Корша, а после его закрытия 44 – в Московском художественном. Дорожил творческим партнёрством с режиссёрами – шесть ролей у Протазанова и актёрами – в исполнительском квартете с Жизневой, Климовым, Ильинским.

Кторов вырос в семье, где православные традиции купеческой среды деда органично переплелись с жизненными принципами разночинной интеллигенции, к которой принадлежал отец-инженер. Дружная, тёплая московская семья, где росли два сына – старший Анатолий и младший Александр, юноша редкой красоты, талантливый музыкант, погибший молодым под трамваем. Семью не разлучила даже смерть: на Введенском кладбище рядом – родители, брат и сам Кторов, которому как народному СССР место было на Новодевичьем.

Кторов в 1919 году окончил студию Ф. Ф. Комиссаржевского, где и сложился человеческий

и исполнительский дуэт с Ильинским. Сначала Кторов пытался найти себя в новом театре – во фронтовом агитационном, затем у Фореггера в Театре четырёх масок. Но по-настоящему почувствовал себя на месте в репертуарном актёрском организме старого образца – в театре «Комедия (б. Корш)». Здесь его и увидел Протазанов, возможно, в роли влюблённого повесы, а, может быть, оболстительного лицемера, и предложил кинодебют в фильме «Его призыв». Так актёр дал жизнь новому типу антигероя 20-х годов – эмигранту-диверсанту, можно сказать, дважды врагу. Он вернулся на родину за спрятанными семейными драгоценностями. Актёр играл социального врага как мелодраматического злодея, вынужденного носить маску простого обаятельного парня, изображать нежное чувство к героине и вести себя «по-советски». Он – настоящий хамелеон, меняющий повадки, пластику, костюм. И только напряжённый холодный взгляд всегда один и тот же, взгляд убийцы, который он может спрятать от окружающих, но не от зрителей. Глаза врага, руки чужака, совсем не рабочие. Михаил Кольцов вынес свой приговор относительно амплуа актёра Кторова: «Очевидно, за ним-таки останутся роли киномерзавцев и утончённых злодеев». А другой рецензент констатировал идеологически недопустимый момент: «Вследствие превосходной игры А. Кторова героем ленты, оставляющим наибольшее впечатление, является её злодей».

У Протазанова Кторов охотно снимался и в эпизоде: в фильме «Закройщик из Торжка» появился и исчез, как «молодой человек» эпохи НЭПа. Принимаясь за постановку фильма «Сорок первый», режиссёр на роль белого офицера благородных кровей выбрал Кторова, а в пару ему – Веру Марецкую-Марютку. Да вот незадача: красный боец ждала ребёнка, а белый был в репертуаре театра №1 и не мог отлучиться из Москвы на съёмки. Зато он смог сыграть главную роль у ассистента Протазанова Юлия Райзмана в его первой самостоятельной постановке – фильме «Круг». Круг – фигура повествования, в котором годы спустя люди встречаются вновь и оказываются в схожей ситуации. Однажды, это было ещё до революции, успешный адвокат укрыл у себя в доме революционера, за которым охотилась охранка. Никакой политики, просто по-человечески помог. Теперь этот революционер – прокурорский работник столичного масштаба, а адвокат стал совслужащим, да ещё в провинции. Судьба снова сводит их, когда, приехав в Москву, служащий знакомится и сходится с женщиной, которая оказывается женой прокурора. Кторов играл этого заезжего ловеласа, любителя ресторанов и игрока на бегах, оказавшегося ещё и растратчиком казённых денег. Таких в годы НЭПа называли «отлично сшитые мужчины», щеголявшие в костюмах из-за границы или сшитых на заказ, например, у одного из лучших московских портных, у Якова Ильича Райзмана. Прокурор, которому передано дело о растрате, мучительно размышляет, дать ли ему законный ход. И отнюдь не потому, что в нём оказалась замешана и его жена, но потому, что он узнал в обвиняемом того, кто когда-то его спас. Но коммунист не может поступиться партийной и профессиональной совестью из чувства человеческой благодарности. Его – долг наказать казнокрада, предав суду и порвать с недостойной женщиной, разведясь и отобрав у неё сына.

В не слишком длинном ряду немых ролей Кторова один единственный положительный персонаж, настоящий герой, да и тот иностранец. В фильме режиссёра Ю. Желябужского «Кто ты такой?», снятом по рассказу Джека Лондона, актёр играет американского учёного, в поисках истинного понимания социальных отношений в буржуазном обществе решившегося на эксперимент. Под чужим именем он приходит рабочим на завод, участвует в забастовке, попадает в тюрьму, отдаёт своё сердце простой рабочей девушке и порывает со своей социальной средой навсегда. Здесь было что играть: герой меняет сферы жизни, профессиональной деятельности, круг общения. Гораздо однозначнее получились две самые громкие, знаменитые роли Кторова в протазановских фильмах «Процесс о трёх миллионах» и «Праздник Св. Иоргена». Персонажи без роду и племени, не национальные типы, не

психологические характеры, так, набор качеств обаятельного жюира, породистого авантюриста, элегантного вора. Актёр добавлял в исполнение значительную долю иронии, а наивный зритель умилялся и любовался ещё одним упоминанием об утраченном.

В жизни Анатолий Петрович Кторов одевался неброско – фрак носил только на сцене. В поздние годы дорогим шпидлетам предпочитал удобные кеды. И всё равно до конца сохранял аристократические статью и походку. Он, внук купца, родившийся в Замоскворечье, на Малой Полянке.

Фридрих Эрмлер – это, скорее всего, конспиративные имя и фамилия, взятые Владимиром Бреславом, когда он в ЧК занимался закордонной разведкой и ходил через границу более 20 раз. А потом настоящее имя забылось – в кинематограф пришёл и прославился уже Фридрих Эрмлер. Он вырос в семье ремесленника в местечке Режица, служил аптекарским мальчиком, образования не получил. Жил «на волне Надсона», с детства обожал кино, в том числе русское, особенно мелодрамы. Прибыв в Петроград в 1923 году, Эрмлер поступил на актёрское отделение Института экранных искусств, жадно учился и успел создать партийную ячейку, провести чистку, раскрыть масонский заговор. Он говорил, что родился трижды: когда появился на свет (1898), вступил в партию большевиков (1919), пришёл в кинематограф (1923). Удивительно, но человек такой биографии был изящным мужчиной романтической «надсоновской» внешности, со светлыми, выразительными и всегда печальными глазами. Его личная и семейная жизнь была трагична и мучительна: жена, актриса и художница, изменяла ему, не таясь, и «за сексуальную распущенность» не раз была отчислена из института. Это была уже болезнь, но мужу и сыну диагноз был слабым утешением. Сына Эрмлер очень любил, гордился им, осуществившим мечту отца, ставшим музыкантом, дирижёром, да ещё в первом театре страны, Большом, где на его творческий счёт было записано более 2000 спектаклей. А жили врозь, даже в разных городах.

Эрмлер, пожалуй, первым из режиссёров нового поколения показал, что в катастрофическую эпоху витальные силы человека таятся в пространстве его личных чувств и интимных переживаний, в самом ядре его личности, ведь именно это играл в его лучших фильмах его лучший актер *Фёдор Никитин*. Эрмлеру всегда в человеке был интересен «сдвиг по фазе», и любимые его персонажи «сдвинутые»: один не от мира сего (музыкант из фильма «Дом в сугробах»), второй – социальный изгой («телегент» Вадька Завражин из фильма «Катка – Бумажный ранет»), третий – калека (глухонемой Кирик из фильма «Парижский сапожник»). Это не было любопытством к той или иной форме патологии, только стремлением такими глазами отстранённо взглянуть на мир, чтобы понять его, чтобы понять себя. В конце 20-х Эрмлер почувствовал, что меняется кинематографическая парадигма во всех своих составляющих: идеологическая (окончательная победа сталинского курса), технологическая (приход звука), эстетическая (новая картина мира и новые действующие лица). Он пережил настоящий кризис и сам себя отлучил от постановки фильмов на три года, пошёл учиться в Киноакадемию. Когда он вернётся к практической режиссуре, его фильмы будут о другом и о других: рядовые персоны революционного лихолетья (уличная торговка, сапожник, деклассированные интеллигенты) уступят место выдающимся людям 30—40-х (ударникам, героям колхозного строительства, Великой войны, партийным лидерам, маршалам). Недаром в названии фильмов повторяется одно слово – «великий» – гражданин, перелом, сила. Три таких фильма. Четыре Сталинские премии.

В «Обломке империи» герой, попавший в стремнину исторического процесса, проживает несколько жизней в одной: рабочего Филимонова, призванного на фронт Первой мировой войны, героически сражавшегося в скромном чине унтер-офицера. Годы Гражданской войны и первые мирные годы он существует, потеряв память и собственное «я». По возвращении сознания унтер-офицер несуществующей армии несуществующего государства, точно гость с

того света, постигает неведомый ему окружающий мир. Наконец рабочий Филимонов, вернувшись в родной город на родную фабрику, принимает новую социальную действительность и становится её рядовым. Все эти четыре жизни героя прожил на экране один актёр – Фёдор Никитин. Ровесник века, сын царского генерала, выпускник кадетского корпуса, выученик 2-й студии Московского художественного театра, приверженец системы Станиславского. Он пришёл на киностудию в 1926 году из Большого драматического театра, имея серьёзный сценический опыт, и стал одним из выдающихся киноактёров. В театре за 10 лет работы в Одессе, Херсоне, Владивостоке, Москве и наконец в Ленинграде Никитин играл, не зная границ амплуа, – трагические, характерные, комедийные роли. Ю. А. Завадский вспоминал, как Никитин «на подмену» с ним играл принца Калафа в «Принцессе Турандот», – романтическая, даже сказочная роль. Как своеобразную и бесконечно ему интересную школу рассматривал Никитин преподавательскую работу в студии для одарённых детей. В нём самом детское (искренность, любопытство к жизни, склонность к игре) жило в личности, в таланте. Только такому оказалось по силам прожить перед камерой процесс возвращения из состояния амнезии сознания, памяти, собственного «я». Всё это общечеловеческое, не требуя перевода, зритель считывал с крупных планов Филимонова-Никитина, где не глаза, а очи смотрели из души и прямо в душу. Роли, сыгранные актёром в цикле фильмов Эрмлера 20-х годов, в особенности та, что в «Обломке империи», поставили Никитина на особое, отдельное высокое место в кинематографе. Его пригласили возглавить актёрский факультет ГИКа. Он разработал и читал там курс «Теории актёрского мастерства». Такой выдающийся актёрский режиссёр, как Всеволод Пудовкин, именно его избрал своеобразным спарринг-партнёром и для занятий в институте, и для создания своей книги «Актёр в фильме», которая рождалась из его сообщений (на заседаниях секции киноведения Государственной академии искусствознания) и полемики с Никитиным. Но это было уже в начале 30-х. Именно тогда Никитин перестал преподавать в ГИКе. Именно тогда новая эпоха отказалась от главной гуманистической темы его творчества. Именно тогда он потерял главного своего кинорежиссёра – под давлением меняющегося социума в Эрмлере первыми, ведущими голосами заговорили политик и публицист.

Фёдор Михайлович Никитин снимался ещё более полувека, сыграл два десятка ролей, получил Сталинскую премию, звание, но всё это было не по масштабу его личности, таланта. Кто знает, может быть, разбойник-кинематограф украл у театра великого актёра? Но, спасибо, сохранил великого киноактёра.

Сергей Аполлинариевич Герасимов, начиная с 30-х годов и навсегда как режиссёр и педагог, занявший место в ряду классиков советского кино, в 20-е стал известен как впечатляющий исполнитель ролей злодеев. Даже в 19 лет его лицо, с умными, пронзительными, недобрыми глазами, не выглядело молодым. Тренированное тело гимнаста и танцора обладало какой-то зловещей пластикой. Ему очень шли такие выразительные детали, как белая чалма, пенсне, острые, длинные бакенбарды. Шулер, шпик, аферист и провокатор – эти запоминающиеся эпизодические роли и психологически убедительные и эксцентрически заострённые Герасимов сыграл в немых фильмах Козинцева и Трауберга. Они ценили своего ученика за природный артистизм и отличную подготовку. Экзотический злодей Человек-вопрос – налётчик, прячущийся под маской фокусника в фильме «Чёртово колесо». Социальный злодей – меньшевик, стреляющий в беззащитного больного красноармейца в фильме «Обломок империи». Эти неглавные роли звучали и запоминались как первоплановые. В немом кино Герасимов стал отличным характерным актёром, и можно пожалеть, что он наступил на горло собственной актёрской судьбе и ушёл в режиссуру. Возможно, тяготился исполнительским, подчинённым статусом актёра. А может быть, понял, что экранный злодей не лучшее амплуа в советском кино. Он обречён на неминуемое уничтожение светлыми силами. Он может бросить

ть на играющего, которого массовый зритель очень часто ассоциирует с персонажем. Первые три его фильма (два из них кинокомедии) поставлены были в соавторстве и не имели ни лица, ни успеха. Они не сохранились, о чём Герасимов не жалел, и вообще он начинал свою режиссёрскую биографию с фильма 1936 года «Семеро смелых», уже по всем статьям его, герасимовского.

Изредка Герасимов-актёр возвращался в кинематограф, доверяя только одному режиссёру, самому себе. Он, воспитанный ФЭКСами, навсегда сохранил в игре вкус к острой эксцентрике и гротеску, покрытых психологическим рисунком. За год до смерти 78-летний мастер увенчал творческий путь великолепной ролью Льва Толстого в последнем фильме режиссёра Герасимова.

Актёр театра «Пролеткульта» *Иван Клюквин* был очень красив – сильный и стройный, черноволосый и голубоглазый. Типаж настоящего русского героя. Первая кинороль – социальный герой, активист в фильме Эйзенштейна «Стачка». И далее – положительные персонажи: красноармеец и кузнец, матрос и солдат, студент и красный командир. Из фильма в фильм его снимал один режиссёр, нашедший в нём своего исполнителя, – Юрий Тарич. Одна из ролей, сыгранных у этого режиссёра, принесла *Клюквину* европейскую славу – крепостной механик-самородок, «летающий мужик» *Никешка*. Реальный персонаж эпохи Ивана Грозного стал народным героем фильма «Крылья холопа». Он с большим успехом демонстрировался за рубежом. Французский режиссёр Рене Клер увидел в *Клюквине* ... князя Мышкина и увлечённо занялся разработкой плана экранизации романа «Идиот». Жаль, что он не осуществил этот замысел.

Николай Михайлович Церетелли из Камерного в 20-е был одним из любимейших актёров московских театралов. Он был необыкновенно красив и очень родовит – Сайд Мир Худояр Хан – внук эмира бухарского и сын бухарского принца. А грузинская фамилия, тоже весьма именитая, досталась ему от отчима. Ещё студийцем он был замечен Максом Рейнхардтом и приглашен в труппу немецкого театра, тогда игравшего в Москве, с которой Церетелли гастролировал в Париже, Вене, Мюнхене. В Московском художественном он начинал как актёр «на выходы». Зато в театре Таирова как партнер Алисы Коонен нашёл себя и в греческой трагедии, и во французской исторической мелодраме, и в шекспировском репертуаре, и в парных пантомимах, и в танцевальных номерах. Он блестяще работал с текстом, включая стихотворный, пел, танцевал. Благородный, обаятельный, умный, образованный. В кино Церетелли снимался с 1915 года, был премьером «Русской золотой серии», незаменимым в экранизациях по Захер-Мозоху, Нагродской, Вербицкой, Жеромскому. Поэт, композитор, журналист, адвокат, итальянец, француз, любовник-неврастеник и человек богемы – таким было его киноамплуа. Что же такому исполнителю мог предложить советский кинематограф? И снова Протазанов угадал тип персонажа под типаж и актёрский имидж Церетелли – интеллигент старой психологии и божественного образа жизни. Он дал актёру в фильме «Аэлита» сразу две роли: инженер Лось и инженер Спиридонов как две ипостаси рефлектирующего интеллигента. Комический вариант такого персонажа – кинооператор Латугин в фильме «Папиросница от «Моссельпрома». Зато в кинодраме по сценарию А. В. Луначарского «Яд» персонаж Церетелли сугубо отрицательный – художник, отравляющий ядом пьяной, развратной жизни неустойчивую молодёжь. Покинув в 1928 году Камерный театр, перестав сниматься, Церетелли занялся режиссурой оперетты, оперы, драмы. Война и блокада настигли его в Ленинграде в 1942-м в Театре комедии. Его полуживого вывезли в Пермь, где он умер прямо на вокзале, накормленный сердобольными людьми. Он даже не смог прожевать кусок булки с колбасой... Большой знаток театра Павел Александрович Марков писал о нём: «Тонкое и благородное дарование», «прекрасный актёр, незаслуженно забытый».

Эта фамилия в 20-е годы произносилась в одном ряду с Мейерхольдом, Таировым, Фореггером – *Борис Алексеевич Фердинандов* также принадлежал театру новых исканий и сразу в трёх ипостасях: режиссёра, актёра, художника. С успехом играл у Таирова в Камерном, а, уйдя оттуда, создал Опытно-героический театр как площадку для своих экспериментов. Здесь с ним сотрудничали братья Эрдманы: Николай как драматург и Борис как художник. Так, втроём они и задумали создать любопытный антропологический спектакль о становлении человека – от каменного века до начала XX, от ползущего на четвереньках до летающего в небе. Выходец из Московского художественного (выпускник курсов Халютиной и затем сотрудник театра) Фердинандов далеко ушёл от его эстетики. Он разрабатывал свою научную систему актёрской игры, когда по заранее вычисленному метроритму строились речь, движение, переживание. И пластика была отточенной, темперамент дозированным, голосоведение исполнено внутренней музыкальности. Дебют киноактёра Фердинандова был впечатляющим – роль в фильме Л. В. Кулешова «Ваша знакомая». В дуэте с А. С. Хохловой он сыграл советского ответственного работника, волевого, делового профессионала, а в сфере личных чувств и любовных отношений человека мелкого, эгоистичного, пошлого. Довелось ему играть монаха-отшельника в фильме «Иуда» и разрушенного алкоголизмом рабочего в фильме «Жизнь в руках», и школьного учителя, прячущего лицо врага под личиной педагога-новатора в фильме «Человек без футляра». Но лучшую, знаменитую свою роль Фердинандов сыграл в фильме Абрама Роома «Приведение, которое не возвращается» – революционера из неназванной южно-американской страны, после нескольких лет одиночного заключения утратившего контакт с жизнью и людьми. И каждый раз актёр умело и уместно пользовался своей метроритмической системой, дающей нужный эффект механистичности, остранения.

Сергей Артемьевич Минин родился в 1901 году в семье переселенцев на Дальний Восток. Жизнь его закалила и определила его актёрское амплуа. С пятнадцати лет высокий, широкоплечий, сильный юноша трудился на тяжёлых работах, а когда исполнилось восемнадцать, вступил в Красную армию. Демобилизовавшись, приехал в Москву, учился в Киношколе Чайковского, где по окончании преподавал актёрское мастерство. Одновременно он играл в оперетте, выступал в кабаре, а атлетическое сложение и физическая подготовка позволяли участвовать и в цирковых представлениях в качестве борца. Общественный темперамент человека, из низов пришедшего в культуру, был реализован в АРК, где Минин возглавлял актёрскую секцию. Он много снимался, хотя редко в главных ролях. И несмотря на это, был популярным актёром благодаря обаянию, мужественности, хорошей простоте. Рабочий и комиссар, рыбак, а то и немецкий коммунист, английский полисмен и даже гладиатор в экранизации романа Джованьоли «Спартак». Лучшими оказались роли неожиданные, сыгранные в фильмах у режиссёров, способных всмотреться в типаж, кажущийся простым и однозначным. Так, Охлопков в фильме «Митя» предложил актёру Неизвестного с кошечкой, эдакого ангела-хранителя главного героя, роль загадочную и романтическую. А Абрам Роом заметил, что у Минина лицо суровое, а глаза ласковые, рот жесткий, а улыбка нежная, и всю его роль в фильме «Ухабы» решил на противоречии. В эпизодах, снятых на стекольном заводе, в жарком цеху, режиссёр снимал актёра обнажённым по пояс, чтобы показать мощь и красоту его мускулистого тела. Зато в сценах бытовых и лирических этот привлекательный, сильный мужчина оказывался человеком слабодушным, испугавшимся житейских трудностей, запутавшимся между двумя женщинами. К сожалению, оба фильма не сохранились, как и добрая половина немых картин, в которых успел сыграть не доживший до сорока Сергей Минин, умерший в 1938 году.

Только отрицательные роли играл в кино *Наум Александрович Рогожин*. Он родился в Воронеже, учился в харьковском университете на юридическом факультете, откуда был

исключён за участие в студенческом движении. В 1901 году пришёл в театр, Народный дом в Харькове, потом труппа Веры Федоровны Комиссаржевской. Вплоть до 1925 года целиком отдавал себя сцене. Здесь и увидел его всё тот же Протазанов и предложил эпизод в фильме «Аэлита». Кинематограф увлёк Рогожина возможностями пластического решения образа, тем, что он сам называл «понять и присвоить физическую биографию персонажа». В свою очередь Рогожин привлёк кинематограф выразительностью неповторимого типажа: узкое, длинное лицо, увенчанное крупным носом, холодные неподвижные глаза под тяжёлыми веками, да ещё плоский, сутулый. Ну, чистый вампир Носферату из фильма Мурнау! Такой типаж предопределял и роли: те, кого называли «из бывших», – директор гимназии, владелец фабрики, хозяин бродячего цирка. Такая внешность сделала Рогожина незаменимым исполнителем ролей шпионов, диверсантов, вредителей, а также священнослужителей, вызывающих не издёвку, не смех, как в комедии, а отвращение и ужас. Так, в фильме «Иуда» его игумен был развратником, провокатором, а викарий в фильме «Крест и маузер» – шпионом, убийцей, с распятием в одной руке и оружием в другой. Абрам Роом в фильме «Предатель» всю запустил пластический механизм актёра в роли пианиста из публичного дома: хищные руки на клавишах, застывшая маска вместо лица, походка автомата. Столь же экзотичен в фильме «Государственный чиновник» Аристарх Разверзаев – иностранный агент, вредитель, пробравшийся в руководство крупного советского треста. Сходство антигероев эпохи с вампиром Носферату им придавала фантазмагоричность, невсамделишность. Наум Рогожин был всегда узнаваем и весьма популярен в 20-е годы.

В нескольких десятках фильмов *Владимир Уральский (Попов)* снимался в так называемой групповке, когда в массовых сценах на первый план режиссёр выдвигал наиболее характерные, впечатляющие фигуры. Неброская внешность простого русского человека позволила приписать актёра к различным социальным и профессиональным группам. Был он солдатом и студентом, матросом и рабочим, ходоком и партизаном, бандитом и фабричным мастером. Богатый опыт трудовой жизни помогал держать в памяти пластику многих профессий: повара, официанта, приказчика, кучера, швейцара, журналиста. Все эти его персонажи были живыми и убедительными.

Уральский родился в Оренбурге (отсюда и псевдоним) в семье священника и с восьми лет начал работать в пекарне. Рано почувствовал в себе актёра и занимался в театре при Народном доме. Учился в актёрской школе при Московском художественном театре и одновременно в Киношколе Чайковского. Не один год играл в провинции. В 1922—1923 годах входил в актёрскую и режиссёрскую труппы Политотдела Первой конной армии. Затем был принят в актёрскую группу «Межрабпомфильма». Ему посчастливилось сниматься у Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова, Барнета, Протазанова, Довженко. Эта работа и такое общение, даже если речь шла о съёмках в эпизодах или групповке, необыкновенно обогащали. Столько запоминающихся небольших появлений на экране и только одна, к сожалению, несохранившаяся главная роль в фильме «Альбидум». Здесь герой Уральского – человек от земли, участковый агроном, талантливый селекционер.

Писавшие о фильме находили внешнее сходство героя с Николаем Вавиловым. В страшный голодный год агроном нашёл на мёртвом, выжженном поле колоски, пережившие засуху. Он сохранил зёрна как редкий коллекционный материал и вывел из них засухоустойчивый сорт пшеницы «Альбидум». Борьба селекционера с бюрократами, конкурентами на хлебной бирже, составляла драматический сюжет фильма, оказавшийся чрезвычайно злободневным в 1927-м, году кризиса хлебозаготовок в СССР. Прошли годы, а фамилия *Уральский* не уходила с экрана, продолжаясь в творчестве кинематографической династии – сына-актёра, дочери-кинооператора.

Михаил Стефанович Каростин родился в Саратове и здесь начинал как театральный актёр. Поиграв в провинции, приехал в Москву и в 1-й студии МХТ встретил своего земляка Алексея Попова. Они подружились, а в начале 20-х разъехались: Попов – в Кострому, Каростин – на Дальний Восток. Его заинтересовала культура буддизма, и он снял первый этнографический фильм о религиозном празднике Цан. Впоследствии уверял, что именно его съёмки произвели на Пудовкина сильное впечатление и побудили снять этот буддистский праздник для своего знаменитого фильма «Потомок Чингис-Хана». Может быть, Каростин и надолго задержался бы на Дальнем Востоке, но тут о нём вспомнил Алексей Попов и пригласил вместе поработать над своим дебютным фильмом «Два друга, модель и подруга». Они сами чувствовали себя эдакими Аховым и Маховым, изобретающими свою модель кинокомедии. А вместе легче. Каростин написал сценарий и принял на себя обязанности ассистента режиссёра. Снимая их второй совместный фильм, он поднялся на позицию сорежиссёра, но, к сожалению, не работал над сценарием. Фильм «Крупная неприятность» оказался слабее дебюта. И снова пути Каростина и Попова разошлись. В начале 30-х судьба забросила Каростина на Киевскую киностудию, где одарила встречей с Михаилом Булгаковым. Вместе снимали по Гоголю фильм «Необычайное происшествие, или Ревизор» с Сергеем Мартинсоном в главной роли. В 1937 году, когда уже было отснято больше половины, фильм закрыли. Материал исчез. Среди тех, кто закрыл, Каростин всегда вспоминал А. П. Довженко. Прощаясь, Булгаков пожелал Каростину: «Сохраните себя таким, какой Вы есть». Из игрового кино *Каростин* ушёл и многие годы работал на киностудии «Центрнаучфильм» в Москве. Возможно, такой ценой он и сохранил себя на долгие 96 лет. Среди отечественных кинорежиссёров это – уникальный рекорд долгожительства, ведь не случайно профессия кинорежиссёра в нашей стране среди самых смертоносных.

Фильм «Водоворот» назвали «первым бытовым боевиком», в котором подробности повседневной жизни деревни скомпонованы в занимательный авантюрный сюжет. Режиссёр фильма *Павел Петрович Петров* не случайно в качестве псевдонима взял и прибавил к фамилии говорящую об его эстетических пристрастиях приставку – стал *Петровым-Бытовым*. Он родился в селе Богородском Нижегородской губернии в 1895 году. Большая бедная семья, безотцовщина. Братья один за другим умирали от чахотки. Трудился с восьми лет, а с пятнадцати – «в людях», мальчиком в керосиновой лавке. Потом на Волге – бурлаком, грузчиком. И батрачил, и жил в ночлежке, и был в солдатчине, и жил на дне, и беспризорничал. Такая биография безошибочно подсказывает имя его кумира – Максим Горький. Лучшим его фильмом справедливо считается экранизация его повести «Каин и Артём» – сколок с биографии и судьбы Петрова-Бытова. Он получил европейскую славу и неожиданное продолжение в сотворчестве с выдающимся французским режиссёром Абелем Гансом, в 1932 году озвучившим фильм «Каин и Артём».

Человек такого драматического социального опыта инстинктивно встал на сторону революции: в 1918 году вступил в РКП(б), комиссаром полка сражался под Петроградом, Ригой, Исковым. Служил в ЧК, как член Военно-полевого трибунала участвовал в подавлении крестьянского восстания под Череповцом. Когда началась Великая Отечественная, ушёл в действующую армию, а было ему уже под пятьдесят. Он большой кровью связал себя с революцией. А от природы тянулся к творчеству, к знаниям. Учился в ЛИЯ (Институте литературы, искусства, языка), позднее в Коммунистической академии. Был разнообразно одарён: рисовал, писал стихи и философские тексты, ставил спектакли в рабочих клубах широкий, страстный, искренний, нетерпимый – типичный интеллигент и творец в первом поколении, не потерявший связи с породившей его почвой.

В кино Петров-Бытов начал скромно: готовил зарубежные фильмы к прокату, делал новые

надписи, перемонтаж. «Водоворот» его вторая самостоятельная картина. В работе над ней видна основательность, хочется сказать, крестьянская. К совместной работе над сценарием режиссёр привлёк сельскую учительницу Ольгу Вишневскую, уже доказавшую и знание деревни и литературное дарование успехом сценария «Бабы рязанские». Перед тем как начать съёмки, он несколько месяцев прожил в деревне: посещал посиделки и собрания, подолгу беседовал и с кулаками, и с беднякам и, приглядываясь к середнякам, обсудил написанный сценарий на крестьянском сходе. И совсем не новая история борьбы бедноты с богатеем-мельником и любви «классово чуждых» молодых людей обростала живыми впечатлениями от живых контактов не командировочного, а выросшего в деревне человека. Такой не будет коллекционировать и уж тем более сочинять фактов «идиотизма деревенской жизни», а, вглядываясь в её обыденное течение, станет искать её смыслы и красоту. Много снимали на натуре: сельский праздник, строительство общественной мельницы, лирические сцены. Деревенский юмор незамысловатый, порой грубоватый. Фильм получился весёлый, бодрый, оптимистический. Герои не социальные маски классовых врагов и союзников, а живые убедительные люди. И демобилизованный красноармеец, вернувшийся к разорённому хозяйству и вынужденный пойти работником на кулацкую мельницу. И первая красавица на деревне, дочь мельника, смелая, полная жизни, ради любви порвавшая с отцом. Авантюрная линия охватывала происки кулака, не желающего потерять ни дочь, ни мельницу, и козни председателя сельсовета, кулацкого прихвостня. Кто-то из критиков очень точно заметил: не деревню показали на экране – она сама себя показала. Кипящим водоворотом событий, характеров, чувств.

«Водоворот» в Ленинграде, где он был снят, пустили третьим экраном как «проходняк». Зато Москва приняла на ура: густой передвижнический реализм, жизненная и художественная простота, народническая интонация фильма ей были ближе, органичнее. А тут ещё много шума наделала статья режиссёра в журнале «Жизнь искусства», жёстко и вызывающе озаглавленная – «У нас нет советской кинематографии». Петров-Бытов утверждал, что нужно снимать простые реалистические фильмы адресно для рабочего, крестьянского зрителя и исключительно силами талантливых выходцев из крестьянской и пролетарской среды. Конечно, утопическая идея, вскормленная вульгарной социологией 20-х годов. «Левое кино», успехи которого режиссёр не отрицал, он находил нужным, «как нужны фраки для советской дипломатии», так сказать, кино на экспорт. Действительно, массовый зритель рабочих кинотеатров, клубов не называл «своими» (доступными, интересными) признанные шедевры советского авангардного кино. Здесь «по кассе» «Броненосец «Потёмкин» был «бит» и «Багдадским вором», и «Танькой-трактирщицей», что вовсе не означало, что фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, ФЭКСов не имели своего, пусть и не массового зрителя и не относились к советской кинематографии. В стенах ЛенАРКа Петров-Бытов одиноко и бесстрашно отстаивал своё понимание советской кинематографии, народного кино. Он всегда приходил на заседание с текстом, написанным на длинном бумажном свитке, который торжественно разматывал, читая. А коллеги пересмеивались, перешептывались: традиционалист, мракобес. Его несомненная удача – фильм «Каин и Артём» по Горькому – вызвал большое удивление. Его неудачи были лишним подтверждением правоты оппонентов. В 1930 году Петров-Бытов по требованию руководства студии, считавшего его специалистом по «деревне на переломе», поставил фильм «Поворот» по собственному сценарию. Борьбу за создание строительной артели, за дорогу, ведущую к неосвоенным плодородным землям, возглавил рабочий-двадцатипятилетний, как называли сознательных пролетариев, уехавших в деревню для проведения насильственной коллективизации. Но центром фильма стал крестьянин-середняк, как тогда говорили, «колеблющийся», ищущий своё место в новых социальных реалиях. На высоком берегу Волги для съёмок был построен целый комплекс – дом для артельщиков, столовая, детские ясли. Позднее в своих воспоминаниях режиссёр признался,

что это была деревня для кино, напоказ, что называется «потёмкинская». И свой фильм он назвал поворотом от себя самого, от той жизненной правды, к которой всегда стремился, создавая в игровом кино реальность экранную. Это ему удалось в «Водовороте», ставшим одним из лучших фильмов о деревне 20-х годов. Но, как справедливо заметил авторитетный питерский критик Адриан Пиотровский, «мы имеем слишком мало «Водоворотов».

Дмитрий Николаевич Бассальго был выходцем из крестьянской семьи. Родился в белорусской деревне Дудичи в 1884 году, где отец служил сельским фельдшером. Бассальго рано пришёл в революционное движение и уже в 20 лет вступил в партию большевиков с партийной кличкой Игнат. Партийная деятельность и искусство были двумя главными сферами его жизни, которые постоянно теснили одна другую. Сначала был театр – Московский художественный, два года в Малом, играл и ставил в провинции. Вынужденные скитания, арест, заключение. В 1908 году его выпустили из харьковской тюрьмы умирать – туберкулёз был в последней стадии. А он выжил.

В 1915-м Бассальго пришёл на кинофабрику А. А. Ханжонкова, снимался, работал помощником кинорежиссёра Бауэра. Свой первый фильм поставил весной 1917-го, когда смог обратиться к тому, чем жил: в условно-аллегорической форме снял наивную революционную драму «Из мрака царизма к сиянию свободы». Мобилизованный в Красную армию Бассальго служил в Саратове, где вскоре перешёл на партийную работу в области культуры в качестве руководителя отделом культуры Саратовского губернского исполкома. Им владели масштабные замыслы: так он создал и возглавил Поволжский отдел искусств с центром в Саратове. Он не ошибся с выбором культурной столицы региона, где был университет, консерватория, пять театров, знаменитый на всю Россию Радищевский музей с учебными мастерскими, большая сеть кинотеатров, прекрасно оборудованные городские сады и парки. Осенью 1918-го Бассальго открывает театр с самым длинным названием – «Бесплатный для детей пролетариата и крестьян советский драматический школьный театр имени вождя рабоче-крестьянской революции В. И. Ленина». При театре организовали студию, где дети пролетариата и крестьян под руководством профессионалов сами ставили и играли спектакли. Особым успехом пользовался «Бежин луг» по Тургеневу, поставленный с чётких идеологических позиций.

Классовое чутьё никогда Бассальго не изменяло. Когда приблизился фронт Гражданской войны и Саратов оказался на осадном положении, он перепрофилировал театр, превратив его в Красноармейский имени В. И. Ленина, а сам ушёл в Красную армию. Когда на летний сезон в город прибыла супружеская чета столичных гастролёров – актриса Ольга Жизнева и режиссёр Владимир Карпов, Бассальго был бдителен, приглядывался к выученице школы при театре «Комедия (б. Корш)», прислушивался к разговорам сына известного драматурга, одно время бывшего главным режиссёром Александрийского театра, да и выслал обоих из Саратова в двадцать четыре часа. Когда два года спустя они встретились вновь, Владимир Евтихевич, недавно отсидевший полгода в ростовской тюрьме, горячо благодарил Дмитрия Николаевича за то, что тот его не арестовал, а только выпроводил из города.

При советской власти Бассальго наконец объединил практическую деятельность в театре, а позднее и в кино, с партийной работой по идеологическому руководству и надзору за искусством. Как партиец с дореволюционным стажем более двадцати лет он в этой позиции чувствовал себя вполне уверенно и на любые затруднения, критику реагировал дежурной фразой: «А мы пойдём к Ленину!» В конце 1920 года Бассальго возвращается в Москву. Он спешит реализовать свою идею создания специального центра революционной драматургии («Мастерской коммунистической драмы») и, как всегда, сам её возглавляет. Вот он становится председателем профсоюзной организации театра Мейерхольда, одновременно являясь его актёром. Телефонограмма В. И. Ленину с приглашением на спектакль «Зори» Верхарна уходит с

двумя подписями: Мейерхольда как председателя Художественного совета театра и председателя месткома Бассальго. Вот он умело ведет на диспут «Надо ли ставить «Мистерию-буфф?» после того как в партийные инстанции Москвы поступил донос-протест группы литераторов на решение публиковать и ставить этот футуристический опус Маяковского. Вот и результат: не публиковать, а поставить можно. Как известно, премьера состоялась 1 мая 1921 года.

Наконец в 1923-м Бассальго находит дело, идеологически близкое и по масштабу его проектов, – создаёт и возглавляет Акционерное общество по производству и прокату фильмов «Пролетарское кино». Учредителями «Пролеткино» выступили: ВЦСПС, МГСПС, ПУР, ЦК профсоюзов железнодорожников, металлистов, горняков, сахарников при участии Коминтерна, Профинтерна. Бассальго, возглавивший президиум акционерного общества, действовал по проверенной схеме: заинтересовать и получить поддержку руководящих партийных органов, печати, международных организаций. Он специально обращался в ЦК ВКП(б) с просьбой об идеологической и организационной поддержке. Государственного финансирования он не искал, рассматривая «Пролеткино» как товарищество на паях, которое будет существовать на средства многочисленных учредителей – отраслевых профсоюзов, предприятий, трестов. А дальше должен был заработать возвратный механизм от проката снятых фильмов в специализированных кинотеатрах «Пролеткино». На бумаге всё было построено, согласно законам успешной кинопредпринимательской деятельности. Своя кинофабрика в Москве на Лесной улице, 27 кинотеатров в различных регионах страны, центральный аппарат в столице и отделения на Дальнем Востоке, в Западной Сибири, Петрограде, Киеве, Минске, Баку, Ростове-на-Дону, Самаре, Саратове и ещё в Норвегии, Швеции – через Коминтерн и Профинтерн. Для подготовки собственных кадров в Москве начала работать 1-я студия «Пролеткино», замахнувшаяся на обучение всем ведущим киноспециальностям. Для формирования сценарного портфеля собрали группу драматургов. Стали выходить специальные журналы «Пролетарское кино», «Зритель», газета «Киноизвестия» в саратовском отделении. Обнадёжил и первый успех в рабочей и красноармейской аудитории – этот зритель горячо принял фильм «Комбриг Иванов», в котором антирелигиозная тема решалась в жанре лирической комедии. Но к началу 1926 года задолженность «Пролеткино» достигла 600 миллионов рублей, а накладные расходы составляли более половины бюджета, громоздились горы заказанных, оплаченных и нереализованных сценариев. Вот такое пролеткино получилось и обанкротилось. Бассальго, к этому моменту уже смещённый акционерами с поста председателя правления, не осмеливался сказать «А мы пойдём к Сталину!», но писал ему, правда, безуспешно. Причина краха этого талантливого проекта была очевидна: главный и незаменимый «пайщик» – рабочий зритель, широкий зритель – не поддержал «Пролеткино». Рабочая молодёжь бегала на фильмы с Гарри Пилем, массовый зритель предпочитал зарубежные мелодрамы и боевики, тянуло посмотреть на красивую жизнь, а не на рабочий быт. Утопична была сама идея классового репертуара: фильмы для рабочих, о рабочих, а в идеале снятые выходцами из рабочих.

Однако и на этом партийно-культурная карьера Дмитрия Бассальго не кончилась, и его продолжали перемещать с одной руководящей позиции на другую. Он возглавлял отдел научной пропаганды Третьяковской галереи. Когда началась война, в звании батальонного комиссара вёл работу призывных пунктов Москвы. Затем в наркомате иностранных дел получил место заведующего курсами по подготовке работников при Высшей дипломатической школе. Типичная биография старого партийца, попавшего в ряды советской номенклатуры, перед которым открывались все двери, – во власть, в управление искусством, возможно, даже в кабинет Ленина. Одна только оставалась закрытой – в творчество по законам дарования. Правда, случилось Бассальго-режиссёру оказаться в великолепной компании получивших награды Международной выставки декоративного искусства в Париже в том же печальном для него 1926 году. Вместе с

Протазановым, Вертовым, Эйзенштейном. На выставке был представлен шестисерийный фильм «Из искры пламя» («Нить за нитью») – сценарий и постановка Бассальго. Это была драма из истории революционного движения русских текстильщиков. Действие охватывало два века, вплоть до победы Октябрьской революции, сотни персонажей, два года съёмок. Такой масштаб, такой постановочный размах, такой труд хоть кого впечатлят. Фильм не сохранился. Потому, не вдаваясь в оценку его художественных достоинств, можно просто порадоваться ещё одной награде.

Леонида Леонидовича Оболенского называли «последним аристократом» советского кино не только за высокородную фамилию (заставлявшую его всё время повторять, что он «не из тех Оболенских»), а главным образом за нрав, воспитанность, манеру вести себя, одеваться. Его родословная впечатляла по-своему: прадеда – князя – лишили звания и привилегий за зверское обращение с крепостными, дед имение продал и занялся издательским делом, отец был банковским служащим. Когда началась Гражданская война, он посоветовал шестнадцатилетнему юноше вступить не в Белую, а в Красную армию, и сын принял этот выбор. Служил в политотделе штаба Восточного фронта, был корреспондентом красноармейской газеты. На фронте под Тагилом произошла встреча с Кулешовым, приехавшим снимать фильм. Он предложил Оболенскому сняться в реальной фронтовой обстановке, организованной в военно-приключенческий сюжет, как реальному красноармейцу по фамилии Оболенский. Так началась долгая и разнообразная кинематографическая жизнь Леонида Леонидовича – актёра, режиссёра, звукорежиссёра, педагога.

По рекомендации Кулешова его отозвали с фронта в Госкиношколу, где он учился в Мастерской Кулешова, участвовал в экспериментальных постановках и снимался в его фильмах. На жизнь зарабатывал как танцор в ресторанах, составив со своей соученицей Галиной Кравченко отличную «светскую пару». Творческих сил, таланта хватало и на сцену: как актёр эстрадного жанра выступал в театре «Кривой Джимми», в Детском театре, а у Мейерхольда как репетитор-чечёточник участвовал в знаменитой постановке «Великодушного рогоносца».

В 20-е годы Оболенский поставил четыре фильма. Два носили название популярных в народе песен, которые на экране связывали судьбы героев из народа в дореволюционной и советской России – «Кирпичики» и «Эх, яблочко». Кино было немое, песни могли звучать только в исполнении тапёра, но сюжетика и стилистика фильмов были им созвучны и внятны зрителю. Лучшим фильмом режиссёра Оболенского, видимо, был «Альбидум», к сожалению, не сохранившийся.

С 1928-го вплоть до лета 1941 года, до ухода в институтское ополчение, преподавал в Киношколе (ВГИК), которая его самого сформировала; был ассистентом Роома, Эйзенштейна, всегда рядом с Кулешовым, Хохловой.

Оболенский прожил очень долгую и во второй половине полную драматизма жизнь: ополчение, плен фашистский, затем советский, потом поселение только на окраине страны. Он умер в конце 1991-го, не дожив двух месяцев до 90-летия, и был похоронен на кладбище города Миасс под именем инок Лаврентия. С этим именем он принял постриг и провёл два года в православном монастыре после побега из немецкого концлагеря. Столько претерпеть и не сломаться, сохранить талант творчества и любви. Действительно, аристократ духа. Дай Бог, не последний в отечественном кино!

Николай Петров Баталов принадлежал к мощной талантливой плеяде актёров-волгарей: Николай Хмелёв, Николай Мордвинов, Николай Симонов, Борис Бабочкин, Борис Андреев, Евгений Лебедев, Олег Борисов. Самобытность, масштаб, сила жили в этих людях с берегов главной русской реки, омытых её, хочется сказать, святой водой, освещенных фантастическими закатами и рассветами над её необозримыми, высокими просторами.

Родители Баталова были из села Заозерье под Калязиным, где он мальчиком постоянно гостил у деда. Ещё ребёнком Николая привезли в Москву, где семья Петра Баталова, «человека из ресторана» поселилась в Замоскворечье. Главным в отроческой жизни Николая были чтение и посещение церкви. Он прислуживал в храме и пел, обладая редким музыкальным слухом и красивым голосом. «В Бога он очень верил», – вспоминала его жена Ольга Андровская. Закончив Торговую школу имени Александра III, где он блистал не как учащийся, а как звезда театрального кружка, Баталов поступил в знаменитую мхатовскую студию «Трёх Николаев» (Подгорного, Массолитинова, Александрова). Начиная с 1916 года, он уже играл во 2-й студии МХТ и был партнером Михаила Чехова. Вспоминают, что они так играли какой-то водевиль, что изнемогающие зрители кричали «Довольно!», боясь умереть от смеха. Первые театральные роли и сразу большой успех: на него с надеждой смотрел Станиславский. Им восхищался Шаляпин. С 1924 года и навсегда актёр был связан с основной сценой Московского художественного театра. В 1928 году, в тяжёлую для МХТ пору, Николай Баталов входил в «шестёрку» управляющих театром, наиболее авторитетных сотрудников, осуществлявших коллективное руководство. В работе он славился характером принципиальным, жёстким, непримиримым. Но только в работе! Вера и верность – родственные сущности, по ним и воздаётся. Навею, пусть и недолгую, жизнь у Николая Баталова всё было одним: учитель – Станиславский, самый близкий друг – Хмелёв, любимая женщина – жена Андровская. И всё центровалось вокруг одного театра, театра его жизни – Московского художественного. Дочь Светлана, младший брат Владимир, невестка Нина Ольшевская, племянник Алексей – все мхатовцы.

Экранный дебют уже знаменитого мхатовца, для кино открытого приверженцем этого театра Яковом Протазановым, был замечен. Красноармеец Гусев не центральная фигура фильма «Аэлита», но такая убедительная, яркая, запоминающаяся. Русский парень, из первых на деревне, весёлый, смелый, открытый. Даже отправляясь делать межпланетную революцию на Марс, не забыл прихватить гармошку. Вечный национальный тип, и нового, революционного в нём – только красноармейская шинель да фразеология. В своих героях актёр прежде всего акцентировал вневременные и надсоциальные человеческие качества: чувство достоинства, жажду справедливости, человечность. И в революционере Павле Власове (фильм «Мать»), и в большевике, начальнике трудовой колонии Сергееве (фильм «Путёвка в жизнь»). Позитивность, светоносность, обаяние самой личности Баталова могли сделать его заложником только положительных персонажей. И действительно, отрицательные наперечёт в его театральном и кинорепертуаре. Но каждая роль убедительна, незабываема. Так, в 1923 году он поразил всех ролью Франца Моора из спектакля «Разбойники» Шиллера 2-й студии МХТ. Он был абсолютное зло, ненавистник добра, а главное, воинствующий атеист, что делало его весьма современным персонажем.

Лицо актёра – энергичной скульптурной лепки: большие выразительные глаза редкого зелёного цвета, а то вдруг становящиеся тёмными до черноты, солнечная улыбка, простецки открывающая десна. Кинокамера, можно сказать, очень любила это лицо. И если в театре Баталов охотно пользовался гримом – возрастным, характерным, то в кино использовал только внутреннюю психологическую трансформацию, не меняя внешнего облика. При этом актёр, всегда со своим лицом, всегда узнаваемый, никогда не был перед камерой самим собой, но превращал в образ, в характер те или иные черты своего «я». Жизнелюбие, открытость, простота, возведённые в абсолют, актёр мог перевести в негатив. Так, в фильме «Жена» он сыграл секретаря фабричного комитета – весёлого, компанейского, по-мужски обаятельного, но пошляка и циника, «утешившего» жену друга тем, что затащил её в постель. В фильме «Третья Мещанская» Баталов-муж, как назван персонаж в титрах, – жизнерадостный простак, всем довольный. «Собой, обедом и женой», и работой, и другом, и даже квартирой в полуподвале.

Первые симптомы недовольства, когда в финале перед зеркалом он отчуждённо всматривается в собственное лицо, актёр подавал как самоосуждение, как пробуждение нравственного стыда.

Крупная, богатая, многоликая человеческая индивидуальность актёра была неиссякаемым источником для новых ролей, исполненных и характерности, и естественности одновременно. «Через него виден был чудесный свет», – говорил В. И. Пудовкин, вспоминая работу с актёром над ролью Павла Власова в фильме «Мать». Среди поклонников таланта Николая Баталова оказался сам Сталин. Он распорядился предоставить актёру дачу в Снегирях под Москвой и посылать его на лечение в Польшу, в Италию. Вождь отличался хорошим театральным вкусом – любил Художественный театр, а в нём двух Николаев, двух лучших друзей – Баталова и Хмельёва. Когда уже в середине 30-х Николай Петрович лечился на Кавказе, он жил в условиях настоящей, хотя и мучительной сказки: двухэтажная дача, персональный врач, повар, автомобиль и часовой под окном. Бог не покинул Баталова до последних дней земной жизни и помог достойно, мужественно принять раннюю смерть. Он умер от затяжного туберкулёза в 37 лет. Когда за два года до смерти вынужден был оставить сцену, работал над ролью Пушкина, готовился к режиссёрскому дебюту в кино, выбрав роман Ги де Мопассана «Милый друг», размышлял над предложенной киноролей Чапаева, от которой потом отказался, учил языки. Но театр ему ничто не могло заменить. Начав в 1933-м преподавать в Государственном институте кинематографии, он старался привить своим ученикам театральную культуру и часто повторял: «Что такое актёр в театре? Всё! В кино – ничего! Зато какая большая ответственность – сыграно навсегда». К этому следует добавить: и какая слава без границ пространства и времени. В Московский художественный театр в траурные дни ноября 1937 года пришло письмо, и в нём были такие строки: «Я Баталова не знал по фамилии, но я им жил. Я просто называл его «Путёвка в жизнь», «Три товарища». Я находил его в лицах грузчиков, железнодорожников..., в их улыбках, в их делах... У меня выросла большая вера в людей...» Это писал рабочий из Ростова, зритель никогда не видевший Баталова на сцене. Актёр, образами которого живёт его современник, черты которого не умирают в лицах и свершениях окружающих, – больше, чем выдающийся мастер, ярче самой крупной кинозвезды. Это воплотившийся идеальный антропологический проект нации.

Владимир Павлович Фогель – один из самых значительных и загадочных киноактёров 20-х годов. Он принадлежал первому поколению профессионально подготовленных актёров экрана, окончивших Госкиношколу (будущий ВГИК). Его соученица Александра Сергеевна Хохлова дала ему исчерпывающую характеристику: «Фогель был гениальным кинематографическим актёром – лучшим в нашем поколении». Мастер вне ампулы, мужчина мощного и, скорее, негативного обаяния, человек тёмной, драматической судьбы. У него был особенный, завораживающий взгляд очень светлых, почти белых, глаз без дна, постоянно меняющих выражение. В жизни он носил пенсне, но, снимаясь, никогда им не пользовался. Ему было 27 лет, когда в субботу, 8 июня 1929 года он покончил с собой, повесился. Потрясенные коллеги списали этот роковой шаг на нервное истощение в результате невероятно интенсивной работы. Случалось, актёр одновременно снимался в трёх фильмах. Из одиннадцати сыгранных им ролей две потребовали нечеловеческого нервного напряжения и запредельного мастерства. Это его лучшие роли – золотоискатель в фильме Л. Кулешова «По закону» и друг дома в фильме А. Роома «Третья Мещанская». У Кулешова роль шла под домокловым мечом ожидания казни и завершалась с петлей на шее. Почти три часа актёр снимался лёжа на льду под струями брандспойта. У Роома главным испытанием стала ансамблевая игра на трёх исполнителей, в их числе представителя иной школы, мхатовца. Вообще его манеру игры можно определить как психологический гротеск – подчёркнутую, чуть остранённую подачу состояний и чувств, а через них тип личности, характер. Как истинный ученик Кулешова, он играл по принципу «+монтаж», с учётом

режиссёрской транскрипции роли.

В комедиях, которые Фогелю особенно охотно предлагали на «Межрабпомфильме», он играл легко, элегантно и умно. Но прекрасно знавшая актёра А. С. Хохлова была уверена: «Подлинное амплуа Фогеля героико-трагическое». В кинематографе тогда не было ролей, соединяющих трагедию с героикой на материале современной действительности, а из персонажей революции и Гражданской войны актёр мог рассчитывать только на роли антигероев. Так, Барнет предлагал ему сыграть белого офицера в фильме «Стальной ящик», кстати, так и не завершённом.

По горло занятый в кино, Фогель прошёл мимо драматического театра, мимо классического репертуара. Так что главного он, наверное, так и не сыграл. Было отчего потерять душевное равновесие. Было отчего разыграться, скорее всего, наследственной шизофренией, ведь брат Владимира Эрих тоже покончил с собой. Он был лётчиком, поднял самолёт на высоту и шагнул прямо в открытое небо.

Владимир Фогель родился в Москве в 1902 году в мещанской, консервативной немецкой семье, где отец, мелкий служащий, так и не овладел русским языком, культурой. Жили на Тверской в доме, снесённом под постройку здания Центрального телеграфа. Владимир тяготился обстановкой в доме и рано ушёл из семьи, зарабатывая себе на жизнь тяжёлым физическим трудом. Он мечтал стать кинооператором, поступал в Госкиношколу, а когда выяснил, что в этот год набора на операторский факультет не будет, покинул Москву, уехал работать на лесоповале. Вернулся в 1920-м и поступил в первую Государственную школу кинематографии, правда, в мастерскую кинонатурщиков Л. В. Кулешова. Об универсальности Фогеля-кинематографиста не скажешь лучше его соученика и друга Всеволода Пудовкина: «... он блестяще знал проекционный аппарат... прекрасно справлялся со всеми видами работы монтажницы... от помощи Фогеля с его знанием съёмочного аппарата не отказался бы ни один оператор. Работали над сценарием мы вместе ... Если бы была нужда... заменить актёрскую работу режиссёрской... Фогель справился бы и с этой задачей». И ещё – отличный фотолаборант, электрик, плотник. Не чувствовал опасности, ничего не боялся. Однажды по железным скобам взобрался на трубу МОГЭС и на её венце лихо отбил чечётку. Отличный акробат, он спокойно выполнял опасные для жизни трюки, заранее обдумав всё до мелочей, рассчитав до миллиметра. В Мастерской Кулешова Фогель встретил свою будущую жену Тамару Атаманову, учившуюся здесь вместе с младшим братом Львом, ставшим известным мультипликатором. И на всю Москву была знаменита их сестра – эстрадная танцовщица. Дружная талантливая семья Атамановых-Фогель жила в полуподвале в Большом Колобовском переулке около Трубной площади.

С осветительными приборами Фогель возился в калошах на босу ногу (мера безопасности), в рабочей спецовке (удобнее), а под камеру становился щеголь в строгой тройке, во фраке, в визитке. Стоило только почувствовать себя человеком определённой эпохи, среды – и приходили нужные пластика, характер, поведение. В. Р. Гардин вспоминал позднее, что поручал Фогелю читать спецкурс студентам-актёрам, – ношение костюма, манеры, этикет. Актёр увлекался искусством грима, неузнаваемо менявшего лицо, что не слишком типично для кинозвезды. В небольшой роли молодого человека в фильме «Кто ты такой?» (по прозе Джека Лондона) его не узнали даже коллеги и друзья. Часами мог гримироваться для ролей, которые не играл, но хотел бы. Так, грим становился и маской, скрывающей лицо, и способом утолить исполнительские амбиции. Он точно бежал в играемые роли, чтобы спрятаться от реальности, закрыться от неё и так сохранить тайну своей личности.

Фогеля хорошо знали за рубежом. Уже появление его фамилии в титрах встречали аплодисментами. Был он актёром европейского масштаба, а весь его международный опыт –

роль фашиста в советско-германском фильме Г. Л. Рошалья «Саламандра». По сложности человеческого «я» ему бы играть персонажей Достоевского, Чехова, а играл ... влюблённого телеграфиста, шахматного фаната, парикмахера-подкаблучника, охотника за приданым. По меркам таланта всё – прекрасно сделанные безделушки. Как написал один из друзей: «12 июня 1929 года у Фогеля была последняя съёмка... Его пронесли мимо аппаратов». Так, последние кинопочести ему отдавали хроникёры, снимавшие прощание. Крах семьи Фогелей наступил в 1941 году, когда её выселили из Москвы. Мужчин отправили на лесоповал. Здесь погиб третий сын старика Фогеля Павел. Семья московских немцев, богатая на сыновей, носителей, продолжателей фамилии, по мужской линии завершилась. Дочь Владимира Павловича Киру воспитала бабушка. Кира Владимировна, в замужестве Бурсук, выбрала профессию, далёкую и от кино, и от балета, – стала геофизиком.

Сам Владимир Павлович владел безукоризненной русской речью, лишь когда позволял себе немного алкоголя, что случалось исключительно редко, начинал говорить с немецким акцентом и затягивал на мотив популярной русской песни «Вниз по батюшке, по Рейну». В этой шутке – горькая ирония. В разрыве с отцом – драма человека, переросшего ближайшее окружение, тяготящегося им. Если бы это состояние, эти переживания Фогель мог воплотить в персонажах современников, людей 20-х годов... В одном частном письме Владимиру Фогелю была дана такая характеристика: бессердечен и вне нравственен, обокрал друга, отнял жену... О ком речь? О персонаже фильма «Третья Мещанская», носившем эту фамилию и это имя, или об актёре, блестяще его сыгравшем?

Всеволод Пудовкин родился в Пензе. Они были земляками с Всеволодом Мейерхольдом, но нигде об этом никаких упоминаний. Вот если бы со Станиславским... Отец Пудовкина был из крестьян и служил приказчиком в магазине. С четырёх лет Лодя (домашнее имя) жил и учился в Москве. Успешно закончил 6-ю гимназию и отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета. Когда началась Первая мировая война, не успев сдать выпускные экзамены, Пудовкин вольноопределяющимся ушёл на фронт. Зимой 1915-го он попал в немецкий плен. К счастью, тогда лагерь не был машиной истребления, и за четыре без малого года, проведённые там, Пудовкин усовершенствовал иностранные языки, которыми владел, и выучил ещё немецкий и польский. В ноябре 1918 года группе русских офицеров и ему в их числе удался побег. Он вернулся в Москву. Два года работал в секретной лаборатории завода «Фосген». Нужно было кормить семью – мать, сестер. Рисовал плакаты, карикатуры, например, для журнала «Безбожник». «Сочинил» духи под сладким названием «Сон эльфа». Профессиональный химик уживался в нём с неплохим художником, меломаном, страстным танцором. Пудовкин, обладая несомненным литературным даром, не оставил воспоминаний, в отличие от Эйзенштейна, за что тому историки кино бесконечно благодарны. Была ли это скромность или осторожность, трудно сказать, ведь даже ситуация прихода Пудовкина из химии в кинематограф не ясна до конца. Пожизненная жена Всеволода Илларионовича Анна Николаевна Земцова (в титрах – Анна Ли), небольшая актриса, начавшая сниматься ещё до революции, тоже ничего личного о нём не вспомнила. Если что-то новое вдруг и открывалось, то в письмах, мемуарах других женщин, из того личного, интимного, что они не могли забыть.

Литература 20-х годов могла позволить себе смелее, грубее высказываться по поводу общего упадка нравов как следствия разрушения традиционных ценностей частной жизни, семьи, любовных отношений. Рассказы Алексея Толстого эпохи НЭПа «Гадюка», «Голубые города», «Простая душа» пережили породившее их время. Но в своём времени осталась, например, горькая и страшная сатирическая проза Николая Никандрова. Человек трудной судьбы, профессиональный революционер, член боевой эсеровской дружины, по подложным

документам то инспектор гимназии, то управляющий именем, то грузчик в порту, потом политэмигрант. В эти годы, отбывая очередной срок в тюрьме, он писал. Это были светлые, жизнеутверждающие рассказы о природе, искусстве, детях. В 20-е годы он был и фотографом, и старьёвщиком, и руководителем рабочих литературных кружков. Теперь писал темно, отчаянно, потеряв веру в человека и жизнь. Писатель своеобразного сатирического дара стал, можно сказать, скандально знаменит. Его романы и повести «Путь к женщине», «Рынок любви», «Ксения Дмитриевна» выходили большими тиражами под непрерывное ворчание официальной критики («натурализм», «очернительство», «плоское бытописание»), а в 1929 году вышли пять томов собрания сочинений.

«Путь к женщине» – роман, действие которого из клуба писателей переносится на московские бульвары, а оттуда в развалины монастыря, где находится притон. Персонаж, связующий столь разные места, – модный писатель Никита Шибалин, «теоретик разврата» с биографией участника Гражданской войны, окружённый коллегами-собутыльниками и поэтессами-наложницами (со знаковыми псевдонимами Иван Нешамовский, Ньюра Разутая), проститутками разного возраста и цены. Его «теория» – злая пародия на постулаты социализма. Шибалин проповедует идеи планетарного родства людей, полной свободы отношений, в том числе сексуальных. Он утверждает, что в настоящее время единственная, не сковывающая свободы форма взаимоотношений мужчины и женщины – проституция. В обрисовке среды, человеческих типов Никандров – наблюдательный бытописатель, своеобразный социолог натурфилософ. Его манера портретирования – психологический гротеск. В финале истории Шибалин вползает в одну из нор притона на четвереньках. Страшно писателю, страшно читателю, и, как ни странно, становится жаль этого человека-зверя как жертву сложившегося миропорядка. И не собственные ли мысли и чувства доверил писатель этому персонажу: «Ведь у меня всегда была мечта иметь ребёнка, чтобы посредством него обновить, перестроить мир». Зато ничего, кроме отвращения, не вызывает персонаж повести «Рынок любви» («Кооперация любви») – бухгалтер Центросоюза Шурыгин, жиреющий на дефиците, превративший его в своеобразную валюту, на которую он покупает очередную женщину. Сочувствие, жалость, снисхождение с лёгкой долей презрения вызывает молодая привлекательная дама «из бывших» в повести, названной её именем «Ксения Дмитриевна». Совершенно не готовая к новой жизни, она, чтобы не пойти торговать собой, служит домработницей и нянькой у новых хозяев жизни – в семье шофёра, обслуживающего какого-то партийного начальника. В этой среде холуев и нравственных люмпенов, приспособившаяся к ней, женщина, точно на панели, продаёт себя как личность. В фокусе женской судьбы писатель рассматривает главную драму эпохи, собственную личную драму разрушения человеческого «я» в условиях наступившей антропологической катастрофы. В середине 30-х исчезает писатель Николай Никандров, но в условиях нищеты, страха ареста, бесконечных переездов ещё тридцать лет продолжает существовать Николай Никандрович Шевцов. Он скончался в возрасте 86 лет в 1964 году.

«Мы щиплем теперь //индивидуумов, //как раньше – //щипали царей», – утверждал поэт Николай Асеев. Превращение пролетариата в «невиданный социальный автомат» предсказывал Алексей Капитонович Гастев – в 20-е годы известный и влиятельный учёный в области социальной инженерии, профсоюзный деятель, идеолог, публицист «Пролеткульта». Выходец из среды трудовой интеллигенции, он родился в Суздале в семье учителя и швеи. 19-летним студентом Московского учительского института в 1901 году вступил в РСДРП и примкнул к революционному движению. Но в 1908-м из рядов партии вышел, а в ВКП(б) вступил только в 1931-м. Три ареста, три ссылки, три побега, жизнь в эмиграции. 16 лет на нелегальном положении. Гастев не был партийным функционером, и в Париже, и в Петербурге он работал на заводе, в трамвайном депо, разделяя с пролетариями все тяготы жизни. В 1905 году в Костроме

возглавлял Совет рабочих депутатов и руководил боевой дружиной. Его демократической, деятельной натуре, видимо, было тесно и душно в сомкнутых партийных рядах. В 1908 году Гастев выходит из рабочей Социал-демократической партии, а в большевистскую вступает почти четверть века спустя. После Октябрьского переворота и установления единовластия партии большевиков он вообще уходит в профсоюзную и научную деятельность, стремясь её объединить в единый комплекс изучения и преобразования труда и жизни рабочего класса. 18 лет он руководил созданным им в 1920 году при ВЦСПС Центральным институтом труда и разрабатывал науку организации труда. По его методике полмиллиона рабочих прошли школу НОТ. И в своих прожектах и мечтах о будущем пролетариате (в поэтическом сборнике 1918 года «Поэзия рабочего удара») Гастев приходит к идее «механизированного коллективизма» с «невозможностью индивидуального мышления», с «лицами без экспрессии», «душой, лишённой лирики», «эмоциями, измеряемыми не криком, не смехом, а манометром и таксометром», с «отдельными пролетарскими единицами, как А, Б, С или как 325, 075 и т.п.». В 1921 году Гастев написал поэму «Пачка ордеров», о полной механизации жизни человека, которому больше подходят не традиционные имена, а новые революционные: Баррикада и Энергия, Индустрия и Искра и, конечно, «вождистские» Видена, Сталина, Энгельсина, Марксэн и даже Тролебузина (как блок Троцкого, Ленина, Бухарина, Зиновьева). Увы, имена не слишком приживались, и вот уже в 1926 году выпускают «советские святцы» – календарь идеологически выверенных имён Револа, Декрета, Цика, Солидара, Пролеткульта, Черньщ, Бакун, Троц, Ленмаэн. И поскольку странно, чтобы Тролебузина встречала Декрету привычным человеческим «Здравствуй!», приветствие предлагали заменить на «Поможем!» или «Ленинствуй!» Нет сомнений, что разоблачительной, умной, злой пародией на все эти революционные безумия стал талантливый роман Евгения Замятина «Мы». По страшной иронии судьбы свой ордер на арест, свой лагерный номер, под которым он был расстрелян и похоронен (даже точно неизвестно, когда – в 1939-м или 1941-м), получил и Алексей Гастев.

Леонид Константинович Рамзин родился в 1887 году в деревне Сосновка Тамбовской губернии. В 1914-м окончил Императорское московское техническое училище, а шесть лет спустя стал его профессором. В 20-е он член Госплана и ВГНХ, активный участник осуществления плана ГОЭЛРО. В 1922 году Политбюро ЦК ВКП(б) утверждает предложение Ленина отпустить средства Госплану и командировать за границу для лечения и переговоров по нефтедобыче «лучшего топливника в России профессора Рамзина». А шесть лет спустя... Рамзин – эту фамилию знали не только в научных кругах, её повторяла вся страна, она звучала по радио, с киноэкрана. Выдающийся учёный-теплотехник стал ключевой фигурой политического процесса 1930 года известного как «Процесс Промпартии». Интеллектуал, интеллигент, пошедший на сговор с карательной советской системой, согласившийся ей подыгрывать в гнусном спектакле, поставленном «режиссёрами» из ОГПУ. Разве он первый? А Галилей?!

Рамзин признал всё, что инкриминировали лично ему и Союзу промышленных организаций (Промпартии): связь с эмигрантом Рябушинским и английским резидентом Лоуренсом Аравийским, подготовку военной интервенции западных держав в СССР, личные претензии на пост премьера в будущем правительстве, конкретные акты вредительства. Скорее всего, именно он склонил и других обвиняемых, крупнейших учёных и инженеров, к признанию и раскаянию. И вот пять расстрельных приговоров (Рамзину первому) были заменены на «10 лет заключения с конфискацией имущества». Все осуждённые отбывали срок в лагерях, один Рамзин – в теплотехнической шарашке под номером 2. Шарашка №1 (Москва, Фуркасовский переулок) обслуживала строительство Беломоро-Балтийского канала имени Сталина. Шарашки (наверное, от выражения «шарашкина контора», т.е., плохо управляемое заведение, попросту, простите, бардак, согласно народному толкованию) – закрытые бюро при ОГПУ, в которых использовали

рабский труд лучших учёных, конструкторов, инженеров для разработки военных и промышленных проектов. В 1936 году Рамзин был освобождён, получил Сталинскую премию за изобретение знаменитого прямоточного котла и всего один голос «за», когда баллотировался в Академию наук.

Казалось бы, как далеко это всё от кинематографа. Да нет! В Малом театре был собран общемосковский митинг работников искусств по «Делу Промпартии», где среди общественных обвинителей с присущими им красноречием и страстностью выступали Пудовкин и Довженко, на студии «Союзкино» – Медведкин, а в АРРК... И именно кинематографисты выступили с ходатайством в Совнарком о награждении ОГПУ орденом Ленина за успешное раскрытие (отлично срежиссированную фальсификацию) «Дела Промпартии». Советские документалисты сняли полнометражный фильм о ходе процесса «Тринадцать дней», как протокольную запись всего, что происходило в Колонном зале Дома союзов и на улицах Москвы с 25 ноября по 12 декабря 1930 года. В тишине зала звучали голоса обвиняемых, речи прокурора, последнее покаянное слово осуждённых. Кинокамеры бесстрастно зафиксировали как пространно, спокойно, не обращаясь к тексту, но, что называется, как по писанному, обвиняемые рассказывали о своей вредительской деятельности, как буднично, безо всяких эмоций отвечали на вопрос о признании себя виновными: «Да, признаю». На улицах, несмотря на мороз и метель, шли нескончаемые шеренги, играли военные оркестры, раздавались выкрики: «Мы с Урала!», «Мы из Донбасса!» Умелый монтаж режиссёра Якова Посельского – и возникал зловещий образ страны как всенародного трибунала. Фильм «Тринадцать дней» – один из первых звуковых, где полная синхронность звука и изображения, слова и лица их произносящего была призвана обеспечить силу воздействия на зрителя этого агитационного зрелища, этого политического театра, засвидетельствовать подлинность преступления и справедливость наказания. Но вопреки установкам сегодня фильм впечатляет как фальсификат дела, как разоблачение неправого суда, как обвинение системе. И спасибо кинематографистам, что они, просто профессионально работая, предоставили суду истории такой документ.

В середине 20-х русская деревня ещё была на распутье: пойти ли по бухаринской линии союза с середняком, укрепления, обогащения или по троцкистской – обнищания и уничтожения деревни ради ускоренной индустриализации. Сталин выбрал, а потом авторизовал линию своего главного партийного противника – Троцкого. И деревня, подвергшаяся насильственной коллективизации, покатила в пропасть. Крах утопии о «великой крестьянской республике» по имени Россия лучше любых документов запечатлела поэзия Сергея Есенина – достаточно в хронологическом порядке прочесть «Кобылы корабли», «Сорокоуст», «Анну Снегину». А можно обратиться сегодня, к сожалению, к мало известным социально-философским фантастическим романам и повестям Александра Чаянова. А как, например, было бы интересно тем, кто сделал из романа «Мастер и Маргарита» что-то вроде «евангелия от интеллигенции», почитать повесть «Венедиктов, или Достопамятные события моей жизни», опубликованную в 1922 году. История о том, как в Москве в театре Медокса встретились Сатана (он же Венедиктов) и главный герой, он же повествователь, не поверите, по фамилии Булгаков, как им в карты была отыграна душа, хранившаяся у Сатаны, как тот погибал, а герой соединялся с возлюбленной. Не правда ли, что-то знакомое? И какое совпадение: есть даже упоминание Пашкова дома. Книга была отлично иллюстрирована Фитопатологом У (Натальей Ушаковой) и подписана псевдонимом Чаянова Ботаник Х.

Александр Васильевич Чаянов фигура трагическая, масштабная, возрожденческая. Прозаик, драматург, поэт, искусствовед, историк, полиглот, неутомимый путешественник и выдающийся учёный, экономист-аграрий и неутомимый практик, с 1915 года возглавлявший сельскохозяйственное кооперативное движение в России, основатель целой научной школы и

первого в стране Института сельскохозяйственной экономики. В 60-е годы выпущено полное, многотомное собрание его сочинений... во Франции.

Москвич во многих поколениях, сын состоятельного купца и одной из первых женщин-агрономов, выпускницы Петровской земледельческой и лесной академии, которую в 1910 году закончил и он сам. Чаянов – московский интеллигент, интеллигент, народник, крестьянский защитник – открыто выступал против коллективизации, и как всякий её критик Сталиным был назван «кулацким агентом в науке». Его несколько лет разрабатывало ОГПУ, и наконец в 1930-м созрел процесс «По делу контрреволюционной организации Трудовая крестьянская партия». В качестве базы обвинения были использованы не факты, не документы, а литературное произведение – научно-фантастический роман Чаянова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», написанный ещё в 1920 году под псевдонимом Ив. Кремнёв. В романе власть в России брала крестьянская партия и вела страну по пути расцвета индивидуального крестьянского хозяйства к богатству и благополучию. Бдительный сотрудник Госиздата (некто Р. Катанян) инициировал обсуждение романа не где-нибудь, а на оргбюро ЦК ВКП(б), откуда поступило распоряжение книгу задержать, но не уничтожить. Вот она и пригодилась десять лет спустя для фабрикации «Дела Чаянова и Кондратьева». Тоже Кондратьев – крупный учёный-экономист с «нехорошей биографией» (эсер, секретарь Керенского по аграрным делам, товарищ министра продовольствия во Временном правительстве), правда, и автор «Пятилетки Кондратьева» (первого пятилетнего плана развития сельского хозяйства 1923–1928 годах). Чаянова обвинили в «возрождении неонароднических теорий». Кондратьева – во «вредительстве в продовольственном снабжении». И обоих как «идеологов кулачества» приговорили к расстрелу. Процесс превратился в разгром целой научной школы, поскольку вместе с её лидерами были осуждены и их ученики.

Ботаник Х являлся и одним из авторов сценария «Альбидум», от которого, к сожалению, сохранились только один фрагмент и фотографии отдельных кадров, опубликованные в журнале «Советское фото» как экспонаты выставки 1935 года. Главная газета страны – «Правда» – 30 июня 1927 года напечатала информацию о начале работы киностудии «Межрабпом» над фильмом «О борьбе на пшеничном фронте» под названием «Альбидум-0604». Сообщалось, что авторы сценария А. Чаянов и А. Брагин (публицист и один из организаторов ОЗЕТ), что к съёмкам привлечены Наркомат земледелия, кооперативные организации и лично академик Николай Вавилов.

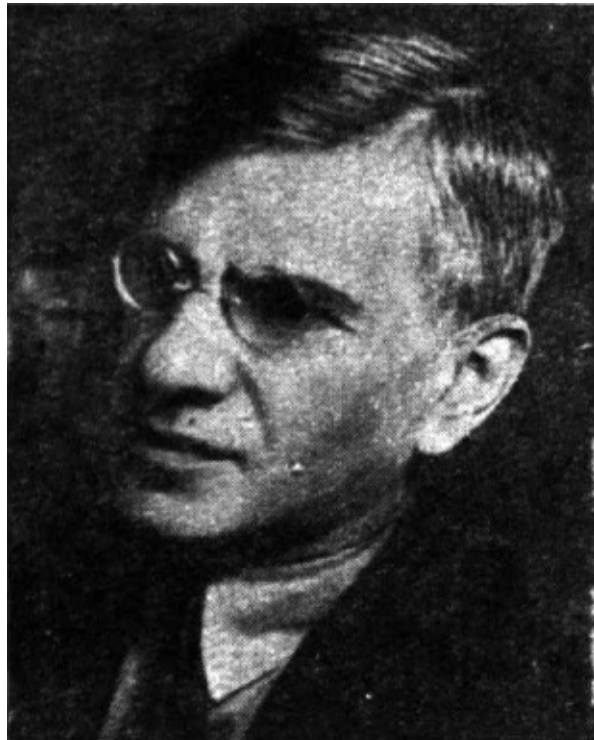
Фёдор Фёдорович Попов для партийного псевдонима взял фамилию своего любимого литературного героя – стал *Раскольниковым*. Сын священника и дворянки, он получил хорошее образование, владел европейскими языками. Военная судьба связала его с Красным флотом. Весной 1920 года под его защитой как командующего Каспийской флотилией совершались революционные события в Северном Иране, где была провозглашена, ненадолго, Персидская социалистическая республика. Затем он возглавил Балтийский флот в Кронштадте, а там в 1921-м вспыхнул Кронштадтский мятеж, который ему же поставили в вину, но доверили право участвовать в его подавлении. Судьбу Раскольникова решило покровительство Главвоенмора Троцкого («Лев помог»), поспособствовавшего его отправке в Афганистан. Так началась карьера дипломата-разведчика. Не обошлось и без кино: съёмки документального фильма, видимо, были удобным прикрытием разведывательных операций, способом пересылки секретных материалов. Между Троцким и Раскольниковым шла активная переписка, и отдельно с Ларисой Рейснер, тяжело переживавшей «эту ссылку». Наконец она прервала её, а вместе с ней и шестилетний брак с Раскольниковым. Она уехала работать в Германию. Вскоре сложился и новый любовный дуэт с деятелем Коминтерна, публицистом Карлом Радеком (Собельсоном).

Раскольникова в 1928—1930 годах заняли на культурном фронте: председателем

Главреперткомом, начальником управления Главискусства. Для многих несколько неожиданно его имя появилось в афише Московского художественного как автора инсценировки романа Л. Н. Толстого «Воскресение» для ставшего знаменитым спектакля. Случилась в жизни Раскольников и новая любовь, и новая семья. Он был в Таллине на дипломатической службе и на выставке встретил выпускницу университета, молодую, спортивную, энергичную Музу Ивановскую. Они как-то очень быстро поженились, точно торопясь за своим недолгим счастьем. Родился желанный сын, но, не дожив до двух лет, умер от энцефалита. Возможно, в этом было высшее милосердие к ребёнку, которого ждала судьба сына врага народа, личного врага самого Сталина. Получив в 1939-м вызов в Москву, Раскольников, тогда полпред в Болгарии, понял, что по возвращении разделит участь многих советских дипломатов, выманенных в СССР на смерть. Оставив все вещи в доме, налегке они с женой выехали в Москву, но, поменяв маршрут, прибыли на юг Франции. Так Раскольников стал невозвращенцем и один из немногих не поспешил замести следы, спрятаться. Вскоре во французской прессе появилось его «Письмо Сталину». В нём Раскольников прямо обличал адресата: «Вы культивируете политику без этики, власть без честности, социализм без любви к человеку». Он назвал сталинский режим «эпохой террора» и заявил во всеуслышание: «Я порываю с вашим режимом». Порвал ли он также с идеями революции, социализма, которым так ревностно служил на всех поприщах? «Кажется, в моей жизни был смысл», – сказал он незадолго до смерти. Пытался покончить с собой, выбросившись из окна, и умер в больнице. Ему было 47 лет. Муза как жена врага народа прошла ГУЛАГ. В годы перестройки она и Анна Бухарина часто выступали, писали воспоминания – выполнили свой долг душеприказчиц мужей, крупных партийных деятелей и жертв ими же созданного режима.



Анатолий Луначарский



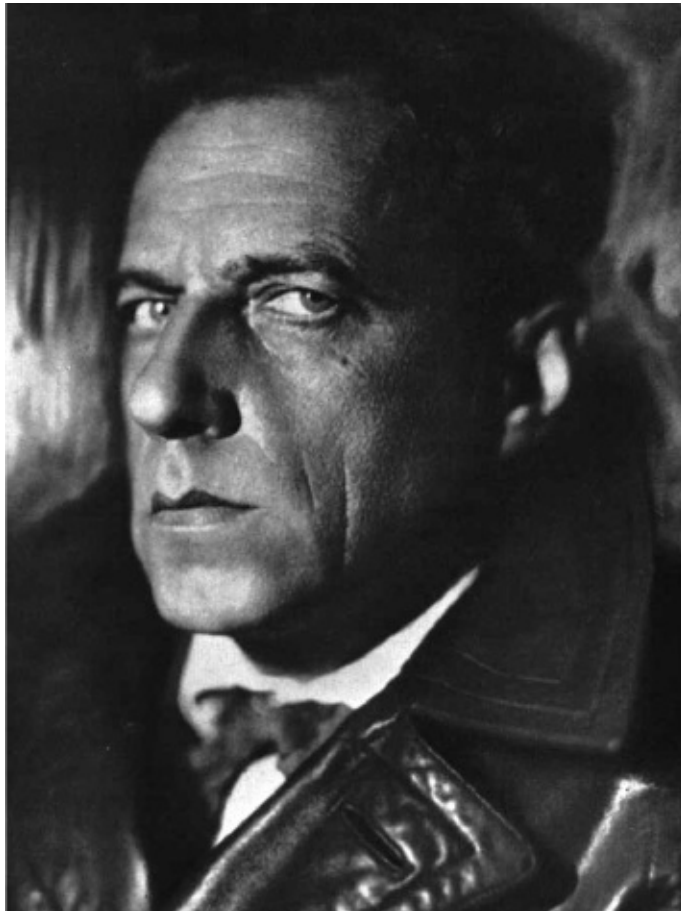
Михаил Левидов



Лев Кулишов



Александр Родченко



Всеволод Мейерхольд



Николай Фореггер



Николай Охлопков и Николай Эрдман



Игорь Ильинский



Алексей Дмитриев



Анатолий Кторов



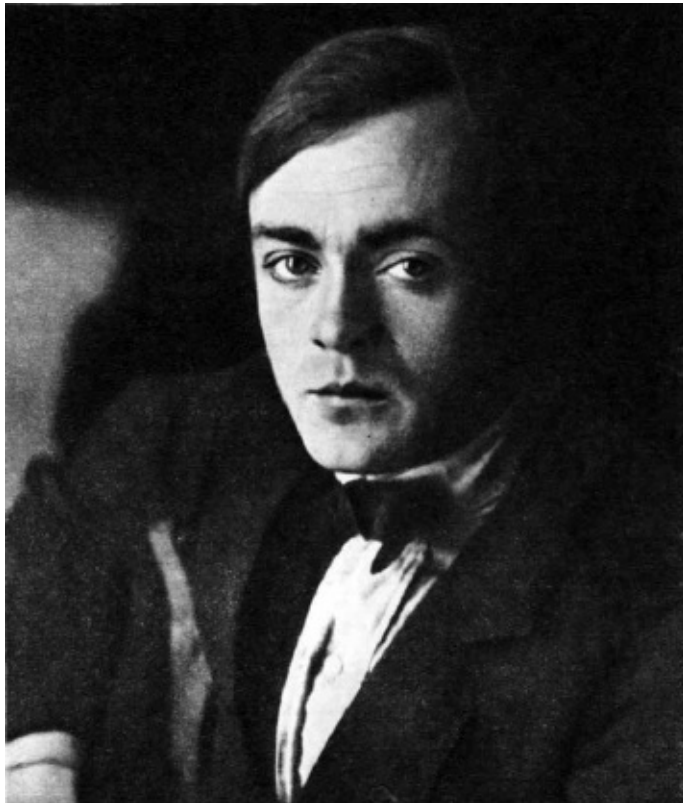
ФЭКСы (Григорий Козинцев и Леонид Трауберг)



Петр Соболевский



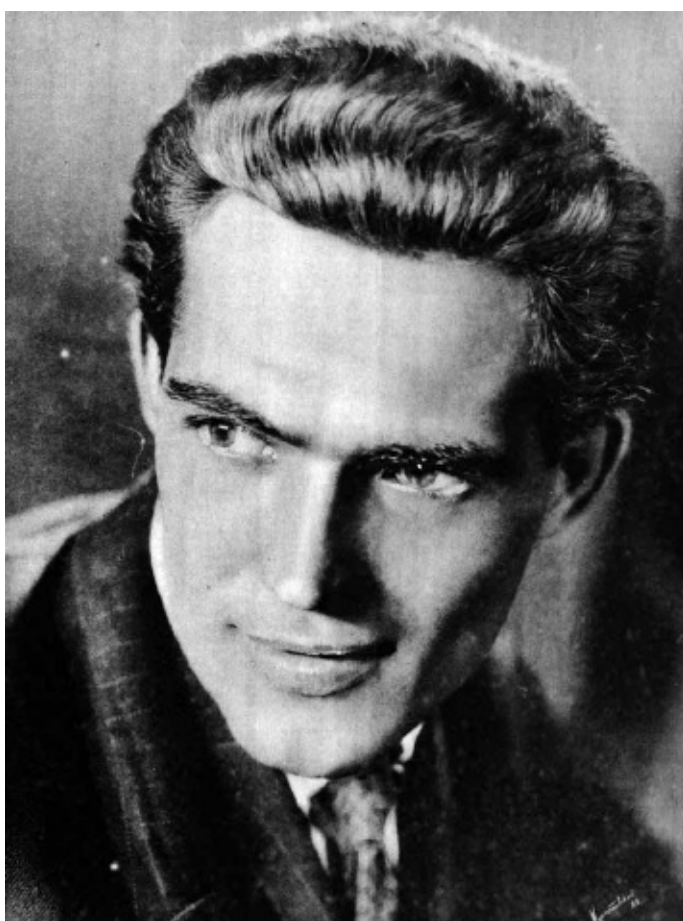
Фридрих Эрмлер



Федор Никитин



Сергей Герасимов



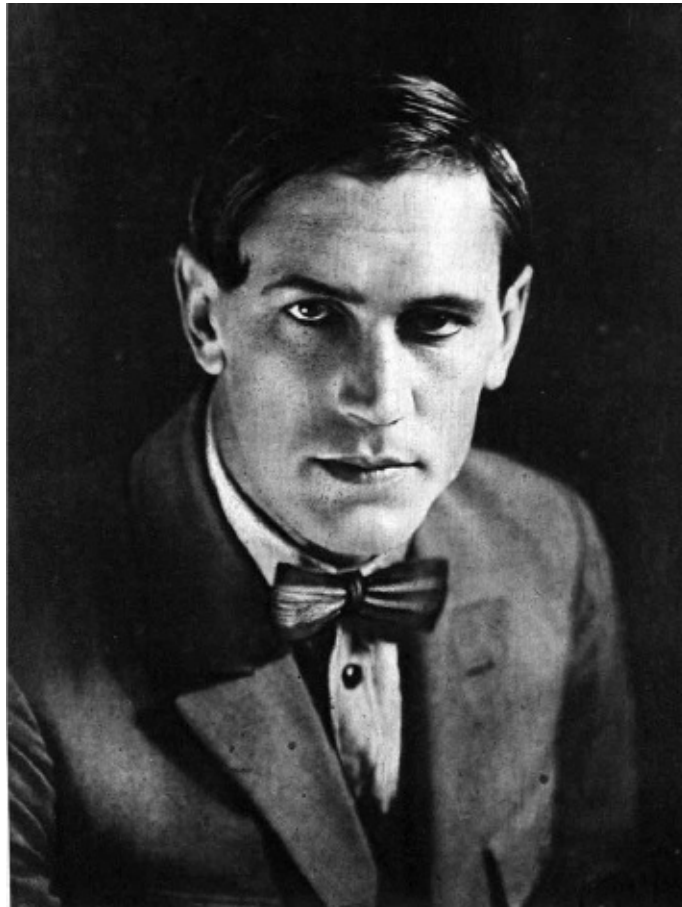
Иван Клюквин



Георгий Бобынин



Борис Фердинандов



Сергей Минин



Наум Рогожин



Владимир Уральский



Алексей Попов с сыном



Павел Петров-Бытов



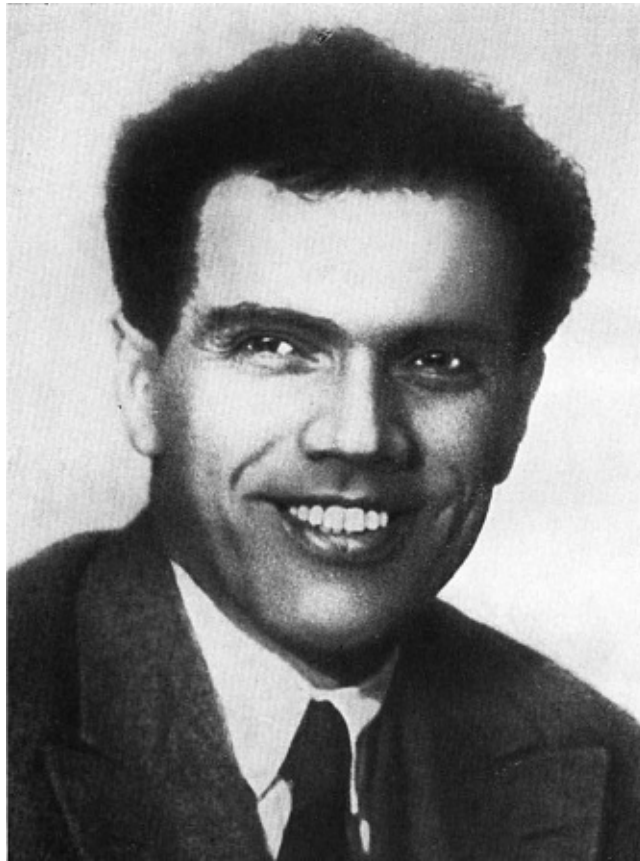
Дмитрий Бассальго



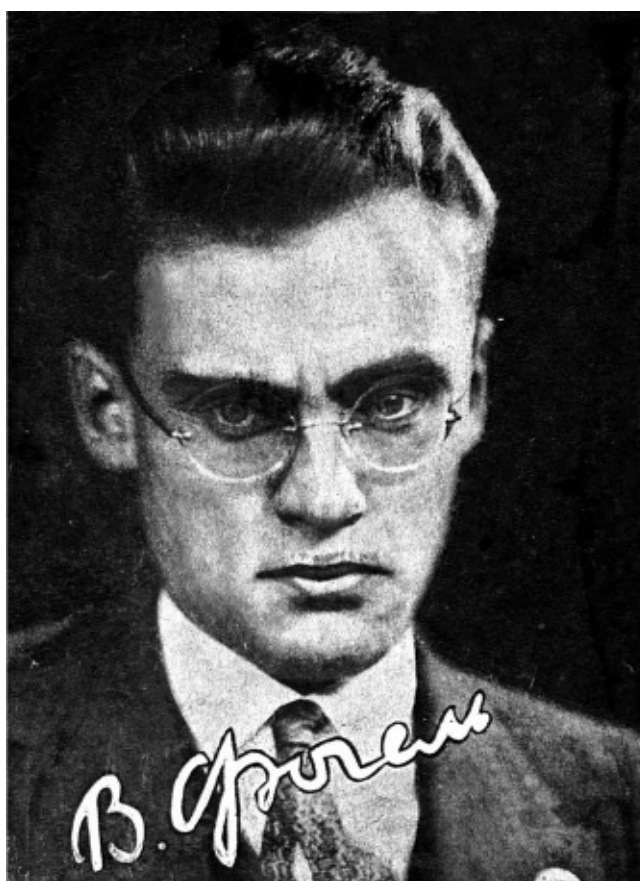
Леонид Оболенский



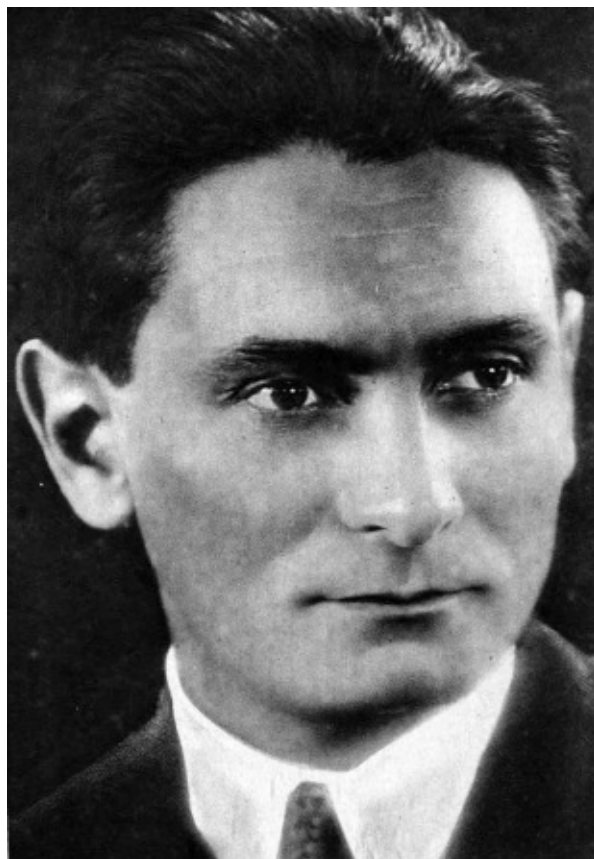
Абрам Роом



Николай Баталов



Владимир Фогель



Всеволод Пудовкин



Александр Ржешевский



Алексей Гастев



Александр Чайнов



Федор Раскольников



Дзига Вертов



Михаил Кауфман

Революция не жаловала стариков как порождение старого мира. Сама старость у коммунистов была под подозрением потому, что считалась бесполезным этапом жизни. Пример супругов Лафарг – Поля и Лауры (в девичестве Маркс), добровольно ушедших из жизни на пределе плодотворного возраста, помнили все. Им было 70. Народоволец Пётр Ткачёв делился с сестрой чудовищным планом ускорения революционного процесса – умертвить всех граждан Российской империи старше 25. Сам, однако, дожил до 44 лет, проведя последние годы в сумасшедшем доме. Ленин, умерший в 54, давно носил партийную кличку Старик. Мысль его о том, что революционеров старше 50 нужно отправлять к праотцам, очень нравилась Троцкому. «Я вообще не люблю стариков, терпеть не могу больных. Если мы будем покровительствовать слабым, больным, убогим, кто же будет строить?», – поучал писателей на одной из встреч Арон Сольц, член Верховного суда, сам старый больной человек. В год смерти Старика средний возраст лидеров партии большевиков был 43 года, они старели, и потому на самом высоком уровне приняли решение искать и найти средство борьбы со старостью в искусственном омоложении. Этим занимался Совнарком: управделами Н. П. Горбунов – организационной подготовкой, председатель А. И. Рыков – финансовой. Готовились к «омоложению» партийной элиты. Среди первых кандидатов называли В. Менжинского и М. Горького.

В 1925 году в Москве открылся Институт экспериментальной эндокринологии. Год спустя один из учеников И. П. Павлова, зоотехник-экспериментатор Илья Иванов, отправился в Африку для проведения опытов по скрещиванию человека с человекообразной обезьяной. Их цель была чётко определена и безо всякого стеснения обнародована: выведение новой породы людей, выносливых, как приматы, и интеллектуальных, как лучшие образцы homo sapiens. В Гвинее на базе Института Пастера вместе с французским учёным русского происхождения Сергеем Вороновым Иванов сначала пытался «очеловечить» самок обезьян, а затем перенёс опыты на женщин местных племён. Возникший вокруг этого международный скандал заставил Ивановых (отца и сына, ему помогавшего) покинуть Африку. С живым грузом отловленных приматов они перебрались в Сухуми, где в 1929 году была создана база исследований «Сухумский обезьяний питомник». Советские газеты открыто печатали обращения к женщинам, готовым добровольно и безвозмездно, так сказать, за идею, принять участие в экспериментах по скрещиванию. Но постепенно эта тема ушла из публичного обращения: потеряв идеологическое звучание (создание новой расы), она приобрела военный смысл (выведение особого типа солдат нечеловеческой силы и нечувствительности к боли). Питомник функционировал до конца 80-х, когда грузино-абхазская война разрушила его. Обезьян, совсем как людей, расстреляли, некоторые бежали в горы, а пять подопытных женщин сгинули без следа. Эксперименты по скрещиванию не дали результатов. Сама природа позаботилась об этом, заложив в генетический код человека и примата разницу в две (!) хромосомы.

Александр Александрович Богданов (Малиновский), большевик с четвертьвековым стажем, врач-экспериментатор, философ, искал ключ к вечной молодости, вечной жизни в систематическом переливании крови от юных доноров. По Москве поползли слухи о подпольных переливаниях, и в 1923 году Богданов был арестован ОГПУ, но вскоре освобождён. Весной 1928-го он погиб после многократного обновления крови прямо во время эксперимента. Ему было 55 лет. В 1930 были арестованы Ивановы, старший умер год спустя, младший позже был расстрелян. Так, в советской стране получили олицетворение и осуществились идеи и образы фантастического и кинематографического мира: в лице «Красного Носферату» Александра Богданова и «Красного Франкенштейна» Ильи Иванова. За ними последовали

другие экспериментаторы. Биолог Владимир Демихов создал конструкцию механического сердца и подарил природе селезней-транссексуалов и «собаку о двух головах». Физиолог Сергей Брюханенко стал автором первого аппарата искусственного кровообращения, по его методу оживляли организм человека. Наука и богоборчество, спор с природой и забота о здоровье человека – всё смешалось в этих экспериментах. Эти реалии и питали фантазию автора повестей 20-х годов «Собачье сердце» и «Роковые яйца».

Долголетие, бессмертие, воскрешение становились и темой творчества, и научной проблемой. В 1925 году вышла повесть Александра Беляева «Голова профессора Доуля». Вскоре начинает свои эксперименты с головой собаки без туловища, живущей на блюде благодаря подключению к аппарату искусственного кровообращения, Брюханенко. У него бегают и громко лают собаки, возвращенные к жизни через 24 минуты после гибели. Сделаны уже **119** попыток воскрешения и человека. Но если и удавалось «запустить» сердце, то на каких-нибудь четверть часа. Объясняли неудачи тем, что человек слишком поздно попадал в руки врача.

Академик **Александр Богомолец** изобретал сыворотку бессмертия. Говорили, что на его похоронах Сталин мрачно произнёс: «Обманул, мерзавец!» Это, скорее всего, анекдот, умный и злой. Врач Замков колдовал над мочой беременных женщин, считая её особой жизнотворной жидкостью и сам колол себе приготовленный из неё гравидан. Говорили, что эту «красную виагру» принимали и Будённый, и Горький.

Пока одни неистово боролись со старостью и смертью, другие не хотели данную им жизнь прожить до естественного конца. В 1927-м, юбилейном году десятилетия Октября, страна Советов вышла на седьмое место в мире по количеству самоубийств. В этот год в Ленинграде, всегда наиболее депрессивном городе России, ежедневно совершалось 10—15. Уходили не только изгои, пасынки эпохи, но и знаменитые люди, которым власть доверяла, а страна гордилась: Сергей Есенин (1925), талантливый «серапионов брат» Андрей Соболев (1926), звезда отечественного кино Владимир Фогель (1929), лидер ЛЕФ Владимир Маяковский (1930) ... Но если пока смерть победить нельзя, её нужно по-новому оформить. И опять пригодилось кино. Дзига Вертов в «Кино-правде» №13 создал на экране ритуал похорон, созвучный идеологии эпохи, революционный. Естественно, без Церкви, без отпевания, без личностного начала, зато с речами-проповедями новых пастырей народа – вождей, комиссаров, пением революционных песен, громом торжественных маршей. Не похороны, а парад. Деперсонизированные, лишённые конкретного места, конкретного времени и потому утрачивающие ощущение единственности потери. Кто умер? Герои революции. Кто хоронит? Народ, масса. Где хоронят? По всей стране. Когда хоронят? Пока идёт Гражданская война, год за годом. Опускают гробы в могилы в Астрахани (1918), засыпают их в Кронштадте (1921), салют гремит в Петрограде (1920), скорбят, обнажив головы, в Москве (1922). В этом ритуале заключалось глубокое уважение к погибшим, но в нём не было уважения к самой смерти, столь же судьбоносному моменту в жизни человека, как и его рождение.

Это Маяковский дерзко бросил: «Смерть – не сметь!» А вот его похороны, запечатлённые кинохроникой весной 1930-го, может быть, тогда самые многолюдные после похорон В. И. Ленина. Поэт часто заигрывал со смертью, думал о ней, писал о ней, искал её в чертах ЛЮБ(имой). Правда, старости боялся больше и сделал всё, чтобы до неё не дожить, – застрелился в 35 лет. Это же он писал: «Стар – убивать // На пепельницы черепа». Ритуал его похорон был оформлен по законам «левого искусства». Владимир Татлин сконструировал катафалк в виде движущейся платформы, похожей на танк. Видимо, как самоубийце поэту не полагался военный лафет – дали грузовик, который Татлин обил железом, сделал железный венок. За руль сел Михаил Кольцов. Устроили «железные похороны» этому, отнюдь не железному человеку. Александр Родченко, украшавший зал для церемонии, всё старался куда-

нибудь вынести цветы, потому что покойный считал это всё мещанством. Толпа, бегущая за катафалком, чтобы не отстать от его тяжёлого и быстрого хода. Зеваки на крышах домов, мальчишки гроздьями на деревьях. Поистине что-то содомское было в этом во всём. Мозг поэта был извлечён и передан в Институт мозга на вечное хранение, на вечное мучение специальных исследовательских процедур. Тело ждало Геены Огненной в печи крематория.

Крематорий не был изобретением большевиков. Трупосожжение, как извращенную смерть, европейской христианской ритуалистике подсказала и навязала Первая мировая война с её колоссальными потерями в результате масштабных боевых операций. Комиссия народного здоровья Государственной Думы Российской империи пришлось углубиться в эту проблему, в частности, решать вопрос о строительстве Государственного крематория. Священный Синод, естественно, высказался против. Снова идея кремации вернулась как составляющая антирелигиозного проекта большевиков. «Крематорий – кафедра безбожия» – под таким девизом начала работать постоянная комиссия по постройке Первого государственного крематория в Петрограде во главе с членом Петросовета Борисом Каплуном. «Не поехать ли в крематорий?» – предлагал он гостям, собравшимся у него за пышным застольем в голодающем городе. Одну из таких экскурсий к смерти весьма выразительно описал в своём дневнике Корней Иванович Чуковский: «Отправились... в баню, где за неимением специального помещения действовал временный крематорий». 200 художников и архитекторов приняли участие в конкурсе, объявленном комиссией Каплуна и разрекламированном в специальной брошюре, которую отлично оформил Юрий Анненков. Проект победителя – архитектора и скульптора И. И. Фомина – собирались реализовать на территории Александро-Невской лавры. В этот момент, к счастью, состоялась отставка Каплуна, и о проекте в Петрограде забыли. Зато вспомнили в Москве, где в 1922 году в Донском монастыре заработал первый капитальный крематорий. «Сжѣгши мертвеца, получаем грамм порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысяча кладбищ», – вёл убийственную бухгалтерию в пользу кремации Казимир Малевич. Лев Троцкий призывал руководителей партии завещать сжечь свои тела. А в Екатеринославе родилось безумное предложение: не теряя времени, собрать пенсионеров царского режима и сжечь в построенном крематории. Постепенно начали уничтожать кладбища, устраивая на их территории парки культуры и отдыха. Инициаторами этого «похода на мѣртвых» выступала комсомольская молодѣжь. И одновременно в самом центре главных городов страны, на Красной площади и Марсовом поле, создавали революционный некрополь как пространство торжеств, парадов, демонстраций. .. на костях!

Персонажи старшего поколения нечасто появлялись на экране 20-х. А это момент оценочный, в нём отражено отношение к старости как уходящей натуре, не представляющей интереса. Старикам, этим представителям «проклятого прошлого», была уготована доля прежде всего отрицательных персонажей. «Бывшие» (домовладельцы, купцы), конечно, служители Церкви всех рангов, торговцы, кустари и, разумеется, кулаки. Для них выбирали негативные сюжеты и самые отрицательные характеристики. Они редко становились главными персонажами и почти никогда – главными героями фильмов, ведь старые люди не могли быть в центре новой действительности.

Фильмы свидетельствовали: деревенские богатеи, кулаки препятствовали не только коллективизации, но и проведению железных и просѣлочных дорог, созданию артелей, кооперативов, всячески цеплялись за старый уклад жизни. Они мешали всему новому и во всей стране: в Коми – владелец оленьих стад (*«Голубой песец»*), в Полосье на гончарном промысле – бывший хозяин (*«Огненная мѣсть»*), в далѣкой Сибири – скупщик пушнины (*«Крестовнк»*). Их конец был предрешѣн – кулака арестовывали, или он погибал, демонстрируя тем идеологему смерти кулачества как класса. Персонажи «из бывших» попадали в разные истории:

в приключенческие сюжеты – как охотники за упрятанными семейными драгоценностями («*Одна ночь*»), в комедийные, когда бывшая владелица усадьбы проживала в семейной спальне («*Могила Панбурля*»), в мелодраматические, когда старая аристократка «продавала» дочь ненавистному коммунисту за спецпайк («*Чужая*»). Старики, представители класса-гегемона, тёмные, отсталые рабочие сопротивлялись техническому обновлению производства («*А почему так?*»), скрывали секрет закалки стали («*Секретрапида*»). Лицом к лицу столкнулись представители старого и молодого поколения в драме «А почему так?» – мастер с большим опытом, но без образования и вузовец-практикант, знания которого не подкреплены опытом. Возникший между ними конфликт усугубляется их конкуренцией при выполнении ответственного задания. Старый мастер считает, что это возможно только при использовании иностранного сырья, молодой выбирает отечественное. Мудрое руководство предприятия заставляет их сойтись в работе над общим проектом, и тогда они понимают, что жизненно необходимы друг другу, как опыту знания, как молодости старость. Так, под влиянием молодых или после проработки на «суде чести», благодаря усилиям общественности, старики изживали «пережитки», модели души.

Зато герой комедии «*Третья молодость*» – дед, механик-самоучка, смастеривший телескоп на крыше избы и сам отремонтировавший заглохший трактор, – действительно переживал «третью молодость», обгонял иных молодых. Вместо лжетракториста, не справившегося с машиной, дед выехал навстречу свадебной процессии, творя какой-то новый обряд. Одним из авторов сценария этого несохранившегося фильма был Иван Пырьев, уроженец русской дореволюционной деревни и будущий мастер киносказок о деревне советской.

Теперь их называли «наши старики», и они были все, как близнецы-братья из однотипных сюжетов в стандартном исполнении. Человеческим своеобразием, подлинным драматизмом отличались старики, сыгранные крупными театральными актёрами. Премьеру Ленинградского Большого драматического театра Н. Ф. Монахову досталась роль абсолютного злодея. Гранатов – бывший белогвардеец, профессор, делающий успешную карьеру советского учёного в Институте культуры и революции. Он трижды убийца: уничтожил свидетеля своего прошлого, довёл до самоубийства изменой жену, клеветой – коллегу. Его собственный финал – самоубийство, после того как студенты и «красная профессура» окончательно его разоблачили. Это фильм «*Человек с портфелем*», поставленный в 1929 году по одноимённой пьесе Алексея Файко, с огромным успехом шедшей во многих театрах.

Фильм, поставленный многоопытным режиссёром **Чеславом Сабинским**, мастером репертуарного кино Серебряного века, не имел подобного резонанса. Вот если бы фильм поставил Абрам Роом, присматривающийся к пьесе... Сабинский по старинке выставил в центр фигуру злодея, окружив чисто функциональными персонажами (друг его юности, жена и сын, вернувшиеся из эмиграции, его ассистентка), просто движущими интригу. Напротив, в знаменитом спектакле Театра революции (режиссёр Алексей Дикий) роль четырнадцатилетнего Гоги Гранатова в гениальном исполнении М. И. Бабановой стала драматическим и нравственным центром. Глубину и знаковость этого образа позднее подтвердила сама жизнь – судьбой Георгия Эфрона, открывшейся уже в XXI веке с публикации его дневников, и судьбой его матери. Человек с портфелем, в шляпе и очках на долгие годы стал ненавистным типом «гнилого интеллигента», сформированного старым строем и пытающегося приспособиться к новому, объектом недоверия и разоблачения. Проверкой старого интеллигента на положительность становились его понимание и принятие революционных преобразований, даже если они ущемляют его личные интересы. Так, в одном из ранних игровых агитфильмов, снятом в **1918** году, профессор Петроградского университета достойно проходит нелёгкое испытание «уплотнением», превращением его быта в коммунальный. В его квартиру подселяют рабочую

семью из подвала, и оказывается, что подобная смычка интеллигенции и пролетариата на пользу всем передовым и здравомыслящим: дети влюбляются и женятся, старики обмениваются жизненным опытом, профессор по-новому осознаёт своё призвание учёного.

Один из корифеев украинского театра Н. К. Садовский в фильме **«Ветер с порогов» (1930)** создал образ человека немолодого, но сильного, смелого, профессионального, всю жизнь один на один сражавшегося со стихией. Он водил суда через коварные днепровские пороги, но началось строительство ДнепроГЭСа, сломавшее всю его жизнь: дом идёт под снос, затопление уничтожает пороги, а вместе с ними его дело лоцмана. Сын и дочь ушли на строительство. В гневе, злобе, отчаянии старый лоцман гибнет, не вызывая сочувствия, которого, по мнению авторов, не заслуживает. Фильм снимали у Днепровских порогов, и уже немолодой исполнитель отказался от дублёра и овладел опасным лоцманским ремеслом. Он хотел правды физического существования того, кого играл, а вся правда его драмы откроется только десятилетия спустя в сценарии и замысле фильма Александра Довженко «Поэма о море».

«Было в ней много психологических переживаний, настолько темпераментных, острых и своеобразных, что моя актёрская душа не могла пройти мимо», – так вспоминал о своей роли в фильме **«Мёртвая душа» (1930) В. Р. Гардин**. Она была абсолютно отрицательной – «гнилая душа», бездушный бюрократ-регистратор в городской больнице. Актёр сыграл её превосходно и открыл счёт своим, всегда великолепным ролям в советском кино. Второе название фильма – **«Бумеранг»**, поскольку речь идёт о наказании за бесчеловечность старого бюрократа. Относясь к своей работе в больнице с людьми бесчувственно и формально, не желая и на несколько минут задержаться по окончании службы, он становится причиной смерти молодой девушки. Вскоре он узнаёт, что это была его дочь.

Фамилия, данная персонажу, самая распространённая в России – Ивановых много: его дочь жива, погибла её однофамилица. Но дочь он всё равно потерял, узнав обо всём произошедшем, она навсегда уходит из дома.

Жизненная потребность новой власти в профессионалах высшей пробы и в самых разных сферах деятельности породила такое явление, как «спецы» (старые специалисты). Это были люди, воспитанные и обученные старой системой, лояльные к системе новой или вынужденные с ней примириться, хорошо оплачиваемые, но так и не признанные «своими». Не случайно большинство из них в конце 20-х и в 30-е подвергались репрессиям, были уничтожены или трудились в так называемых шарашках. «Шахтинское дело», «Процесс Промпартии» стали показательными акциями устрашения и расправы со «спецами». К этому моменту за прошедшие десять лет в СССР подготовили новые кадры технической и гуманитарной интеллигенции – им на замену. В массе своей они сильно уступали дореволюционным, но рядом с выдвинутыми, интеллигентами в первом поколении составлявшими большинство, сияли уникальные таланты, которые из самых глубин всегда поднимает революция.

Старые военачальники, учёные, инженеры испытывались на верность новому строю одним и тем же сюжетом, переходящим из фильма в фильм, – неожиданным возвращением сына, считавшегося погибшим, который оказывался врагом, шпионом, диверсантом.

Бывший офицер царского флота, теперь командир советского дивизиона подводных лодок, участвовал в операции по поимке шпиона, выкрывшего у него важные документы – собственного сына. Фильм **«Пленники моря»**.

Инженер паровозостроительного завода, узнав о шпионской цели возвращения сына из эмиграции, с оружием в руках задержал его. Фильм **«Инженер Елагин»**. В нём, имевшем идеологически точный подзаголовок «Специалист», в роли отца и сына – два замечательных театральные актёра – Николай Монахов и Фёдор Никитин – в непривычных для них образах шпиона и убийцы.

На свой поэтический манер расписал этот ходячий сюжет родоначальник «эмоционального сценария» Александр Ржешевский. «В город входить нельзя» – такое название-предостережение дал он своему сценарию и поднял шпионскую историю на уровень по-новому осмысленной притчи о блудном сыне (белом офицере, эмигранте, диверсанте), которого не принимает и не прощает отец (учёный, интеллигент, вставший на сторону революции). Действие в фильме открывалось надписью: «В лето от Р. Х. 1927», и из затемнения возникал город, закрытый для врага. Картины жизни Москвы были сняты «под документ» и начинали пробег кинокамеры, а с ней и зрителя, по всей большой стране. Города, деревни и снова Москва. Это поэтическое путешествие завершалось надписью: «Какой большой город», заключающей в себе одновременно и гордое заявление автора, и восхищённое восклицание зрителя, и испуганный шёпот врага. Так, по законам кинопоэзии, на языке которой был написан сценарий, вся страна включалась в семейную драму Кочубеев и поддерживала старшего – отца – в трагическую минуту его жизни.

Великий мхатовец **Леонид Миронович Леонидов** играл подлинную трагедию отца, обретшего сына, считавшегося погибшим героем, и снова потерявшего, когда увидел его истинное лицо врага, написав письмо прокурору Республики, разоблачающее сына. Он и сам готов погибнуть. **Константин Эггерт** играл сына как злодея, по законам мелодрамы, поскольку подобный персонаж тогда не был достоин трагедии. Его самоубийство в финале не проявление силы, а доказательство безнадежности положения.

О фильме «**В город входить нельзя**» спорили: это «трагедия крови», говорили одни, им возражали – просто «приключенческая агитка». Не спорили тогда только о главном, что фильм утверждал неизбежность победы социального начала над родственным. Правда, оценивалась она по двойным стандартам. Когда отец, старый интеллигент, «сдавал» сына, уличённого в шпионаже, это был уже подвиг. Когда отец, полковник царской армии, передавал сына революционера-подпольщика в руки полиции, это было преступление (фильм «Враги»).

Отцы не доверяли детям, но и дети были бдительны. В фильме «**Сторона лесная**», сюжет которого строился вокруг борьбы комсомольцев заготовительной артели с бывшим лесовладельцем, недоверие сына оскорбило отца и заставило уйти к частнику. Труженика, опытного лоцмана-плотогона и жадного, хитрого собственника молодёжь поставила рядом как людей прошлого, как двух стариков. Но, узнав об отказе лоцмана устроить аварию на плоту, комсомольцы поняли свою ошибку и приняли его в трудовую артель.

Герой фильма «**На рельсах**» – начальник железнодорожной станции, выходец из рабочих, находится в непримиримом конфликте со своим помощником – карьеристом, жуликом, взяточником. Тот вступает в преступный сговор со спекулянт-хлеботорговцем и выделяет ему вагоны, предназначенные для экспорта зерна. Из плоскости социально-нравственного конфликт переходит в уголовную, когда злоумышленники совершают покушение на жизнь начальника станции, сорвавшего их аферу. Их настигает расплата – они погибают во время крушения поезда. Название фильма не только обозначает основное место действия, но также свидетельствует: главный герой прочно стал на рельсы новой жизни.

Старость как средоточие опыта, мудрости, передающая молодости основополагающие начала жизни, такой её редко показывали на экране 20-х годов. В фильме Евгения Червякова «**Девушка с далёкой реки**» старик – дед главной героини, железнодорожный сторож. Вот как он описан в сценарии: «белые волосы и борода ореолят на солнце», «добрая улыбка», «весёлый гигант». Это он, старый солдат, потерявший на войне ногу, научил любимую внучку охотиться, рыбачить и обращаться с аппаратом «Морзе», породнил с природой и открыл дверь в большой мир. Старик погибал в самом начале истории, выполняя свой профессиональный долг, – пытался задержать военный поезд и был застрелен. Неизвестно откуда и куда идущий состав, не

обозначенный ни «белым», ни «красным», проносился мимо как машина истории, и колёса безжалостно дробили деревянную ногу старика. Акцентированная, впечатляющая деталь. Ему не суждено было войти в тот новый мир, о начале которого оповещала бумажная лента телеграфа: «Сегодня рабочие и крестьяне взяли власть в свои руки». Это время его внучки, «девушки с далёкой реки», которую он вырастил согласно своим представлениям о жизни, не старым, не новым – вечным. Роль деда сыграл Владимир Ромашков, тот самый, который в первом отечественном игровом фильме «Понизовая вольница» 20 лет назад явился Степаном Разиным. Фильмы советского периода, в которых он снялся, не сохранились. Ему было суждено остаться на экране навсегда молодым богатырём, героем русской истории, легенд, песен.

Среди трёх десятков центральных персонажей старшего поколения всего лишь три старухи – мудрые, добрые, вносящие в жизнь гармонию и свет. Комедия «Бунт бабушек» недаром имеет второе название «Наши бабушки», поскольку утверждает силу стариковской мудрости, способной по-своему, по-домашнему решать серьезные политические проблемы, например, национальную. В кооперативной шорной мастерской маленького провинциального городка, до революции бывшего в черте оседлости, – скандал и раздор. Стало известно, что сын русского шорника женился на дочери шорника-еврея. Работа заброшена, чем сразу воспользовались конкуренты-частники. Когда молодые, оба студенты ленинградского вуза, приехали домой на каникулы, ничего не зная о разразившемся на национальной почве скандале, их не приняла ни русская, ни еврейская семья. Тогда секретарь комсомольской ячейки, сметливый и знающий жизнь, решил сыграть на естественном чувстве любви бабушек к маленькому внуку. Он не ошибся – мир между двумя семьями был восстановлен, а с ним и работа во вновь открытой мастерской. Дрожите, частники!

«Земля» (1930)

«Дон Диего и Пелагея» (1927)

В жизни старость естественно переходит в смерть, как вечер переходит в ночь. А в сотнях игровых фильмов 20-х годов лишь несколько смертей. Герои не умирали, как простые смертные. Один-два никчёмных персонажа, лентяи, пьяницы, погибали, иллюстрируя этим тезис о необходимости соблюдения трудовой и военной дисциплины. Убивали классовых врагов безо всякой жалости нередко самые близкие, родные, доказывая тем, что родство идеологическое сильнее кровного. Только очень молодой человек, вчерашний чекист, не ценящий чужую жизнь, а возможно, и собственную, мог показать похоронную процессию с покойником, выскакивающим из гроба и крутящим сальто-мортале с попом, задравшим рясу, и козлом, прыгающим по мостовой. Именно так показал похороны Фридрих Эрмлер в эксцентрической короткометражке **«Скарлатина»**, снятой по заказу Горздравотдела. В ней победная ухмылка над болезнью, унесшей тогда немало жизней, перерастала в презрение к смерти, а получалось, и в неуважение к жизни.

Один Александр Довженко смело, талантливо, философски заговорил о смерти в новой жизни. Поэтическая драма *«Земля»* начинается смертью старика, естественной и потому не пугающей, спокойной, смиренной, среди детей и внуков, в саду, где фруктовые деревья не в силах удержать созревшие к сроку плоды. Персонажи старшего поколения буквально списаны с натуры. Отец главного героя (середняк Панас) – «это фактически мой отец, на 67-м году жизни вступивший в колхоз», – писал Довженко. Деда режиссёра звали Семёном, и не случайно дед главного героя – тоже Семён. «Белый и прозрачный от старости и доброты», «улыбающийся», «сияющий» – в таких светлых, мажорных тонах написан в сценарии, а потом, можно сказать, точно лик святого с образа запечатлен оператором Демуцким этот старик. Он всё совершил за долгую жизнь труженика на этом свете и без страха отходит в мир иной. Довженко откровенно любит такую старость, даже такой смертью.

Внук старика, комсомолец, тракторист, просто очень молодой и очень красивый человек подло убит из-за угла сыном кулака. Эта смерть преждевременная, насильственная, неестественная, но и она не должна вызывать страх, уныние. «Не будет в последнем его походе ни попа, ни дьяка, ни ладана, ни печальных песнопений. Нет примирения! Будем сами петь про новую жизнь и про живого Василя». Похороны под песни молодёжи, победные марши, шумы и голоса плодоносящей природы... «Крик о здоровом импульсе жизни – в противопоставлении её смерти», – писал в сценарии Довженко. Железный ход коллективизации, метания середняка, происки кулаков – социальный фон, на котором разворачивается философская трагедия жизненных отношений, решённая автором как оптимистическая.

Довженко – крестьянский сын, выросший в православной семье, отрекался от Бога открыто, грубо, страстно. На обсуждении фильма *«Земля»* он всё повторял: «Религия подыхает», «попы подыхают». А между тем библейские образы и мотивы, даже утратив свой сакральный смысл, сохранили в его сценарии и фильме первобытную красоту и этическую мощь. Умирающий дед «сиял... похожий на образ одного из богов, охранявших воинство». Отец кулака-убийцы «кажется повешенным изображением Каина». Двадцать лет спустя Довженко запишет в дневнике: «... посмотрел в угол на образ Пречистой девы с младенцем... Я не молился ей. Я мать вспоминал свою... как она молилась ей когда-то за меня. А ещё увидел я в образе... юную доброту с ребёнком, и доброта её ласково словно бы прикоснулась ко мне».

«... если говорить о земле, то социальная революция в отношении земли, следовательно, в отношении крестьянства начинается у нас сейчас», – говорил в 1929 году Александр Довженко, принимаясь за «Землю». Он родился и рос на земле в семье потомственного земледельца, поэтому жизнь украинского села была и его жизнью. Простое, очень простое название, которым он увенчал свой фильм, таило в себе самые сущностные, бытийственные смыслы: старость, смерть, жизнь, рождение, бессмертие, смена поколений, труд, любовь.

«Дядька Панас Трубенко – украинский середняк – это фактически мой отец...». От него род идёт назад к деду и вперёд к сыну. Вызовом времени, когда многие старались забыть, а то и переписать родословную, стало обращение Довженко к трём поколениям. В селе по соседству живут две семьи – середняцкая и кулацкая, судьбы которых завязываются тугим узлом социального противостояния. Опора каждой из этих семей – старики, отцы, а главная надежда – молодые, старшие сыновья. Кулацкий сын Хома Белоконь (не от Фомы ли неверующего) и силён и красив, но злобен, вероломен, спесив. Василь, середняцкий сын, и красив и силён, любим, счастлив. Он – вожак сельской молодёжи, селькор и чувствует себя хозяином жизни. Сам распахивает вековые межи, приводит в село первый трактор. От полноты чувства жизни и счастья, возвращаясь ночью со свидания с любимой, он не идёт, танцует. Пуля из обреза Хома обрывает его жизнь на взлёте – «из танца в смерть».

Довженко непримирим и безжалостен к кулакам и своим высоким словом поддерживает политику их уничтожения. То один из его персонажей бросит: «В Сибирь ему дорога». То сам в авторском отступлении выскажется: «Только не понять этого Архипу Белоконю, пока не увезут его, недоброго и тёмного приверженца земельного куска, в другие края, пока не умолкнет он навсегда». И сына его Хому автор наказывает не по социальным стандартам – разоблачением и арестом. Даже если его злодеяние не будет раскрыто, страх, животный страх станет его судьёй и палачом. Недаром он бежит от людей и пытается зарыться в землю, заявляя своё хозяйское право на неё и погребая себя в ней живо. Впрочем, и земля его принять, спрятать не хочет.

Довженко был подвержен богоборческим и антиклерикальным настроениям эпохи. Старый сельский священник в «Земле», названный «служителем убогости человеческой», не нужен никому, кроме кулацкого семейства. Растерянный, беспомощный, он – воплощённый конец религии. Своим оппонентам на диспутах он говорил: «Позвольте мне художнику пожелать (нам всем) увидеть закрытие церквей». Сказано жёстко, даже грубо. Прошло двадцать лет, но каких: террор, война, насилие, страдание, кровь. И в авторской литературной записи к фильму «Земля» начала 50-х совсем другая музыка – библейские образы и мотивы. Вот он пишет о старшем из рода Трубенко: «... был он похож на образ одного из богов, охранявших и украшавших нашу хату». Вот как характеризует Белоконю-отца, закрывшись в хате, из окна наблюдающего за похоронами Василя: «Он кажется повешенным на белую стену изображением Каина». И тут же с библейской мощью написана сцена грозы, собирающейся над кладбищем, где тучи, молнии, ветер, дождь названы «небесным воинством».

Тема смерти, в 20-е годы в культуре официальной сохранившаяся исключительно как акт социально-героический, как революционная жертва, в «Земле» заявлена как величина бытийственная. Естественный, своевременный уход старика-деда, покидающего мир «не позорно», без страха, даже с улыбкой, с чувством выполненного земного долга, среди плодов своего труда, в кругу семьи. И тут же другая смерть – преждевременная, именно социально-героическая. Перед съёмкой сцены похорон режиссёр объяснял актёру, играющему роль Василя, что он должен лежать в гробу красивым, возвышенным, одухотворённым, и посылал умываться на Псёл. Беспоповские всенародные похороны Василя под революционные песни, в тот момент когда его мать разрешается от бремени и в мир на смену ушедшему приходит ещё один Трубенко. Так, социальное бессмертие героя, продолжающего жить в его идеях и делах, поддержано

биологическим бессмертием рода. Не по-комсомольски прощается Василем его невеста: не провожает как героя, «не отпевает» революционными песнями, а предалась отчаянию, бунту плоти и, сорвав с себя одежды, в чём мать родила, как безумная, заметалась по хате. Этот первый показ обнажённой натуры на советском экране, поэтический, драматический, многие не поняли и не приняли: «натурализм», «порнография», «голая баба». В сценарии Довженко пишет: «... всё проходит. Уже другому суждено обнять её и утешить ... с другим познает она радости жизни, любви и труда». Экклезиастова мудрость.

«Земля» – это прежде всего люди, а не события, долгие портретные планы в контексте пейзажей и натюрмортов. Преобладали натурные съёмки, павильонных совсем немного. Поля пшеницы, подсолнухов, фруктовые сады, огороды не сельскохозяйственные угодья, а природное пространство человека, её дитяти, работника, певца. В гармонии, красоте, одухотворённости природы есть что-то первозданное, хочется сказать, райское. Режиссёр вместе с кинооператором Даниилом Демущим по всей Украине гонялись за дождями, закатами, росами, лунными ночами – «священными кадрами», как их называл Довженко. И вот они, люди, в этой роскошной раме не лица – лики добра, личины зла в лицах типажей и актёров. «Мои народные артисты», так называл Довженко крестьян села Ереськи, выбранных им для съёмок. Рядом актёры, которых режиссёр настраивал не играть, а органично существовать.

Они были «особой группы крови», совместимой с неповторимым своеобразием его фильмов. Режиссёр о себе сказал так: «Я принадлежу к лагерю поэтическому» и подолгу не расставался с исполнителями такого же склада. Кое-кого из них он нашёл в театре «Березиль» Леся Курбаса, которого называли «украинским Мейерхольдом». Это были Семён Свашенко, братья Пётр и Леонид Массоха. Особое место в довженковской труппе занял Степан Шкурат. Его даже актёром трудно назвать: специального образования он не имел, в профессиональном театре не играл. Самородок, талантливый от природы, обладавший врождённым вкусом, чувством меры, особой органикой. Батрак, печник, Шкурат в 24 года пришёл в роменский любительский театр, организованный художником Иваном Кавалеридзе ещё в 1910 году. Кинематограф в лице того же Кавалеридзе, ставшего режиссёром, «нашёл» Шкурата, когда ему было уже 45, и потому он стал на экране вечным отцом, вечным дедом, вечным селюком. «Это крестьянин, отец восьми детей, человек с необычайными актёрскими возможностями и громадным голосом... Он обладает необычайной верой во всё то, что делает», – писал о Шкурате Довженко, с которым не расставался в течение десяти лет и снял в четырёх фильмах.

И вот фильм снят, как говорил об этом творческом рубеже Довженко, «дерево зацвело», «плод созрел». Но его испытания только начинались. Горько и поэтично он позднее об этом вспоминал так: «Снимал фильм – сажал дерево, прочёл на него рецензию критика Л.– лежат дрова». Таких дроволомов и дровосеков, к сожалению, было большинство, просто не способных понять его поэтический взгляд на мир. Они топтали его «Землю», обвиняя фильм в «кулацком уклоне» и «обожествлении природы», «искажении лица классового врага» и «преобладании биологических мотивов над социальными». Придворный кремлёвский пиит, спрятавший неблагозвучную фамилию Придворов за идеологически безупречным псевдонимом Бедный, разразился фельетоном в стихах «Философы», напечатанном в «Известиях». Это он назвал «порнографической» сцену отчаяния невесты убитого Василя и «издёвкой над тракторизацией села» эпизод с «заливкой» трактора биологической жидкостью за неимением воды, и даже «вывел» новый сорт плодов – «яблоки кулацкие». Далекое не бедный Демьян просто зарифмовал двухнедельной давности постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О картине Довженко «Земля». В нём было дано распоряжение Главискусству НКП РСФСР и ЦК КП(б) Украины: «Немедля приостановить демонстрацию картины до внесения Культпропом ЦК ВКП(б) поправок, исключая порнографические и противоречащие советской политике элементы».

Таковыми посчитали: «смерть старика», «ночь любви», «бунт плоти», «поцелуй в диафрагму» (Наталка в объятиях того, кто стал её мужем). И вскоре фильм снова появился на экранах, а в прессе – разъяснения режиссёра: «Из картины вырезано всего несколько кадров... вставлена одна добавочная надпись и изменены три». Никаких эмоций, только информация, сколько каких кадров, надписей, – точно подсказка тем, кто будет восстанавливать подлинник его фильма по искалеченной цензурой копии, когда-нибудь потом. Возможно, замысел идеологов был иным: заставить авторизовать поправки, принять их, смириться с ними...

Прошло два года. Из письма Александра Довженко другу: «Вчера получил телеграмму от сестры, в которой извещается, что моего прекрасного, дорогого, бесконечно честного отца выгнали из колхоза». Такой постскрипtum дописала жизнь к фильму «Земля». А ведь ещё тогда, когда писал сценарий и снимал «Землю», в 1929 году, в ГПУ Украины легло оперативное донесение подслушанного и записанного умозаключения Довженко: «Это мы делаем картины о новом соцчеловеке. Мы этому новому человеку «пришиваем» те идеи, тот характер, который нам кажется лучшим, а никто из нас не взялся за бесстрастное, нетенденциозное изучение нового человека... Я боюсь сделать вывод, но основные черты этих людей – это скот».

По-своему утверждал достоинство и человеческую привлекательность старости фильм Якова Протазанова «Дон Диего и Пелагея». В основе сценария – фельетон, написанный на основе реальных событий одним из лучших советских фельетонистов Александром Зоричем. Под этим псевдонимом скрывался талантливый человек весьма нелёгкой судьбы Василий Тимофеевич Локоть. Смолоду страдавший туберкулёзом костей, он обезножил и мог передвигаться только на костылях. Несмотря на болезнь, Зорич был неутомимым путешественником, объездил страну, забирался в глухую провинцию, богом забытые деревни. В 1937-м он был арестован и, не дожив до сорока, сгинул в ГУЛАГе. Фельетоны Зорича, постоянно печатавшиеся в «Правде», «Известиях» – рассказы с интересным сюжетом, богатством бытовых подробностей, комических деталей, особой сказовой интонацией, точными типажам. Неудивительно, что Протазанов в поисках материала для фильма о современной деревне пригласил этого мастера малой прозы вместе написать сценарий.

Снимать уехали в Курскую губернию, в маленький провинциальный Рыльск, хотя такую железнодорожную станцию, как Заминка, где разворачивалось действие, можно было найти и в 30 верстах от Москвы. Зато какая атмосфера российской неразбуженной глухомани царила в Рыльске, на берегах живописной реки Сейм, на полустанке недалеко от города! «Всесоюзный» заповь фильма задавал нещуточную меру обобщения произошедшему: сначала был показан крупный железнодорожный узел, затем средний и наконец на станции Заминка начиналось «дело Пелагеи Дёминой». За переход железнодорожных путей в неполюженном месте неграмотная старая крестьянка арестована, судима, приговорена к трём месяцам тюрьмы. Этой дорогой деревенские ходят постоянно, чтобы вынести на продажу к проходящему поезду что-нибудь из домашней снеди.

И вдруг... Начальник полустанка, начитавшийся бульварных романов и вообразивший себя гордым идалго, борцом со злом и непорядком, обрушивает весь гнев и административный раж на старушку-божий одуванчик, после чего она исчезает с экрана, уступив место своим обличителям и гонителям – станционному сторожу, милиционеру, писарю, судье и своим защитникам – деревенским комсомольцам. Б. В. Шкловский назвал «режиссёрским просчётом» такое выпадение главной героини из действия – «зритель скучает без Пелагеи». Странно, что такой знаток законов драматургии не понял, что это рассчитанный ход – на экране (как и в жизни) должно не хватать подобных персонажей. Пелагея сперва покорно подчиняется произволу начальников всех рангов. В ней уживаются вековая робость перед властью и природный живой ум, милая хитрица и бесконечная доброта. Житейски вполне убедительные и

при этом по-настоящему комические ситуации раскрывают её светлую, естественную натуру. За милиционером, ведущим её в город к судье, она идёт послушно, а потом оберегает его сон, отгоняя от спящего мух. Впервые в жизни попав в тюремную камеру, хочет там прибраться – начинает мыть полы и нары. Под стать ей и муж (а они так и названы в титрах, как в сказке, – «старуха» и «старик»). Он пытается освободить жену, подкупив писаря и деревенского попа царскими дензнаками, скорее всего, так называемыми похоронными. Почти детская наивность и беспомощность стариков только усиливают разоблачительную интонацию фильма, когда один за другим на экране появляются власть предержащие, ничтожные, маленькие винтики большой государственной машины, способной задавить человека. На первый взгляд, фигура представителя «Общества по изучению быта деревни» может вызвать только смех. Городской щеголь, галстук-бабочка, клетчатая кепи, туфли по последней моде. Он шарахается в страхе от каждой животины, точно арбуз, «на звук» пробует свёклу, изучает не столько сельхозмашины, сколько работающих около них девушек. Но не смешно, а страшно становится, когда подумаешь, что такие «специалисты» сделали с русской деревней, уча её по-новому пахать, сеять, жить. Михаил Жаров незабываем в этой эпизодической роли, как и заведующий литчастью «Межрабпома» Осип Брик, на экране – типичный бюрократ, делающий доклад о бюрократизме и борьбе с ним. Нелеп, смешон начальник станции – длинный, худой, с маленькой головой на тощей шее. Явно безголовый, хоть и по фамилии Головач, вообразивший себя Доном Диего. А поступок его страшен. Безо всякой симпатии показан деревенский священник и в особенности его дородная супруга, к которым за советом пришёл старик Дёмин. Перебирая цепкими пальцами «гонорар за консультацию», выбрасывая за ненадобностью царские бумажки, она всё твердит: «Погрязли в неверии, вот и Господь карает!» И из эпизода в эпизод бродят по фильму свиньи – одновременно и атрибут деревни, и знак непроходящего, вечного свинства жизни.

Явно списаны с натуры 20-х острые комические ситуации: газета «Правда», официальные документы, регулярно поступающие на раскурку неграмотным крестьянам, заполнение анкеты с интригующей графой «чем занимались до Октябрьской революции», чтение пишбарышной модного тогда романа «Любовь Жанны Ней» на рабочем месте и упрятывание от глаз начальства под пятую точку. Надписи на экране – живые, характерные, уморительные – придают происходящему почти водевильный характер. Финал фильма, прячущего под комическими ситуациями драматический конфликт маленького человека с большой государственной машиной, освещается лукавой улыбкой. Пелагея с мужем приходят в сельскую ячейку поблагодарить спасителей-комсомольцев и записаться самим в комсомол. Это вызывает дружный смех молодёжи, зрителя в зале, а на экране даже всероссийского старосты М. И. Калинина, точнее его гипсового бюста. Протазанов остался верен традиции русской культуры сочувствовать «маленькому человеку», при этом понимать его неоднозначно и видеть без прикрас. «Злоумышленница» Пелагея Дёмина родня чеховскому «злоумышленнику», а печальное умозаключение писателя «Россия страна казённая» так и просится эпиграфом к *«Делу Пелагеи Дёминой»* (второе название фильма Протазанова). Режиссёр нашёл особенную интонацию рассказа о России в своём фильме: не обличает гневно, а просто показывает, сатирическим краскам предпочитает комические оттенки, не пугает, правда становится страшно. Трудно определить, это лексика эзопова языка или изболевшийся печально-иронический взгляд на Отечество. Добавив в условные ситуации бытовой комедии психологическую характерность персонажей, живые зарисовки быта, Протазанов предложил собственную модификацию жанра – «комедию по-русски». Именно так он снял свою провинциальную дилогию – фильмы «Дон Диего и Пелагея» и «Закройщик из Торжка». Изобразительно они решены в передвижнической палитре – «под» Серова, Поленова, Мясоедова. И интерьеры, и сцены на натуре, и портреты. Писали о кассовом неуспехе фильма, что было непривычно Протазанову, наверное, самому

прокатно успешному советскому режиссёру, легальному миллионеру, водившему своих сотрудников в сберкассах, чтобы выдать премию, превышающую их годовую зарплату. Может быть, режиссёр обманул зрительские ожидания? «Дон Диего и Пелагея» – комедия, но не слишком смешная. Деревня не классовая, не социальная – человеческая. Пудовкин вообще фильм назвал «псевдодеревенским». Сын Георгий писал Якову Александровичу: «Говорят твоя картина на каком-то съезде пользовалась большим успехом» (письмо датировано 11 декабря 1927 года). А 2 декабря открылся XV съезд РКП(б). По разряду комедий, высмеивающих советский бюрократизм, фильм получил официальное одобрение. Зато на общественных просмотрах Протазанову то и дело доставалось за «уязвление» советской действительности, за «издевательство над нашими язвами». А тут ещё стало известно, что за рубежом для проката фильм перемонтировали, изъяли целые эпизоды и получился памфлет. Скандал!

Протазанов писал со съёмок жене: «Хороша, бесспорно, Блюменталь-Тамарина. Шестидесят с лишним лет – и полна бодрости, благодушия и веселья». В. Пудовкин восхищался игрой актрисы и двумя словами определил самое существо её героини – «божья старушка». Немое кино лишило актрису выразительного голоса, удивительной манеры речевого поведения. И потому она щедро пользовалась жестом-действием, разнообразной, очень тонкой мимикой. Костюм не студийный, а из собственного гардероба, специально приобретаемого на рынках, по частным домам, был обжит, обношен. Откуда-то из заветного «сундучка» эмоциональной памяти извлекались воспоминания о дореволюционной провинциальной России, детали человеческого поведения.

Мария Блюменталь-Тамарина
Яков Протазанов
Владимир Ромашков
Владимир Гардин
Александр Довженко

Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина (в девичестве – Климова) родилась в Петербурге в семье бывшего крепостного, которому помещик доверил управление своими доходными домами. Она окончила Мариинскую гимназию и получила диплом домашней учительницы. Возможно, увлечение театром, чтением с эстрады так и остались бы любительскими занятиями, не встретить она в 18 лет главную, единственную любовь всей жизни. Александр Блюменталь-Тамарин – актёр Александрийского театра (партнёр В. Давыдова, М. Савиной, К. Варламова) и режиссер оперетты – подарил ей красивую двойную фамилию, двоих детей, неизжитую боль любящей и брошенной женщины, уверенность, что сцена её судьба. В профессиональном театре она начала играть без малого в 30, сниматься в кино за 50 – поздно и зрело. И сразу в роли старух, молодых не играла, только характерные возрастные роли. Она работала много лет со знаменитым антрепренёром Н. Н. Синельниковым, не раз её партнёром был сам К. С. Станиславский. Четверть века актриса играла в театре «Комедия (б. Корша)», но в памяти большинства «любимая старуха Москвы», как её называли, осталась «великой старухой Малого», где после закрытия театра «Комедия (б. Корша)» проработала последние 5 лет, где первой из актрис получила звание народной СССР.

Кинокарьера Блюменталь-Тамариной сложилась в советском кино, хотя сниматься она начала до революции. В 20-е и 30-е годы в двух десятках ролей она создала образ русской старухи советской эпохи, какой и была в жизни. Сама ведущая хозяйство, топившая печь по утрам и убиравшая квартиру (в доме никакой прислуги), гордившаяся орденами и званием, постоянно ездившая с выступлениями по фабрикам и колхозам. Лучшие кинороли 20-х годов Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина сыграла у Протазанова – эпизодическую в фильме «Его призыв» и главную в фильме «Дон Диего и Пелагея». Приходя на премьеру, волнуясь перед встречей с собой на экране, она повторяла: «Только бы стыдно не было». Но природное дарование, не отшлифованное, но и не заформализованное специальным образованием, интуитивное чувство правды играемого, созвучности эпохе никогда не подводили. В преклонных годах в ролях своих сверстниц, женщин, сформированных старым миром, как персонажей с положительным знаком, актриса защищала его лучшие, вневременные начала и ценности.

Судьба пощадила Марию Михайловну – она умерла в 1938 году и не узнала, как распорядился своей жизнью её обожаемый сын. Всеволод Блюменталь-Тамарин стал актёром, известным, популярным, получившим звание «Заслуженного артиста РСФСР». Начинал в Малом, да как – в дуэте с самой Ермоловой. Поменял многие театры – играл у Корша, в театре Комиссаржевской, Суворина, в провинции, по клубам. Организовал Московский передвижной театр, где играл и ставил. Мастер перевоплощения, подчёркнутой театральной манеры, музыкальный, пластичный, темпераментный, красивый. Великолепный рассказчик, шутник, анекдотчик, любитель застолья. Ему так подходило его имя Всеволод (властелин всего) – зрительным залом он повелевал и его вызывали на сцену по десять-пятнадцать раз. Самые верные поклонницы ездили за ним по стране постоянно. Осенью 1941 года он «задержался» в Монихино, под Москвой, ожидая прихода немцев. Дождлся. И тут же гостеприимно

превратил свой дом в офицерский клуб. Очень помогла арийская кровь в жилах, ведь его отец был этническим немцем. Когда фашистов отбросили от Москвы, ушёл вместе с ними. Ему было уже 60, немецкого он не знал. В оккупированном Киеве он возглавил Русский драматический театр. Здесь он поставил «Так они воюют» – пародию на идущую во многих советских театрах пьесу «Фронт», где сам сыграл Горлопанова (у Корнейчука – Горлов). Выступал на «Русском свободном радио». Прекрасно имитируя голоса, от лица Сталина оглашал фальшивые указы. Работал в Комитете освобождения народов России, писал обличительные антисоветские статьи. В общем, стал заметной фигурой среди перебежчиков. Не мог не знать, что в СССР заочно приговорён к расстрелу ещё в 1942-м. И приговор был приведён в исполнение уже в 1945 году в Берлине, советским разведчиком Игорем Миклашевским, его племянником. Или это легенда? Факт, что 10 мая Блюменталь-Тамарина нашли в предместье Берлина в петле на дереве. Прошло почти полвека, и в 1993 году он был реабилитирован, так как в новой России «антисоветская агитация» и «ложные сведения, порочащие советское государство» уже не являлись статьями обвинения.



Мария Блюменталь-Тамарина



Яков Протазанов



Александр Довженко

«Среди нас есть какая-то идиотская, филистерская, обломовская боязнь молодёжи. Умоляю, боритесь с этой боязнью всеми силами», – писал 35-летний Старик (партийная кличка Ленина). Но для молодёжи 20-х годов он был иконой. А живым авторитетом был «демон революции» Лев Троцкий. Огненный оратор, буквально гипнотизирующий дьявольской силой взгляда, блестящий публицист. Комсомольский поэт Александр Безыменский попросту оформил представление об особой притягательности, в том числе эротической, этого политического лидера эпохи: «Хочу сказать: «Любимый мой» //А выговариваю: «Троцкий!»

Он овладел новым студенчеством, что и доказал в 1923 году, когда «выпустил» молодёжь на старую, перерождающуюся партийную гвардию. Вообще учащаяся молодёжь была настроена анархически против партийного аппарата, старших в партии. Многие молодые саму революцию воспринимали, как процесс борьбы нового со старым, молодых со стариками за место у руля – власти, науки, искусства, жизни. Через полвека французские бунтари оформили это отношение в лозунг 1968 года: «Не верь никому старше 30». А пока шли дискуссии о необходимости в партии и профсоюзах создавать отдельные молодёжные подразделения. Чтобы взнудать, контролировать, в собственных целях использовать колоссальный энергетический потенциал новых поколений, был создан руками партии Коммунистический союз молодёжи. Комсомол плотной сетью ячеек по месту работы, учёбы, жительства старался охватить весь массив юношества от 14 до 23 лет. Чуть позднее эта общественно-политическая организация получила полугосударственный статус и многомиллионное членство, ставшее обязательным, когда для непринятых в комсомол по идеологическим причинам или в исключительных случаях по собственному нежеланию, дверь в высшую школу, да и вообще в социум, закрывалась автоматически. Чувствительный удар по комсомолу нанесло решение партии о введении Новой экономической политики, и в 1923 году из 400 тысяч членов РКГМ осталось 247, почти половина революционно настроенных покинула его ряды. Но уже в 1926-м, когда в вечно качающейся колыбели революции Л. Каменев и Г. Зиновьев ещё пытались поднять оппозиционно настроенных комсомольцев, это им не удалось. В Москве всегда очень шумно отмечали День молодёжи (МЮД). Праздник этот с каждым годом становился всё популярнее. Дзига Вертов посвятил ему почти весь выпуск «Кино-правды» №10 – демонстрация рабочей молодёжи, Всероссийская олимпиада, спортивные соревнования. И всё без единой надписи: они не были нужны, ведь говорили сами кадры, а в них множество лозунгов и транспарантов. Когда в 1929-м в молодой семье художника и учительницы родился сын, его назвали Мюд, и в знак равноправия отец уступил право матери дать мальчику её фамилию и отчество. Эта история затерялась бы, не стань Мюд Мариевич Мечёв выдающимся графиком, автором серий «Повесть временных лет», «Каливала» и кавалером серебряной медали Пантифика «За гуманизм и достижения в искусстве», вручённой ему Иоанном Павлом II, бывшим бойцом Армии крайовой.

«Шли колонны молодых с оркестрами, с факелами. Все как один в чёрных кожинках... Ветер разносит искры от факелов, раздувает пламя. Чёрное кожаное море колышется сколько глаз видит». Нет, это не Германия 1933-го, а Украина 1927-го – так увидел шествие комсомольцев на церемонии открытия памятника большевику Артёму в городе Святогорске его автор, скульптор Иван Кавалеридзе. На высоком берегу реки Донец – меловая гора 20-метровой высоты, а на ней 28-метровое нагромождение камней. Этот образец конструктивизма не пережил фашистской оккупации.

В 20-е годы большинство молодых стремились порвать с тем миром, в котором родились: оставляли родителей, уходили жить в комсомольские коммуны, брали, взамен данных при

крещении, новые имена. Борис мог стать Прибоем, Мария – Волной. Появились Рэды (красные), Мэнли (Маркс-Энегельс+Ленин) – эти имена, больше похожие на собачьи клички, придумал Александр Богданов (Малиновский) в фантастических романах «Красная звезда», «Инженер Мэнни», написанных ещё до революции. Один из партийных лидеров – С. М. Киров – говорил: «Могут сказать, неловко обижать родителей – всё это чепуха!» Правда, Серёжа Костриков (это его настоящая фамилия) родителей не знал, рано осиротев, воспитывался в приюте. Может быть, в нём жила обида ребёнка. Эту точку зрения разделяли тогда многие, очень многие.

Две работницы-комсомолки неплохо работают, не отгораживаются от жизни комсомольской ячейки, но, оказывается, есть у них вторая, «подпольная», жизнь: они уже давно откладывают каждый рубль, экономя на самом необходимом, чтобы поехать в Голливуд посмотреть на своего кумира Рудольфа Валентино. Шестеро молодых студентов-электротехников организовали клуб сумасшедших, члены которого должны вести себя предельно абсурдно, алогично, дико. В вузовскую газету пришло письмо одного студента с предложением организовать государственный дом терпимости для нуждающихся студентов. И как во всех этих «уклонениях» видна эпоха, порождающая двуличное, протестное, аморальное поведение!

В 1928 году сначала в Ленинграде, а чуть позже и в Москве, зародилось кинодвижение рабочей молодёжи, охватывающее производство фильмов (силами профессиональных комсомольских бригад на студиях), прокат (в специальных кинотеатрах «КРАМ», «Юнгштурм»), массовую самодеятельность (в сценарных и журналистских кружках). Одна за другой возникали молодёжные творческие организации: например, юношеский сектор Госкино «Молодняк», «Общество содействия молодым дарованиям», «Ассоциация режиссерского молодняка» (театра, массовых зрелищ, кино). Комсомольцы ГИКа выступили за создание Кинофабрики рабочей молодёжи («Кинофрам») в качестве съёмочной базы адресно – для выпускников института. Эти новообразования возникали и вскоре исчезали, потому что «возрастные резервации» нежизнеспособны, даже противоестественны.

Лозунг дня «Дорогу молодым» не случайно был выдвинут тогда, когда кинематограф сотрясали судебные процессы, направленные против старых, прежде всего дореволюционных, кадров. Тот допустил перерасход средств или плёнки, другого поймали на растрате, третий «морально разложился» – таковы были статьи обвинения, а цель одна – освободить место новым поколениям. Даже лидер «Театрального Октября» потерял «неприкосновенность»: появляется фельетон «О селекции лошадей, о Мейерхольде, о трате 50 тысяч рублей на «Отцов и детей». Натравить детей на отцов, усилить поколенческое противостояние – это была продуманная стратегия управления культурой, манипуляции обществом.

ЦК ВЛКСМ всячески инициировало изучение молодёжного зрителя, его интересов, предпочтений. Искали научное подтверждение идеологической установке: советской молодёжи – «комсомольскую фильму». При этом невооружённым глазом можно было видеть толпы молодёжи у кинотеатров, где шли фильма с Гарри Пилем, Дугласом Фербенксом, Мэри Пикфорд... Сам феномен «комсомольская фильму» был противоречив. С одной стороны, авторы её – прежде всего сценарист, режиссёр, актёры, должны быть молодыми людьми, комсомольцами, знающими эту жизнь изнутри, живущими ею, но, с другой, – они должны быть кинопрофессионалами, культурными, талантливыми. Не потому ли комсомольские киностудии, возникавшие в провинциальных городах, оставались на любительском уровне, а потом тихо угасали. И когда в 1927 году в ЦК ВЛКСМ решили, что нужен юбилейный фильм о жизни, работе, быте молодёжи за десять лет советской власти, выбор пал на режиссёра Сергея Эйзенштейна, мастера эпического историко-революционного кино. Жаль, правда, не комсомольца. У партии были другие виды на автора «Броненосца «Потёмкина», и Эйзенштейн занялся «Октябрём».

«Донкомком» (под этой скомканной аббревиатурой выступала главная организация комсомольцев Ростова-на-Дону) инициировал создание киностудии «Ювкинокомсомол» для съёмок фильмов по заказу политических и общественных организаций. Фильмы живо откликались на злобу дня и вместе с ней умирали, будучи агитками, а не произведениями киноискусства. «Коммунит», «Убийство селькора», «Приказ №...» и «Остров беглецов» – лебединая песня студии, вскоре ликвидированной. В течение четырёх лет студия ограничивалась антирелигиозными и антиалкогольными киноагитками, в которых снимались любители местного комсомольского театра. Возглавлявший эту студию Эммануэль Большинцов был неплохим организатором, но, конечно, не обладал качествами, необходимыми постановщику. Это подтвердил его крах как режиссёра, когда он стал снимать на киностудии в Ленинграде.

Леонид Луков – талантливый выходец из небогатой еврейской семьи, сын фотографа, по окончании рабфака занялся журналистикой и как корреспондент окунулся в самую гущу работы комсомола, жизни молодёжи. В 1929 году он организовал при харьковском окружке комсомола студию «Кинорабмол», где снимали киноочерки, кинофельетоны. Режиссёрский дебют Лукова – короткометражный фильм «Накипь» – представлял коллективного героя – рабочий коллектив, борющийся за новые отношения в труде, учёбе, быту. Накипь – карьеризм, приспособленчество, трусость, приобретшие в советском обществе новые оттенки. Второе название фильма «Буйные побеги». Новой, молодой, жизнеспособной порослью режиссёр называет рабочих-передовиков. После успешного дебюта Леонид Луков смог перебраться на Киевскую киностудию, где, не имея специального образования, в профессиональной кинематографической среде овладевал режиссёрской профессией. Первые его полнометражные фильмы – о борьбе деревенских пионеров с кулаками и комсомольцев, работающих на шахте, с вредителями были агитпропфильмами. Тогда агитки на злобу дня снимали и мастера, что же говорить о начинающих...

Рядом с «комсомольским кино» стремительно вырос театр нового типа – полупрофессиональный, в пограничье сценического искусства и социальной реальности. Его называли ТРАМ (Театр рабочей молодёжи). Первый открылся в Ленинграде в 1925 году на базе самодеятельного коллектива Дома коммунистического воспитания. Три года спустя в стране их было уже 11, в том числе колхозные, пионерские театры, зрительским адресатом которых были жители села, школьная молодёжь. При Ленинградском ТРАМе на улице Некрасова появилась коммуна, где жили участники трамбовского движения. Коммуна создавалась как лаборатория нового коллективного быта, чтобы из этого материала получать новые идеи для театра, новые сюжеты. Эстетический принцип такого театра – «жизнестроение», когда сцена превращается в трибуну, а спектакль, связанный с жизнью рабочей молодёжи, комсомола становится инструментом вмешательства в их быт, трудовые процессы, личные отношения. Отсюда ораторские и импровизационные приёмы режиссуры, требования к исполнителям «быть», а «не играть», «не перевоплощаться», «быть самим собой», «никакого объективизма в самооценке», «всегда на воинственной позиции – или прокурора или адвоката».

ТРАМы были напрямую связаны с прессой всех уровней (от центральной до заводской), с предприятиями, где создавались так называемые трам-ядра для получения материала к постановкам и для организации рабочего зрителя. Самым слабым звеном была драматургия. Не случайно так быстро забылись «Иван Чумовой», «Клёш задумчивый», «Весёлая горка», «Плавятся дни» – репертуарные пьесы, шедшие тогда по всей стране. К середине 30-х годов ТРАМ приказал долго жить, как ранее Театр «Пролеткульта», «Синяя блуза» – сценические феномены революционной эпохи с её романтическими заблуждениями, красивыми, но нежизнеспособными системами, теориями, не выдерживающими проверки практикой. Наиболее талантливые режиссёры и актёры ушли в другие театры. Луначарский именовал ТРАМ

«агитационно-пропагандистским институтом», а тот претендовал на место в системе искусств – вот в чём заключалось неразрешимое противоречие этого театрального движения со смертельным исходом. В особом полупрофессиональном состоянии театра, выросшего в пограничье социальной действительности и сценического искусства, и было его предназначение, и состояло его обаяние. Театры Ленинского комсомола Москвы и Ленинграда, сформированные на том, что осталось от крупнейших ТРАМов страны, унаследовали от них только молодёжную тематику, но их дух и атмосфера были утрачены навсегда. Кинематографу это театральное движение подарило звезд 30-Х-40-Х годов Николая Крюкова, Валентину Серову, кинорежиссёра Игоря Савченко, актёра редкой заразительности и обаяния Виталия Доронина.

Так называемая комсомольская поэзия 20-х годов была безобразной, безличной, трафаретной, при этом идеологически абсолютно «правильной». Про комсомольских поэтов точнее и убийственнее Маяковского не скажешь: объединив Александра Жарова и Иосифа Уткина в одного поэта, он дал ему фамилию Жуткин. Проза о жизни и работе комсомола, написанная комсомольцами, не поднималась выше очерковой публицистики и не имела широкого читательского адреса. Зато «чтением для всех» стала попутническая литература о «красном студенчестве», «молодой советской интеллигенции», которая показывала и осмысляла этические искания-заблуждения нового пореволюционного поколения. Именно об этом писали едва ли не самые читаемые тогда Пантелеймон Романов, Сергей Малашкин, Лев Гумилевский. И молодёжь их читала и знала. С классиками, в особенности западно-европейскими, она была знакома гораздо хуже. Чуковский записал в дневнике услышанное на улице: «Кто был Шекспир? Немец. А кто был Мольер? Герой Пушкина из пьесы «Мольери и Сольери». Дети последних лет старой России, подростки годов Гражданской войны и Военного коммунизма, юноши периода НЭПа, молодые люди роковых лет «великого (пере) лома» – на их долю выпали такие социальные, моральные, психологические, духовные потрясения, что рухнули сами представления о добре и зле, грехе и добродетели, правах и обязанностях. Именно об этом повесть Сергея Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь», роман Льва Гумилевского «Собачий переулочок», рассказ Пантелеймона Романова «Без черёмухи». Они были настолько популярны, обсуждаемы, что сами их названия вошли в обиход. Любить «без черёмухи» – значит, грубо и просто удовлетворять физиологическую потребность. Жить в «собачьем переулке» – вести себя, как на «собачьей свадьбе». Увидеть «луну с правой стороны» – пуститься в успешное любовное приключение. Сергей Малашкин был родом из бедного крестьянства, батрачил, в магазинах знаменитого «молочного короля» Чичкина мыл бутылки, работал грузчиком, семь лет бродяжничал. Был участником Декабрьского вооруженного восстания в 1905 году в Москве. Учился в университете Шанявского. В 1906-м вступил в РСДРП, с 1917 года – член ВКП(б). Его первые литературные опыты были связаны с поэзией. Но после революции он больше стихов не писал. Его живой народный ум пытался осмыслить, а литературное дарование отразить, что в обыденной жизни обычного человека изменила Революция. И он ушёл в прозу. Повесть «Больной человек», роман-сказ «Сочинения Евлампия Завалишина о народном комиссаре и о нашем времени», «Шлюха» – сейчас эти названия знают только историки литературы, а вот выдержавшую тогда семь изданий повесть «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» читают и без малого век спустя, сегодня.

В центре повести – девушка с запутанной драматической судьбой: дочь кулака, ставшая комсомолкой в Гражданскую, ведущая на селе общественную работу, рвущаяся к знаниям, она приезжает в Москву и становится студенткой цитадели «красного студенчества» Университета имени Свердлова, и, попав в компанию, исповедующую «свободную любовь», – «женой 22 мужей». Желая как можно глубже проникнуть в судьбу и личность этой женщины, Малашкин

включил в повествование её дневники, переписку, воспоминания её брата об их детстве в деревне. Автор не чуждается показа политической картины жизни, прямо демонстрируя связь молодёжи с оппозиционными, более всего троцкистскими, силами правящей партии. Исайка Чужачок по прозвищу Маленький Троцкий, проповедующий в среде молодёжи революционные аморализм и свободную любовь, – карикатура на Льва Давидовича. При этом автор явно и не приверженец сталинского курса. Горечь и разочарование в политических реалиях конца 20-х годов, антипатия к анархистствующей, аморальной молодёжи, в особенности к женской половине, «плесени», как называл её Малашкин, – вот чем пропитана его проза. Жизнь показана жёстко, мрачно, натуралистично. Одна из рецензий на эту повесть очень точно называлась «Страсти-мордасти». Проза Малашкина переводилась, её широко печатали и активно читали в Русском зарубежье, удовлетворяя интерес к обыденной жизни Советской России. Пережив такой успех, такую славу, писатель, начиная с 1930 года, замолчал на двадцать лет и лишь в раннюю «оттепель» вышло несколько новых произведений, большинство на материале Великой Отечественной войны, не заинтересовавших читателя. Пережив свою славу больше чем на полвека, Малашкин скончался в 1988 году в возрасте 99 лет.

Одни писатели никогда своих книг не перечитывают, другие выпускают «дополненные, исправленные», но чтобы годы спустя на своих давно вышедших книгах писать обращенные к читателю слова разъяснений, извинений... А вот у писателя Льва Гумилевского это вошло в стойкую привычку. «Эту книгу я уничтожал и изымал повсюду, где мог найти. К счастью, это было просто... Сейчас я издаю снова книги и, кажется, придёт время, когда буду также стыдиться за них... Удивительнее всего, что их всё-таки издают!» (Л. Г. Москва. 1926. Август). За этими заглавными буквами спрятал свою неуверенность, своё самоедство (или кокетство) один из популярнейших писателей 20-х годов Лев Иванович Гумилевский. Стотысячными тиражами выходили его книжки-копейки (цена – 1 копейка), а в 1928 году появилось шеститомное собрание сочинений. Его переводили и читали по всей Европе, в Японии. Скорее всего, по заказу он написал роман «Харита. Её жизнь и приключения, а также подробный рассказ о том, как был найден город Карла Маркса». Это роман-утопия о том, как девочка с редким именем (буквально означающим «прелесть», «милочка») отправилась на поиски города, который строится на капитал Карла Маркса. Такого города на самом деле не было, а был тот, что в 1931 году назвали именем марксова друга, соратника, спонсора – Энгельса, и там определили столицу немцев Поволжья. В романе, начиная с названия, всё пропитано иронией и звучит вызовом.

Однако не это произведение сделало имя писателю, а вышедший ранее, в 1922 году, роман «Эмигранты». Как он сам говорил, «роман с ключом», открывающим в персонажах реальных людей из окружения писателя, Абрама Роома, например. Но самую большую и скандальную славу принёс Гумилевскому роман «Собачий переулочок», опубликованный в 1928 году. Критики встретили его в штыки, читатели – с огромным интересом, сам Горький – весьма благожелательно. Топография романа такова: старинный купеческий дом в Собаьем переулке, на окраине уездного города, старинный университет в его центре, старинная фабрика в пригороде. При этом дом – место тайных свиданий, а не уютное домашнее гнездо. Университет не центр образования и культуры, а какое-то злочное место. Фабрика – скопище усталых, неудовлетворённых мужчин и женщин, а не здоровый трудовой коллектив. И всё пропитано болезненной сексуальной энергией, не находящей естественного исхода. Один молодой мужчина, студент университета, медик, патологический бабник, воедино связывает три женские судьбы: фабричной работницы, сокурсницы, бросившей из-за него учёбу, студентки, обитательницы дома в Собаьем переулке. Именно она живёт не только чувственностью, но пытается осознать, что происходит с ней и почему. Почему и что превращает жизнь молодых

людей, окружающих её, в подобие «собачьей свадьбы», она – жертва животного эгоизма бывшего мужа, первого своего мужчины, разбудившего в ней женщину, затем убийцу, абортom уничтожившую ребёнка, наконец роковую соблазнительницу, мстящую всему мужскому роду. Автор дал ей имя Вера, точно хотел сказать, что в её «выздоровление» он ещё немного верит. А вообще Гумилевский как человек старой культуры и старой морали об их «новой морали» пишет жёстко, грубо, разоблачительно, эротично, физиологично. Он вплетает в повествование детективную линию расследования серийных убийств молодых женщин и не ради занимательности, а для того, чтобы убедить: такая жизнь не только аморальна, но и криминальна. При этом следствие ведёт в недалёком прошлом священник, которого жизнь заставила забыть христианский постулат «не судите, да не судимы будете». В 30-е годы Гумилевскому тоже пришлось что-то «забыть», многое изменить. Он занялся научно-художественной литературой и в ней полнее преуспел как автор книг «Рудольф Дизель», «Русские инженеры», «Бутлеров», «Вернадский» ... Так что, всё реже и реже кто-то спрашивал: «Как, неужели тот самый?..» А что делать, ведь впереди оставалось почти полвека жизни. Он умер в середине 70-х, когда ему было уже под 90.

Бурные дискуссии в комсомольской среде вызвала публикация в 1925 году романа Николая Крашенинникова «Целомудрие. История подлинной жизни». Ещё в 1913 году он выпустил роман, тогда наделавший много шума, – «Девственность. Записки странного человека» с посвящением Валерию Брюсову, известному Дон-Жуану Серебряного века. Проблемы пола, культ девственности как высшей жизненной ценности, мечта о торжестве духовного начала в любви – главное в многочисленных прозаических произведениях, драмах, бытовых комедиях этого весьма плодовитого писателя, позднее совсем забытого.

Все-таки в 20-е годы литература, прежде всего наименее идеологизированная, попутническая, была способна и могла себе позволить большую смелость, большее многообразие в показе современной действительности, в том числе жизни молодого поколения. А молодёжь в эти годы составляла весьма значительную долю населения. Ведь наибольшие потери в Первую мировую, Гражданскую, в двух революциях 1917 года, в результате эмиграции понесло именно старшее поколение. Молодой народ, молодое общество – прекрасно. Только нужно помнить: молодость не только новизна, энергия, но и ограниченность исторической памяти, отсутствие опыта и как следствие – упрощающие тенденции мышления и жизнедеятельности. Молодость может, старость знает, и только в их единении – умная, деятельная, созидательная сила.

Юное существо женского пола – девушка испокон веков была объектом защиты и любования: в песнях и поговорках, поэзии и прозе, живописи и скульптуре. Любовались едва начавшей цвести женственностью и красотой, оберегали чистоту и непорочность, которые нужно было донести до венца, до освящённого Церковью брака. Её одевали и причёсывали так, чтобы всем было видно девичество. Соответственно костюму, убранству волос была манера поведения как дома, так и на людях. Революция уничтожила этот код в духе своих представлений о предназначении женщины, девушки, при этом резко повысив их социальный статус. Именно девушка могла и должна была все ещё нерастраченные в браке, материнстве, семейной жизни силы отдать на труд, не исключая тяжёлый мужской, на социальную борьбу, на реконструкцию быта. В фильмах 20-х годов девушка становилась главной героиней, что нередко постулировалось в самих названиях.

В 20-е годы девушки стремились овладеть мужскими профессиями, работать на вредных для женского здоровья производствах, надёжно заменяя убитых и искалеченных войной, пьющих отцов, ненадёжных братьев. Политики активно поддерживали эти социальные настроения, кинематограф их охотно обслуживал. Фильм «*Девушка с палубы*» уже одним своим названием

бросал вызов вековому предрассудку не допускать женщин на суда от беды подальше. Подобранный в бурю девушка-рыбачка попала на парусное судно, где быстро приобрела навыки умелого бесстрашного матроса, а потом овладела неженской профессией штурмана дальнего плавания.

В фильме *«Скорый №2»* рассказана история семьи машиниста-алкоголика, попавшего в аварию и ставшего инвалидом, его сына, ушедшего в бандитскую шайку, и его дочери, принявшей на себя заботу о семье. Она хочет работать на железной дороге, но туда по старинке женщин не берут, и ей приходится наряжаться в мужской костюм. Но когда комсомольцы депо решают привлечь женщин к работе на транспорте, этот маскарад уже не нужен. Девушка становится проводником, проявляет мужество, когда на поезд нападают бандиты, сама передаёт брата в руки милиции.

Девушки на экране решительно завоёвывали традиционно мужские сферы жизни и, без сожаления подавив семейные, любовные, дружеские чувства, психологически и социально мужали на глазах. Никто из них не мечтал о замужестве, материнстве, семье, доме, как испокон веку мечтали их ровесницы.

Провинциальная романтическая девушка влюблена в молодого пилота и не сразу понимает, что он пошляк и бабник, выпивоха. Поднявшись в воздух после ночной попойки, пилот разбивает машину, погибает сам. Девушка, ставшая членом «Осоавиахима», безо всяких сантиментов выступает с инициативой сбора средств на строительство нового самолёта. Фильм назывался *«Плот и девушка»* или *«Мёртвая петля»*.

Экранизация популярной в среде молодёжи повести Николая Богданова *«Первая девушка»* получила поэтическое и пафосное название *«Песнь о первой девушке»*. Ровесники героев, недавние выпускники режиссёрского факультета ГТК Лев Голуб и Микола Садкович сняли фильм-гимн всему поколению девушек, отдавших молодость, а кто и жизнь, революционной борьбе. События и персонажи повести, характерные для самого начала 20-х, потеряли свою временную конкретность, превратившись в драматический фон борьбы и страданий героини. Она была первой в уезде комсомолкой, секретарём ячейки, возглавившей борьбу с кулаками за преобразования в деревне. Месть её врагов была низкой и жестокой – групповое насилие. Она мужественно выдержала боль, осквернение, унижение, но не смогла перенести предательства товарищей, сельских комсомольцев, которые теперь стали относиться к ней как к «доступной женщине». Повесть была правдивее и смелее – она заканчивалась гибелью героини, в то время как фильм – её отъездом из села. Кинемаграф не имел права на трагический финал. «Комсомол велик, и работы везде много» – её слова из прощальной записки звучали жизнеутверждающе.

Эта повесть Николая Богданова была наиболее известной, значительной и изуродованной, поскольку критика требовала снизить градус драматизма. Так, в самом первом варианте гибель героини сейчас бы назвали эвтаназией: её товарищ, комсомолец, видя страдания девушки, убивал её на сцене во время самодеятельного спектакля, подменив холостой патрон на боевой. Этот выстрел из милосердия автор убрал дважды – в 1929-м и 1958 годах, основательно перерабатывая повесть. Мог ли он поступить иначе, если сам Горький упрекал его в излишнем пессимизме?

В журнале *«Работница»* за 1927 год была опубликована статья *«В чём красота»*, не вопрошающая, а утверждающая: «Мы знаем, что наша девушка, сегодня радующая нас мускулами своих хорошо развитых ног, завтра станет у станка, послезавтра склонит голову над книгой и всегда готова вскинуть за свои плечи винтовку». Кстати, в этих словах вся фабула фильма *«Наши девушки»*.

Начинающий режиссёр Татьяна Лукашевич утверждала, что новая девушка, женщина не просто украшение жизни, не эротическая игрушка для мужчины, не предмет быта, а товарищ,

труженица, реальная или потенциальная мать. Её серьёзно беспокоила пылкая любовь советских зрительниц к «невесте Америки», как называли Мэри Пикфорд, а главное, заразительность у нас того мещанского идеала, который она олицетворяла. Но и комсомолка, как она выразилась, «портфелем прикрывающая свои половые немощи», для неё тоже не была образцом девушки 20-х годов.

Мейерхольд особенно гордился своей средней дочерью Татьяной, воплотившей его идеал девушки советской эпохи. Она сразу определила свои политические пристрастия – шестнадцати лет вступила в комсомол, в двадцать – в партию. Профессионально встала на мужскую позицию – была директором совхоза-техникума «Новый быт» и занималась разведением лошадей. В отличие от многих советских девушек, дочерей врагов народа, Татьяна не отреклась от обожаемого отца после его ареста и принесла жертву этой любви и верности. Как-то к ней зашёл сослуживец, и она, указывая на фотографию Всеволода Эмильевича, висящую на стене, с гордостью сказала: «Какой отец у меня красивый!» Последовали донос, арест, лагерь, 101-й километр до конца жизни.

Под лозунговым и трафаретным названием «*Молодость побеждает*» скрывалась история кровной мести в одной из деревень Аджарстана, в которую волей обстоятельств оказались втянутыми молодые горцы, комсомольцы. Комическая завязка сюжета – соседский мальчишка из рогатки подбил цыплёнка – давала начало целому каскаду драматических событий, вплоть до убийства. Человек убит, а цыплёнок выжил, вырос и спокойно хромает по двору, в то время как две семьи, вступившие на тропу мести, живут в ненависти и страхе. Финал – примирение кровников, сначала молодых, а за ними и стариков, конечно, под воздействием комсомольской ячейки. Выбрав комедийный жанр, сценарист Г. Мдивани и режиссёр М. Геловани снизили статус самой проблемы и проявили к ней своё отношение. С молодежеской победительной самоуверенностью они разобрались с вековыми устоями родного Кавказа, посрамили стариков. Интересно, что саму историю им подсказал не кавказец, знаток местных обычаев, а столичный человек, сценарист Виктор Шкловский, как всегда угадавший киногоеничность материала.

Многие фильмы одними своими названиями утверждали комсомольский коллектив в качестве главного героя: «Железная бригада», «Первая комсомольская». Группа молодых техников ашхабадского водхоза, настоящий интернационал – туркмен и еврей, русский и украинец, таджик и узбечка – побеждает пески Каракумов и даёт воду жаждущим полям бедняков («*Земля жаждет*»). Группа деревенский молодёжи, сплочённая демобилизованным матросом и комсомолкой-рабфакровкой, возделывает запущенный монастырский сад («*Когда зацветут поля*»). «Солёные ребята» – тоже комсомольская бригада, к сожалению, отстающая, больше времени проводящая не в цехе судостроительного завода, а на пляже и в солёных волнах моря. Завелся в их коллективе парень, который скучает без геройства. Вместе с ним, срывая выполнение плана «заскучала» и вся бригада и не услышала одного голоса сознательной комсомолки, зовущей к трудовым подвигам.

Только на экстренном собрании трудового коллектива, под руководством мудрого парторга осознали ребята, как упадочны были их настроения, как несознательно поведение, и с новыми силами принялись за работу.

В 20-е годы спорт называли «здоровьем класса» и считали делом государственного значения. Не случайно первую ведомственную организацию поручили возглавить Дзержинскому. Однако на экране спортивная тема всегда решалась в жанре комедии. Осип Брик написал сценарий «*Приключения Эльвиста*» на актёра Охлопкова и режиссёра Юткевича. Это была история путешествия спортсмена из провинции в столицу для покупки большой редкости в то время – настоящего футбольного мяча. Эльвист не имя главного героя, а признак его членства в «Лиге времени», пропагандировавшей НОТ (научную организацию труда). Их и называли

«Эльвисты». Поминутный план действий героя – предмет авторской иронии. Так же как способ получения им средств на поездку – источник комических ситуаций и характеристик. Он ходит по городу и собирает деньги на покупку в Москве дефицитных товаров. Описано кто, что, как ему заказывает, – вот и готовы живые, яркие, смешные зарисовки провинциального быта эпохи НЭПа. И ещё подробности путешествия и приключения в Москве. Здесь он заблудился между старым и новым, попав на улицу с двумя табличками сразу: «Пречистинка», зовущая в храм и «Кропоткинская», вербующая в революцию. В общем, сценарист явно воспользовался заказной темой, легким жанром, чтобы высказаться по поводу некоторых новаций времени. А фильм так и не был поставлен.

В комедии «Беспризорный спортсмен» тема спорта переплетена с историей робкого телеграфиста, влюблённого в девушку-спортсменку и ради неё начинающего заниматься спортом самостоятельно – без тренера и команды. Так он становится «беспризорным» и попадает в нелепые и смешные ситуации. Для вящей убедительности сниматься пригласили известную спортсменку и настоящего тренера. Смех смехом, а дело-то серьёзное – кино было призвано пропагандировать здоровье и силу в классовых интересах.

Политический проступок мог стать результатом несознательности совсем неплохого молодого человека, как в фильме Марка Донского «*Чужой берег*». Моряк Сима Миронов отлично несёт службу на корабле, где все его знают как хорошего, доброго парня. Но, ступив на берег, он считал, что начинается его частная жизнь, а это его «личное дело». В зарубежных портах он посещал кабаки, общался с кем вздумается. Но берег-то был чужой, и однажды на него пало подозрение в совершении преступления. Команда корабля была опозорена и, более того, проиграла соцсоревнование с текстильной фабрикой, одним из условий которого было отсутствие проступков и взысканий. К счастью, скоро выяснилась невиновность Миронова, и он смог вернуться на корабль, получив серьёзный урок коллективной ответственности за каждого и личной ответственности каждого перед коллективом. Получили такой урок и кинозрители, посмотревшие этот фильм Донского, как всегда, достоверный и эмоциональный. Актёр эрмлеровской команды Яков Гудкин в роли Симы был обаятельным и достоверным, убеждал, что он свой, не с «чужого берега».

«А вы говорите, что в наши дни невозможны сильные чувства. Очень даже возможны», – так завершил свой рассказ «Ножи» Валентин Катаев. И это была история любви рабочего парня к дочери хозяина балагана «Американское практическое бросание колец». Борясь за получение у отца любимой согласия на брак, Паша Кукушкин упорными тренировками добивается такой спортивной формы в метании колец на ножи, воткнутые в стену, что забирает весь призовой фонд. Отец-хозяин оказывается перед выбором: разорение или брак, балаган или дочь. Понятно, что для него главное. Так, кольца становятся счастливыми, можно сказать, обручальными. Когда за сценарий по рассказу взялись выпускники ГИКа из мастерской Абрама Роома, приехавшие учиться по путевке комсомола Микола Садкович и Лев Голуб, они решили снимать фильм не о любви, а о борьбе с мещанством. Передовой производственник, слесарь шестого разряда, рвущийся за любимой в чуждую среду, для них был «типичным перерожденцем», и они «переделали» его. Он стал «народным мстителем», все действия которого – борьба с частником и стремление его наказать. А фильм получился живой и смешной, такая комедия «по-американски» на российском материале. Жаль, не сохранился.

В комедии «Тяжёлая нагрузка» режиссёра П. Кириллова по мотивам рассказа П. Сахарова «Последний процент» зародился долгоиграющий сюжет перевоспитания несознательного молодого человека силами ударного коллектива. Кто не помнит фильмы «Неподдающиеся», «Семь няnek» – любимые комедии 60-х годов? А в 20-е такая тяжёлая нагрузка оказалась не по силам комсомолке-активистке и справилась с ней только передовая бригада, быстро приведшая

несознательного к стандартам коллективистского поведения.

- «Похождения Октябрины» (1924)
- «Девушка с далекой реки» (1927)
- «Девушка с коробкой» (1927)
- «Сплетня» (1928)
- «Наши девушки» (1930)
- «Китайская мельница» (1928)
- «Ветер в лицо» (1930)
- «Цена человека» (1928)
- «Квартал предместья» (1930)
- «Кружева» (1928)
- «Черный парус» (1929)
- «Парижский сапожник» (1928)

Девушка, крещёная революцией, по имени Октябрина стала героиней эксцентрической комедии Григория Козинцева и Леонида Трауберга **«Похождения Октябрины»**. Эксцентрическими короткометражными комедиями начинали и Абрам Роом, и Сергей Юткевич, и Фридрих Эрмлер. Молодым людям, выросшим в культурной среде Киева, Одессы, Вильно в интеллигентных еврейских семьях, не заражённых «краснухой» революционных идей, многое в новой социальной реальности было далёким, казалось абсурдом. В этой жанровой форме они искали с ней контакта, делали смелые пробы в сфере киноязыка.

Фильм «Похождения Октябрины» состоял из ряда номеров эстрадно-циркового характера, каждый из которых раскрывал на экране расхожий лозунг дня: помогайте беспризорным, боритесь за смычку города и деревни, поддерживайте Общество друзей воздушного флота... Эксцентрически вывернутые наизнанку они утверждались от обратного: не поддержишь ОДВФ – выбросят из аэроплана, пренебрежешь деревней – трактор станет твоим злейшим врагом, и далее в том же духе... Фигурой, связующей эти гэгги-лозунги была девушка-домоуправ Октябрина. Стремительный монтаж, смена скоростей съёмки не давали возможности взглядеться в характер героини, зато её плакатно выразительные позы и костюм впечатляли. Красноармейская будёновка со звездой, юнгштурмовка, короткая юбка, высокие башмаки на шнуровке – всё по молодёжной моде тех лет. В этой комсомолке 20-х невозможно было узнать приму балета Касьяна Голейзовского, блиставшую в его постановках «Фавн» и «Соломея», Зинаиду Тараховскую. Смелая, находчивая девушка в новой социальной роли домоуправа, ведущего жизнь домов, потерявших хозяев, коммунальных квартир, отлично справлялась со своими обязанностями. Нэпмана-неплательщика доставала аж на крыше, давала распоряжение по радио, по дворам разъезжала на мотоцикле, оснащённом пожарным шлангом, телефонным аппаратом, пишущей машинкой. Питерские крыши, купол Исаакия превратились с съёмочную площадку, где персонажи, презрев страх и опасность, катались на велосипедах, играли в футбол. Там спортивная, ловкая Октябрина побеждала акулу капитализма Кулиша Керзоновича Пуанкаре – он превращался в мяч, который она мощным, мужским ударом выбивала за пределы СССР. Вот такую фантастическую девушку нового времени придумали ФЭКсы. При этом один из них, 19-летний Козинцев, был женат на женщине, совсем непохожей на комсомолку 20-х годов. Лицо актрисы Софии Магарилл – породистое, тонкое – было, скорее, европейским и соответствовало киномоде Франции, Германии той поры. Правда, и она не избежала роли советской девушки, но в качестве исключения в списке её персонажей, где преобладали женщины других эпох и стран.

Режиссёр Евгений Червяков увидел девушку сквозь поэтическую «оптику» и назвал фильм *«Девушка с далёкой реки»* кинопоэмой. Сценарий для него под названием *«Бумажная лента»* написал Григорий Александров, один из «железной пятёрки» ассистентов С. М. Эйзенштейна, прошедший триумфальный путь становления историко-революционной киноэпопеи. Он и в этом сценарии революционные события сделал движителем сюжета. Написал не историю жизни и любви девушки из захолустья, с Северного Урала, по прозвищу Чижок, а историю её вранья в революцию. Сначала с большим миром, с большой историей (Гражданская война, НЭП, болезнь и смерть Ленина) её связывает только бумажная лента телеграфного аппарата в сторожке деда, путевого обходчика. «Это время гудит телеграфной струной» и зовёт девушку в столицу. «Их две в Москве Москвы», – писал Маяковский в конце 20-х. Москва революционная – город светлого утра и солнечного дня. Нэповская Москва, мрачный, опасный вечерний и ночной город. Он бил и гнал непрощенную гостью в лаптях и армяке. Ослеплял огнями рекламы кинотеатров, в одном из которых демонстрировали популярный фильм Абрама Роома «Предатель». И само название, светящееся на фасаде, читалось как приговор этому городу. Рассветная первомайская Москва приняла девушку в колонну демонстрантов, вынесла на Красную площадь. Здесь проходил митинг, и вдруг она поднялась на трибуну и произнесла речь, зрителю понятную без слов, без надписей. Чижок – первая героиня нашего кино, вышедшая на эту высшую ступень социальной открытости, за ней последуют другие, чтобы слиться с массой в политическом экстазе. Окружённая близкими по духу людьми, Чижок обретает дар речи, энергию ораторского слова. Камера заморожено следит за жизнью её лица, залитого слезами счастья, а потом всматривается во взволнованные лица слушающих её. Праздник Первомая как хронику в Москве и Ленинграде снимали десять кинооператоров, и этот документальный материал органично принял эмоциональный, даже экстатический, актёрский монолог.

Побывав в Москве, увидев Ленина в мавзолее, девушка возвращается домой, куда пришла большая история, – началось строительство железнодорожного тоннеля. Среди строителей, рядом с любимым трудится Чижок, по-прежнему принимающая телеграммы на бумажной ленте, встречающей поезда, идущие в Москву.

Весь фильм исполнен оптимизма, глубокая лирическая интонация смягчала социальный пафос, таких непосредственных, душевных контактов с героиней не достигал, пожалуй, ни один режиссёр. Он не покидал её в драматические, переломные моменты с помощью слова в виде надписей на экране, обращался к ней с вопросами, пожеланиями, призывал других персонажей помочь ей. Юная дебютантка, девятнадцатилетняя первокурсница ленинградского Института сценических искусств Роза Свердлова, обаятельная, органичная, живая, стала центром удивительного лирического мира фильма *«Девушка с далёкой реки»*.

Настоящими девушками были героини Бориса Барнета. Вот Наташа Корыстелёва из фильма *«Девушка с коробкой»* – просто девушка, не общественница, не комсомолка, делом занята сугубо женским, по-русски говоря, она – шляпница, на французский манер – модистка. Живёт со старым дедом, как сообщает первая надпись фильма, «в двадцати километрах от Москвы в дачной местности» и ездит в город в частный шляпный магазин, возит модные шляпки на продажу. Типаж актрисы Анны Стэн, играющей эту роль, выдавал в героине породу явно из «бывших». Тогда немало родовитых, живших в собственных квартирах и даже в московских особняках, вынуждены были их покинуть. Вот и молодая Любочка из рода Орловых, будущая советская кинозвезда, возила из Сергиева-Посада, куда перебралась семья, молоко в столицу, зарабатывала. Кстати, именно люди высокого происхождения проявили удивительную способность выживания и сохранения достоинства в новых социальных обстоятельствах, благодаря духовной и культурной зрелости. Наташа – из таких: независимая, самостоятельная, настойчивая, жизнелюбивая. Встретившись в поезде с приехавшим на рабфак провинциалом «из

простых», она всё берёт в свои руки, ищет его на улицах Москвы, предлагает расписаться, чтобы поселить в своей комнате. Она ведущая, он ведомый.

Барнет прекрасно чувствует, знает, видит окружающую его реальность, насыщая фильм её приметам: от самоуплотнения и фиктивного брака ради крыши над головой до ... конструкции «удобств» на улице. Эти знаки времени интересовали его, человека очень далёкого от политики, исключительно как материя абсурдного юмора, как источник комизма. Действительно комично, когда сразу понравившиеся друг другу молодые люди играют в брак понарошку. Смешно, когда, боясь уплотнения, нэпманы самоуплотняются, прописывая в квартире чужого человека. Нелепо, когда уличный туалет так построен, что ноги выставлены на всеобщее обозрение. Почти в самом финале режиссёр «вспоминал», что фильм снимался как задание Наркомфина по пропаганде государственного займа.

Тогда на экране появляется выигравшая облигация, которой скупые хозяева шляпного магазина заплатили Наташе за работу, а потом пытались силой её вернуть. По законам лирической комедии положительные герои получали всё – любовь, выигрыш, жилплощадь, персонажи отрицательные всё теряли. У зрителя комедия Барнета имела немалый успех. А вот глава ведомства культуры А. В. Луначарский хоть и признал дебют режиссёра «многообещающим», назвал фильм «маленькой шуткой, которая не может считаться советской комедией». Наркому здесь, как и в других мастерски срежиссированных и сыгранных комедиях, о которых он писал, не хватало «советского юмора», понимаемого им как «большая сатира». Но такое отношение к действительности, к персонажам Барнету было чуждо. У него даже владельцы шляпного магазина, нэпманы были показаны смешно, но не зло. Что говорить о бедном телеграфисте, мечтателе и недотёпе, безнадежно влюбленном в Наташу?! Фогель в этой роли немного жалок, но вызывает улыбку и симпатию. Окружённый предметами старого мира (клетка с канарейкой, светильник «под модерн», патефон), он и сам какой-то старенький мальчик.

Годы шли, киноискусство меняло своё лицо, но девушка по-прежнему оставалась одной из любимых его героинь и в 30-е, и в 40-е, и в 50-е годы. Каждая эпоха требовала от неё жертв – коллективизация, индустриализация, Отечественная война, восстановительный период, освоение целины, стройки коммунизма. «А ну-ка, девушки. А ну, красавицы...»

Скромный утраченный и забытый фильм *«Сплетня»* был поставлен Иваном Перестиани (актёром дореволюционного кино, режиссёром, сделавшим себе советское имя знаменитыми «Красными дьяволятами») как бытовая трагикомедия. По-настоящему была драматична жизнь комсомолки, девушки-вагоновожатаго Веры во враждебном мещанском окружении. Её соседи по коммуналке, ведущие смертельную борьбу за жилплощадь, – персонажи жёсткой социальной комедии. Их оружие – клевета и сплетня, которым поверили друзья девушки и даже её любимый. Теперь Вера возвращаясь с работы, скрывается в комнате, как в убежище. Один из соседей, сын торговки, молодой хулиган, ранит Веру, бросив в её окно камень. В больницу к раненой девушке приходит её жених – казалось бы, вот счастливая развязка истории. Но ведь вернётся она в ту же квартиру, в ту же среду, в ту же жизнь. У фильма Перестиани было второе название – *«Рассказ обывателя»*, указывающее на свидетеля произошедшего, рассказчика этой истории. Но кто он? Кто-то из соседей: парикмахер, торговка, бывший домовладелец, ставший управдомом, по фамилии Мерин... Теперь и не узнаешь – фильм не сохранился.

«Наши девушки» – фильм, в центре которого коллективный портрет девушек-токарей, пришедших на завод по окончании фабрично-заводского училища. Старые мастера, молодые рабочие встречают их недоброжелательно, насмешливо, утверждая: «токарь – слово мужского рода» и дело это мужское. Мочалинск – маленький зелёный городок недалеко от границы, выросший вокруг старого завода. Это глухая провинция, сохранившая приметы старого быта:

чинное гулянье парами, катание на лодках «под гитару», чаепитие в саду по вечерам. Но и здесь молодёжь, прежде всего «наши девушки», готова ломать старое. И вот уже по их инициативе крушат старый цех для новых станков и новых форм труда. Девушки, занятые работой на производстве, военной подготовкой, учёбой, спортом (полный набор жизни комсомолки), создают отдельную бригаду и полностью растворяются в этом коллективном бытии. Только одна из них совершает отдельный поступок – решает уйти из бригады – надоело. «Предательство» – такая резолюция появляется на её заявлении с просьбой об увольнении.

Конец 20-х годов отличался почти военной дисциплиной труда: опоздания, прогулы, брак, даже частая смена места работы – всё контролировалось, регламентировалось, каралось и даже в судебном порядке. Всё более углубляющийся экономический и политический кризис власть старалась заглушить искусственно нагнетаемой военной истерией (угроза нападения извне), паранойей вредительства (враг внутри и повсюду).

Сталин в письме к Горькому разъяснил тому «марксистский» взгляд на войну: «Мы ведь не против всякой войны. Мы против империалистической войны, как войны контрреволюционной. Но мы за освободительные, антиимпериалистические, революционные войны».

Сцены военной учёбы девушек, сменивших лёгкие платья на юнгштурмовки, монтировались с надписями, вырастающими во весь экран: «Если на нас нападут», «На фронт», «Победу бойцам куют женщины». Финал фильма возникал как мрачная метафора: на спортивном параде девушки надевали противогазы и под резиновыми масками исчезали живые человеческие лица.

Режиссёр Владимир Браун определил снятое им как бытовую драму скрещенную с агитпрофильмом. Действительно, фильм вырос на политических лозунгах дня: «Женщины – в промышленность», «Девушки, готовьтесь к обороне страны». Сюжет, надписи, кинохроника строек, военных манёвров, вживлённая в игровую ткань, – всё работало на агитационную и пропагандистскую задачи. «Подруги, на фронт!» – эхом отзовется этот призыв 20-х в 40-е, когда 800 тысяч женщин уйдут на войну, из них 600 тысяч будут участвовать в боевых действиях, 200 тысяч станут орденоносцами. Из них 86 – Героями Советского Союза, чаще посмертно.

Из фельетона «Комсомольской правды» был позаимствован сюжет фильма режиссёра А. Левшина «*Китайская мельница*». Сценарий написал Исаак Бабель, придав истории черты умного анекдота. Побывавший в Москве на митинге в поддержку революционных событий в Китае секретарь сельской комсомольской ячейки, вернувшись домой, немедленно объявил призыв в ряды защитников китайского пролетариата. На призывной пункт явилась и молодёжь, и глубокие старики. А между тем дела на селе шли совсем плохо. «Вот мельница, она уж развалилась...», и этим не преминули воспользоваться классовые враги, местные кулаки. Подумали крестьяне, почесали в затылках и решили остаться дома, здесь, на хозяйственном фронте бороться с империализмом. Мельницу восстановили и назвали «китайской». Судя по рецензиям на фильм – сам он, к сожалению, не сохранился – комедия удалась. Умелые зарисовки быта русской деревни на переломе, в котором так эксцентрично сочеталось вековечное с революционным. Актёр А. Тимонтаев сыграл деревенского комсомольца как честного, хорошего, но недалёкого парня, конечно, энтузиаста, но при этом редкого тяжелодума. А Бабель, по существу говоря, комически опустил такие фирменные большевистские качества общественной активности, как митинговщина, компанейщина, политиканство, и даже замахнулся на миф мировой революции. Естественно, всё это мог выдержать только жанр комедии.

Тех, кого именовали киномолодняком, свято верили в искусство особой комсомольской тематики с новыми молодыми героями. В этой среде наиболее образованными, подготовленными, культурными были лидеры Молодёжного объединения Ленинградской кинофабрики Александр Зархи и Иосиф Хейфиц. Зархи – один из немногих представителей

ленинградского кино питерец по рождению, сын владельца типографии, где после революции ему довелось потрудиться рабочим, позднее он был инструктором Общества друзей советского кино (ОДСК). Хейфиц – уроженец Кременчуга, из семьи служащего, киноман со школьных лет, по приезде в Ленинград был киножурналистом, занимался с рабочим активом ОДСК. Оба закончили Техникум экранного искусства и в Мастерской Пролеткульта писали сценарии, делали экспериментальные монтажные короткометражки, работали ассистентами на киностудии.

В 1929 году Зархи и Хейфиц создали и возглавили Первую комсомольскую кинобригаду Ленинградской киностудии, дебютом которой стал их фильм **«Ветер в лицо»**. В нём сплелись эстетика ТРАМа со свойственными ей публицистичностью и плакатностью и эстетика поэтического кино с её острой выразительной формой и символичностью. Пьеса Н. Львова «Плавятся дни», шедшая в рабочих театрах по всей стране, стала основой сценария, написать который доверили секретарю комсомольской ячейки киностудии И. Берхину. Но режиссёрам, видимо, не хватало в нём живых впечатлений, эмоциональной энергии, и они отправились за ними в рабочую коммуны фабрики «Красный ткач». Здесь же они проверяли написанное читками в молодёжной аудитории, где также обсуждались кандидатуры актёров. Свою благодарность за такое сотрудничество режиссёры высказали во вступительном титре фильма: «Ударникам «Красного ткача» от ударников Первой комсомольской бригады».

Сюжет строился на столкновении мещанского быта родительского дома и быта рабочего общежития, которое молодёжь мечтает превратить в коммуны. Родительский дом: скучные разговоры о домашнем хозяйстве, сплетни, а в углу иконы, канарейка в клетке, гора подушек на постели – в общем, старый уклад. Когда по секрету от молодых родителей бабка крестит младенца, отец – передовой рабочий – уходит из дома. В его ударной бригаде старый быт мешает работать по-новому: один опоздал (не давал спать пьяный сосед), а другая проспала (до ночи пропадала на танцульках). Напрасно свежий ветер сердито треплет полотнище, на котором написано: «Смерть прогулам!» Молодёжь не склонна к разумным компромиссам, и чтобы построить общежитие, сносят старую пивную. Пугливо уползает рак – живая закуска к пиву и своеобразный символ уходящего быта.

В 1924-м, в год переименования Петрограда, на город обрушилась стихия. Чуковский записал в «Дневнике»: «Вчера наводнение было похоже на революцию – очереди у керосиновых и хлебных лавок, трамваи, переполненные бесплатными пассажирами, окончательно сбитые с маршрута». 15 тысяч остались без крова. 100 тысяч музейных экспонатов попали в воду. Нашли на кого списать «расходы». Газеты наперебой твердили: «Наводнение – наследие царской власти, не построившей дамбы». Это реальное событие подарило режиссёрам метафору финала. Потоки воды, ломая и смывая всё старое, творили свою социально-очистительную работу, унося из затопленного дома предметы мещанского быта. Фильм «Ветер в лицо» не сохранился, но фотографии его кадров рифмуются с кадрами фильма **«Потомок Чингисхана»**: там буря над Азией, здесь – над Ленинградом. Неожиданно и нестандартно в фильме о рабочем быте смотрелось лицо главного героя в исполнении Олега Жакова.

Дебют режиссёров-комсомольцев приняли хорошо, и даже те, кто пророчил фильму провал, ехидно переименовав его в «Деньги на ветер», вынуждены были признать успех киномолодняка. В качестве своеобразного постскриптума к фильму Зархи и Хейфиц опубликовали в студийной многотиражке статью «Мы требуем!» От имени комсомола они требовали организации при студии коммуны, утверждая, живи они в ней, их производственные показатели были бы выше. Что могло привлечь молодых людей из интеллигентных еврейских семей в полуказарменном быте коммуны, где «всё, что твоё, – моё, кроме зубных щёток», – как писал Маяковский? Наверное, юношеский ригоризм, ведь им на двоих тогда было чуть больше сорока. Вскоре

самоликвидировались коммуны, оказавшись нежизнеспособной формой быта. Выросли из комсомольского возраста и комсомольских идей талантливые кинематографисты.

Комсомольская жизнь, отношения в среде молодёжи, приобретшие в новом социуме иное наполнение, иные формы, в особом ракурсе открылись начинающему кинорежиссёру Марку Донскому. Именно на этом материале в содружестве с Михаилом Авербахом, окончившим режиссёрский факультет ГИТИСа и три года вольнослушателем посещавшим Мастерскую Л. В. Кулешова в ГТК, он поставил первые фильмы – «**В большом городе**» и «**Цена человека**». Докинематографический опыт Донского был богат, многообразен, драматичен. Почти год просидел в белогвардейской тюрьме. С **1920-го** по **1922** годы состоял в рядах ВКП(б) и был исключён из партии. Год проучился на медицинском факультете, увлекался психиатрией, а закончил Симферопольский университет как юрист. Работал в следственных органах, в Верховном суде Украины, а потом позицию следователя и обвинителя сменил на адвокатскую. Писал сценарии и выпустил книгу прозы «Заключённые». Занимался боксом и играл в футбол как профессионал. **В 1926** году он вместе с Б. В. Шкловским написал сценарий «Лес» – о молодом специалисте лесного хозяйства, одиноко живущем и работающем на смолокурне в Тайге, к которому во сне приходит сам Степан Разин. Затем со знаменитым писателем-маринистом А. С. Новиковым-Прибоем сделал сценарий для Льва Кулешова «Женщина в море» – о моряках торгового флота. Донской, уроженец Одессы, море очень любил. Жаль, что эти ранние и явно романтические, похожие на современные сказки, на героические легенды, сценарии не сохранились.

В своё время Марк Донской был потрясён реальной историей, произошедшей в Белоруссии и опубликованной в местной газете под названием «Гомельские пинкертоны». Комсомолец, давно не видевший сладкого, не удержался и съел из общего запаса маленькую шоколадку. Члены ячейки постановили найти и наказать вора. Вычислили, выследили, судили общественным судом, исключили из комсомола. Вечером парнишка повесился. Шоколадка стоила 17 копеек – значит, такова была и цена Человека. Эта история тяжело легла в память, заставила о многом задуматься. Комсомольцы готовы были многие часы проводить на «мопровских полянках» в пользу Международной организации помощи рабочим, а дома старая мать выбивалась из сил по хозяйству. Они переживали как своё личное подъёмы и спады мировой революции и не замечали, что рядом их товарищ умирает от туберкулёза...

В год гибели Сергея Есенина, 1925-й, по стране прокатилась волна самоубийств среди молодёжи. Комсомольская печать немедленно выкинула лозунг: «Беречь молодёжь революции!» Двое журналистов из Феодосии – Вениамин Ядин (бывший сотрудник местного ВЧК) и Леонид Залкинд (бывший слесарь местной табачной фабрики) – откликнулись на призыв сценарием «Цена человека». Донской и Авербах в 1928 году поставили по нему фильм.

Жизнь комсомольской ячейки табачной фабрики небольшого черноморского города показана в будни и праздники, в подробностях быта. Эта обыденность, точно южным солнцем, обожжена темпераментом, жизнелюбием, скрытой нежностью, мягким юмором – всем, что составляло неповторимую индивидуальность Марка Донского. В этом городе всё дышит и живёт морем: на пляже, на набережной гуляют, проводят собрания, устраивают вечеринки. Смычка фабрики и флота разрослась в большой радостный эпизод фильма. Точно птицы на ветках, высоко на стремянках устроились парень и его подруга: натягивают транспаранты, украшают стены клуба, бросают друг другу яблоки, булочки. Такой лирический диалог, шутливый и «возвышенный». Фабричные девчонки, портовые ребята на карнавале в костюмах моряков вместе с матросами пляшут зажигательный танец «Яблочко». На экране обычные ребята: кокетливая девушка («женщина часто берёт в ней верх»), шутник и озорник (эдакий придворный шут), рядом «пижон и бабник». О главном герое Ване Мытове сказано так: «избегает женщин и

высоких постов», значит, не карьерист и не склонен к принятому у комсы грубовато-бесцеремонному, а то и циничному отношению к девушкам. Он рыцарски относится к своей подруге, на негодая не будет жаловаться в ячейку, а просто даст ему по физиономии; помогает матери по хозяйству; никогда не отказывается от комсомольских поручений, пишет стихи, но никому не читает.

Задавленный комсомольскими нагрузками, окружённый полным равнодушием товарищей, он погибает от тяжёлой болезни сердца. Врачи отправили Ваню в лечебный отпуск, но секретарь райкома комсомола, формалист и сухарь, его путёвку в санаторий отдал управделами райкома, франту и бабнику. Именно между ним и Ваней произошла на праздничном вечере стычка. Услышав, как тот цинично и грязно говорит о его девушке, Ваня не удержался и ударил негодая. Мгновенно слух о произошедшем, обрастая фантастическими подробностями – «ударил кинжалом», «стрелял из маузера» – пополз по городу. Ваня, не явившийся на собрание, где разбирали его персональное дело, был исключён из комсомола. И только после его смерти товарищи узнали, как тяжело он болел, почему не смог придти. Только тогда они поняли, что своим равнодушием ускорили его конец.

Такой финал «своей пессимистичностью» не устроил ГРК: «Для комсомольской фильм» слишком много болезненности, врачей». Неожиданно на «летальном исходе» продолжали настаивать не только авторы, но и первые зрители-комсомольцы, на суд которых был вынесен вопрос, оставить жить или дать умереть. В самой этой смерти фокусировался гуманистический пафос фильма и заключалась истинная цена (бесценность) человека, единственного, неповторимого. Такова была авторская позиция. Некоторые комсомольцы формулировали неожиданно: «Нельзя, чтобы выжил, а то не умирает, как Иисус какой-то!» В итоге чиновники Репертуарного комитета нашли решение двойного финала: смерть, похороны, появляется надпись «А могло быть и так», а затем – выздоровление, всеобщее примирение, осознание коллективной вины. Финальная надпись в духе времени была жёсткой: «Грызитеесь зубами за каждого нужного нам человека». Но весь фильм настраивал зрителя на вневременные, вечные чувства и мысли, на интерес к отдельной личности, на внимание не только к социальной, но и душевной жизни.

«Комсомольская правда» указала авторам в целом поддерживая фильм: «У нас цена не одного человека, а цена целому коллективу». Но авторов привлекало «единственное число первого лица» – положительно прекрасный человек «на краю могилы». У их героя был реальный прототип с похожей судьбой – комсомолец из Феодосии Иван Мыт, в память о котором героя назвали Ваня Мытов. Начиная съёмки фильма, Марк Донской так определил главную эмоционально-нравственную задачу – поиск новой человечности. Он повторял: «Мы умели быть грозными, теперь хотим быть человечными».

Под маркой разоблачения национально-религиозных предрассудков настоящий многонациональный коктейль приготовил режиссёр Григорий Гричер-Чериковер в фильме, **«Кварталы предместья»**. В снятом на Киевской студии фильме роль главной героини еврейки Доры играла грузинка, красавица Нато Вачнадзе. А муж её не был ни украинцем, ни евреем, он был русским-домостроевцем, хоть и комсомольцем. Молодая женщина, чужая и в родной еврейской семье как жена русского и в его семье как еврейка. И там, и тут она была бесправна, задавлена бытом. На защиту женщины встаёт общественность, и товарищеский суд обличает мужа за его поведение в быту и отношение к жене. Тут к всеобщему удивлению она принимает на себя роль его защитника. И это не слабость мировоззрения женщины, а сила её любви, не поражение её, а победа. Она ведь не комсомолка и может не следовать за коллективом, подавив чувства. Неожиданный поворот.

«Все то, чему научился я у живописи и театра, явилось прочнейшим фундаментом, на

котором можно было строить кинематографическую жизнь», – так подвёл черту своему докинематографическому периоду творчества-ученичества Сергей Юткевич. Черта эта пришлась где-то на апрель-май 1927 года, который ознаменовался для Юткевича удачей его работы как художника в «Третьей Мещанской». А в начале 1928 года на экраны вышел его режиссерский дебют фильм «Кружева». Под этим изящным, кисейным названием скрывалась эксцентрическая, яркая по форме, молодёжная по духу комедия из комсомольской жизни. Фильм Юткевича родился на «левом» фланге искусства и многими началами своей эстетики обязан новому театру 20-х годов, прежде всего знаменитой «Синей блузе». Юткевич определял и поэтический контекст своего фильма: поэзия Маяковского, Багрицкого, Пастернака, лирический киноэпос Довженко, Ржешевского, интимная лирика Барнета и Червякова. Этих двоих он особенно ценил и любил, с ними ощущал особое сродство.

Действие «Кружев» разворачивалось на фабрике, в рабочем клубе, в комсомольской ячейке, а также в пивной, в саду дешёвых развлечений. Эти два мира, новый и старый, боролись за молодёжь. Плакатную условность и документализм съёмок на реальной кружевной фабрике, гротеск и лиризм любовной линии – всё органично вобрал этот фильм-коллаж. В его драматургии удалось без сюжетных натяжек и нарочитости увязать частное и общее, личное и общественное. И в финале «Кружев» двойная победа комсомолки Маруси (над хулиганами в борьбе за любимого и над местным Леонардо да Винчи в борьбе за действенную стенгазету и живой клуб) звучала обобщенно как победа всего лучшего – товарищества, творческого начала, человечности над официальнойностью.

Антагонистов в «Кружевах» было двое – он и она. Своеобразные герои фильма – это клуб и стенгазета – новые явления фабричной жизни, формирующие новые отношения среди рабочей молодёжи и формой досуга. Конкретный материал рабочего быта для «Кружев» был почерпнут из популярных в то время рассказов рабочего писателя Марка Колосова, моментальных зарисовок повседневной комсомольской жизни, во всех её подробностях и характерных мелочах, объединённых автором в единый цикл – комсомол за работой.

В «Кружевах» отлично «играли» фабричные машины, одушевлённые, очеловеченные так, что ритмом работы всех своих частей и деталей они аккомпанировали эмоциональному строю сцены. Лиризм истории не опирался на любовную интригу, а питался иными чувствами – облагораживающим влиянием девушки-подруги, внимательностью, человечностью. Это был негромкий лиризм, лишённый патетики, согретый доброй авторской усмешкой: в сцене объяснения «пишмашинистки» с ухажёром возле пишущей машинки (вполне в духе времени парафраз объяснению у ломберного столика из «Анны Карениной»). Материя изготавливаемого кружевного полотна жила своей жизнью, то белым облаком, похожим на старинное свадебное платье, окутывала фигуру работницы, то её, точно бинты, сматывали с тела вора (привет Чаплину и «Парижанке»). А вот Эйзенштейну не понравилось любование кружевами, этой «паутиной прошлого», этим атрибутом мещанского быта. Странно, что он не уловил иронии режиссёрского взгляда.

Лиризму и эмоциональности машин в фильме вторила поэзия задушевного неброского среднерусского пейзажа. Многие эпизоды, в том числе и эксцентрические, переливались в отвлечённые пейзажные концовки: пруд, купающий в своей тихой воде облака, одинокая, жалующаяся ветру береза, изящное ожерелье бегущего далеко-далеко, у самой кромки кадра, железнодорожного состава.

В «Кружевах» у Юткевича проявилась скромная красота рабочей фабричной окраины, с её булыжными мостовыми, прорастающими упорной травой, широкими, залитыми солнцем заводскими дворами, графическим рисунком корпусов и труб на фоне утреннего или предзакатно неба. Кадры были не просто живописны, смонтированные с крупными актёрскими

планами, они становились психологически выразительными, несли в своей живописности нюансы эмоционального состояния персонажей.

Эта стихия лиризма была родной для главных героев фильма Маруси и Петьки. Она проступала в их облике – юношески чистом, по-русски мягком, обаятельном. Комсомолка-активистка Маруся с большими тёплыми глазами и гладко зачёсанными, собранными в косы тёмными волосами была хрупкой, лёгкой. Молотобоец Петька Веснухин не демонстрировал физической силы. Напротив, его тонкое интеллигентное лицо выдавало ранимую нежную натуру.

Таковыми ли были комсомольцы 20-х в своём большинстве? Конечно, нет. Девушки коротко стриглись, по-мужски выражались и курили, стеснялись женственности и нежности. Что же говорить о парнях! Юткевич, их ровесник из интеллигентной семьи, сам не был комсомольцем и в своих главных героях воплотил свой идеал молодого человека нового времени. Актриса Нина Шатерникова, игравшая Марусю, – дочь известного московского врача, окончившая гимназию, которую коллеги лукаво называли «инженю-комсомоль», в красной косынке и футболке. Константин Градополов, игравший Петьку, был чемпионом страны по боксу, и в его облике только скульптурные бицепсы и литой торс спортсмена роднили его с героем-рабочим. А рядом снимались и настоящий кузнец с московского завода, и пара талантливых рабочих ребят, позднее ставших актёрами, – Пётр Савин и Константин Назаренко. Этим двоим достались роли антигероев фильма, местных «тёплых ребят». Все эпизоды фильма, связанные с пивной, с похождениями компании хулиганов сделаны в гротесковой манере, что нашло своё выражение как в подборе типажа, так и в актёрской работе. Типы хулиганов не были индивидуализированы, это были, скорее, маски. Они не были людьми, личностями, эти парни, но лишь деталями тупого и злого механизма, все разрушающего на своём пути – пьяной хулиганской коды. Толстый слабовольный и фантастически ленивый завклубом (Борис Тенин) на клубных перевыборах проваливается не только фигурально, но и буквально – сквозь пол, а местный Леонардо да Винчи, незадачливый редактор стенной газеты и самоуверенный карьерист, исчезает прямо из президиума, растворяясь в воздухе. В данном случае такая пластическая материализация словесных оборотов («провалиться сквозь пол» и «раствориться в воздухе») не выглядела литературщиной, работая условно и плакатно на идею фильма и в образной его системе.

Жизнерадостный, бодрый фильм венчал феерический праздничный финал. Пивная была сокрушена, и не её месте выросла чудо-клуб, сверкающий плоскостями стекла, манящий забавами аттракционов. В клубе выступала «Синяя блуза», а Маруся и Петька стреляли в тире. Выстрел Маруси попадал в цель, и вместо фигурки завсегда пивной, зазывно поднимавшего кружку пива, выскакивавшей в старом тире, в новом появлялся лозунг – «Хулиганству положим конец», последнее слово вырывалось на крупный план, сообщая зрителю, что фильм окончен. Экранная жизнь «Кружев», сполна вознаградила авторов за смелость, за шестимесячный труд, за переживания и борьбу, с которой добивались они выпуска фильма. «Комсомольская правда» печатала отзывы членов ЦК ВЛКСМ и сообщения с мест о льготных сеансах, устраиваемых на фабриках, о шефстве, взятом над фильмом заводскими ячейками, о диспутах, возникавших после просмотра, о том, что в Керчи вокруг фильма возникла дискуссия под названием «Плетутся кружева рабочих будней». За первые же месяцы проката он собрал обширную прессу. «Кинематографически картина Юткевича экстравагантна», – утверждал в «Советском экране» поэт-лефовец П. Незнамов, нашедший точное определение своеобразию и свежести стилистики фильма. А критик М. Блейман писал: «Первая работа режиссёра Юткевича безукоризненно культурна и изобразительна. «Кружева» – свежая картина, волнующая общественную мысль и движущая кинематографию». Собрание, в котором приняли участие рабочие завода «АМО», актёры и режиссёры «Синей блузы», кинематографическая молодёжь, требовали от «Совкино»

широкого проката «Кружев». Выступающие ставили фильм в один ряд с «Броненосцем «Потёмкиным», «Октябрём», режиссёру пророчили славу «нового Эйзенштейна». Юткевич ответил на это лукаво, с юмором в своём следующем фильме – *«Чёрный парус»*. Второе название – «Шаланда «Потёмкин». Это вторая часть своеобразной дилогии о жизни рабочей молодёжи, рассказ о молодых тружениках моря, черноморских комсомольцах-рыбаках. Жанр фильма – ироническая комедия, пародировавшая то штампы зарубежных сентиментальных боевиков (линия отец – сын – дочь, давно потерявшие и «совершенно случайно» нашедшие друг друга), то приёмы приключенческих лент. В пёстрой ткани фильма прижился и своеобразный вставной «синеглазый» номер – «Сказка о золотой рыбке в марксистской трактовке», и фрагмент из фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин». Рыбаки в клубе смотрели этот фильм, и с экрана прямо на них двигалась громада броненосца, ставшего символом Революции. Как признавался сам режиссёр, этими «заплатами» он ещё и подштопывал сценарные прорехи. На помощь приходила хорошая литература – сюжетные линии из рыбацких рассказов Джека Лондона («Рассказы рыбацкого патруля») сплетались с историей борьбы рыболовецкого кооператива с частником, скупщиком рыбы.

Центральные персонажи фильма – комсомолец-спортсмен Найдёнов и комсомолка Ирина, приёмная дочь скупщика улова, оказавшиеся братом и сестрой, потерявшими друг друга во время Гражданской войны. Лукавый и обаятельный, ловкий и бесстрашный, эдакий «красный Гарри Пиль», Найдёнов оказывается отличным агитатором, организатором и поднимает молодёжь на борьбу с браконьерами и частниками. Действие фильма разворачивается как хроника труда и быта коллектива рыбаков и как история нашедших друг друга героев. Живой и поэтической стихией наступало с экрана Чёрное море, снятое в разную погоду, по-разному, но неизменно образно, не открыто. Оно подыгрывало персонажам: морские буи укоризненно качались на волнах, когда браконьеры ловили рыбу в запрещённой зоне, то сердито, то весело вертелся флюгер на мачте комсомольской шаланды.

Сергей Юткевич, знаток и любитель западного искусства, владевший иностранными языками, широко образованный, был далёк от вкусов и интересов комсомольской массы (комсы). Однако, объединив вокруг себя молодёжь (и в театре «Синяя блуза», и в своей мастерской ЭКЮ), он смог найти себя как режиссёр, которого комсомол признал «своим». Режиссёр позиционировал свою творческую программу так: «нужно пользоваться современной советской тематикой... попытаться разрушить легенду о нефотогеничности рабочего быта».

Фридриху Эрмлеру, даже опираясь на незаурядное природное дарование и выстраданное знание жизни, сперва было трудно преодолеть прямолинейность и упрощённость в её воссоздании на экране. Так, в фильме *«Парижский сапожник»* всё слишком подчёркнуто: компании хулиганов противостоит группа хороших рабочих ребят, рядом с плохим секретарём ячейки сразу появляется хорошая комсомолка, икону в красном углу сменяет «икона» на стене клуба – плакат фильма «Броненосец «Потёмкин». При этом Эрмлер не побоялся нестандартно подать своих персонажей. Главарь хулиганов был циничным, но сильным, а комсомолец – безвольным, истеричным, трусливым. И против обоих поднимался глухонемой сапожник Кирик, не хулиган, не комсомолец – бесстрашный, скромный, бескорыстно и беззаветно любящий. Этот образ начинал в творчестве Эрмлера, видимо, очень важную для него тему человечности, честности того, кто в начале и вне политики, и даже вне социальной реальности. Немота лишила Кирика контактов с людьми, и они даются ему мучительно. День и ночь он сидит в убогой каморке под пышной вывеской «Парижский сапожник» и работает.

Сцена в комсомольской ячейке, когда Кирика обязательно должны понять, потому что от этого зависит судьба его любимой, – этот пластический монолог глухонемого, его победа над окружающим злом и над своим недугом. Была снята ещё одна сцена, к сожалению, не вошедшая

в фильм,— танец Кирика, никогда не слышавшего музыки. Актёру Фёдору Никитину пошло на пользу общение с глухонемыми, и, конечно, помог дар перевоплощения, взлелеянный в школе Художественного театра.

Мир фильма не был механически разъят на старое и новое, положительное и отрицательное, но представлял сложное их переплетение, борьбу. Не случайно в финале Эрмлер собирал всех персонажей на месте невольного преступления Кирика (в драке, защищаясь, он палкой убил главаря хулиганов). «Кто виноват?» – спрашивала зрителей надпись с экрана, а кинокамера возбуждённо сновала между собравшимися, заглядывая каждому в лицо,— возникал коллективный портрет виновника и ответчика. Чуть пристальнее камера задерживалась на лице «организованного старика» – секретаря ячейки, близоруко вглядывающегося в объектив, машинально протирающего очки. Эта близорукость играла уже не как деталь физиологического состояния человека, а как деталь-метафора (пусть несколько лобовая, зато очень точная и выразительная). Она стала фирменной метафорой Эрмлера, переходила из фильма в фильм как атрибут резкоотрицательной характеристики. Близоруки были контрразведчик и культработник в «Обломке империи», инженер-вредитель во «Встречном», враг партии в «Великом гражданине». Зато положительные герои, любимцы режиссёра, наоборот, всегда смотрят на мир прямо, открыто, доверчиво, жадно, и их глаза огромны и прекрасны – не глаза, очи, способные всё рассказать без слов.

В 20-е годы публичные люди старались принародно не пользоваться очками. Они считались атрибутом публики книжной, интеллигентов, при этом чаще немолодых. Так, в экспозициях мемориального музея Маяковского можно было увидеть его очки, но не сохранилось ни фотографий, ни кадров кинохроники, где бы он читал, писал или выступал, пользуясь ими. Для Кирова тексты выступлений печатались очень крупным шрифтом, а несколько пар очков просто лежали в столе дома.

Близорукого комсомольского руководителя Эрмлер показывает безо всякого снисхождения. Вот с бледным вытянутым лицом, слабый телом появляется он на спортивном празднике – в одних трусах, прижимая к животу набитый бумагами портфель. Вот на вопрос комсомольца, как поступить (его любимая ждёт ребёнка, но ведь брак, семья – это сплошное мещанство), молча протягивает ему книгу «Вопросы пола в русской литературе». В ней он ищет ответы на волнующие молодёжь вопросы жизни. Так же как хулиган листает Уголовный кодекс, пытаюсь понять, на какую статью потянет его совет, как от ребёнка избавиться. Ведь он предлагает то, что в народе называли грубым словом «толока» – групповое насилие, деяние криминальное. Своеобразные «реплики от автора», открытым публицистическим текстом передающие зрителю его отношение к происходящему, прямолинейные, зато легко читаемые кадры-метафоры. Вот муха, вязнущая в липучке. Это Андрей влип, как муха, когда согласился на гнусное предложение хулиганов опорочить девушку.

Под руководством Эрмлера в Институте экранного искусства, где он сам начал учиться, был организован студенческий клуб, в нём политический кружок по изучению жизни города, рабочего быта. Длительные активные контакты с действительностью постоянно сопровождали работу эрмлеровского коллектива над фильмом. Так, закончив работу над сценарием «Парижского сапожника», съёмочная группа, включая сценаристов, надолго выехала во Псков. Эрмлер стремился сделать фильм более подлинным, эмоциональным. Он «заселил» второй план не нанятой массовкой, выполняющей его команды, а людьми, втянутыми в происходящее перед камерой, как в реальные события городской жизни. Собрал с окраин Пскова стариков и старух и сообщил: «Катя забрюхатила». Что тут началось! Только снимай. Местные комсомольцы охотно помогали – устраивали читки и обсуждения сценария, снимались. Кинематографисты, в свою очередь, старались поплотнее войти в жизнь города, быт молодёжи, начали снимать хронику.

Именно так в фильме появились реальные зарисовки физкультурного парада, карнавала, праздника пожарных, которые, контрастно сталкиваясь и переплетаясь с кадрами нетронутого захолустного быта, создали точную, правдивую картину провинциальной жизни 20-х годов. Местные газеты ежедневно печатали репортажи с места съёмок, ставших событием для старинного города.

Цензоры из Главного репертуарного комитета не знали, как же оценить «Парижского сапожника», как распорядиться его прокатной судьбой. С одной стороны, ощущали давление комсомольской общественности, требующей «проблемных фильмов». С другой, – их не устраивало, что комсомол показан беспомощным рядом с мощной шпаной. На их взгляд, получилась какая-то апологетика хулиганства. Заметили расхождения с утверждённым сценарием: исчезла сцена в доме главной героини, работницы-комсомолки, разоблачавшая её мать, набожную мещанку, и отца-пьяницу Зато появились другие сцены. Вот секретарь ячейки советует поискать ответ на волнующие вопросы в книге о русской дореволюционной литературе! Зацепиться за это? Но Северо-Западное областное бюро ВЛКСМ продолжало атаковать, забрасывая ГРК резолюциями и решениями. Фильм «Парижский сапожник» работы режиссёра Эрмлера является одним из первых подлинно комсомольских фильмов в смысле целостного отображения быта молодёжи и острой постановки его проблем... Поручить по выходе фильма организовать коллективные хождения комсомольцев с последующими диспутами...» И цензура пала под натиском молодёжи. Фильм вышел в прокат, хорошо «разогретый» этой «войной». Можно было бы поздравить комсомол, защитивший его от идеологического произвола, если бы не одно «но». По сути дела, комсомольская тема в «Парижском сапожнике» – лишь необходимый политический антураж показа нравственного противоборства и бытовых отношений, рассказа истории жизни и любви молодых людей. Здесь важно не то, что парень плохой комсомолец, а то, что по сути он такой же негодяй и хулиган, как те, чьими «услугами» готов воспользоваться, чтобы ещё во чреве убить своего ребёнка.

Лев Гумилевский
Антон Макаренко
Александр Луговской
Иван Коваль-Самборский
Борис Тенин
Роза Свердлова
Валерий Соловцов
Марк Донской
Константин Градополов
Нина Шатерникова
Сергей Юткевич
Михаил Авербах
Борис Барнет

Главным инструментом молодёжной политики как системы отношений советского государства с новыми поколениями граждан стала «перековка» молодых людей асоциального поведения. Их сотнями «штамповали» Гражданская война, криминальная сущность большевистской власти, среда беспризорников, социальные недуги общества. Процесс «перековки» возглавили люди, сформированные дореволюционной действительностью, братья **Макаренко** – учитель Антон Семёнович и боевой офицер, герой Первой мировой Виталий Семёнович, а также собранные ими сотрудники, тоже в основном из «бывших». Первые два года, с 1917-го по 1919-й, братья работали вместе, соединив в единую систему трудовую деятельность, военизированные формы работы, педагогическое воздействие, колониальное самоуправление. Совет командиров колонии состоял из бывших уголовников, одним из лидеров был бандит, выпущенный из камеры смертников на поруки А. С. Макаренко, худого, хилого интеллигента в старомодном пенсне, чей авторитет в колонии был непререкаем. Воспитательные учреждения, которыми он руководил, находились в ведении ОГПУ, что заставило его самого стать сотрудником управления. Знаменитую колонию имени Дзержинского под Харьковом ведомство выстроило с необыкновенным размахом (производственные корпуса, спортивный и музыкальный залы, театр, оркестр), и первое время средства на её содержание и развитие поступали из отчислений от зарплаты чекистов. Но очень скоро массовый выпуск знаменитой «Лейки», фотоаппарата ФЭД (в названии зашифровано имя главного чекиста) стал в год приносить по 10—12 миллионов. При этом Макаренко категорически отказывался перевести колонию в наёмные рабочие, как ему предлагали.

Н. К. Крупская всячески препятствовала распространению системы Макаренко, называя её «не советской». Подобны приговору слова Сталина: «Пусть Макаренко пишет свои сказки». На самом деле построенная на труде, самоуправлении и особом отношении к каждому человеку, уважении к нему, вере в него, эта система не была сказкой. Её реальность подтвердила сама жизнь: ни один из его воспитанников не вернулся в преступный мир, ни один не запятнал себя изменой в годы войны. Они не стали мифическими советскими людьми – просто вернулись в человеческое состояние. И всё-таки она потерпела крах. Снова для правонарушителей открылись тюрьмы, расширился список статей осуждения, снизился возраст расстрельных приговоров. Борьба с самим Макаренко закончилась тем, что он был отстранён от руководства колонией, переведён в аппарат Госбезопасности для осуществления контроля за деятельностью

колоний Украины. Если бы не заступничество Горького, он бы не избежал ареста, в частности, за одно из выступлений, в котором говорил «об ошибках Сталина». Отстранение от педагогической практики позволило Макаренко посвятить себя литературному труду, и появились его книги «Марш 30 года», «Педагогическая поэма», «Флаги на башнях», «Книга для родителей». Это была документальная литература, вобравшая материал жизни самого автора, его воспитанников, помощников, отразившая драму его борьбы за свою систему воспитания и сохранившая саму эту систему.

Антон Семёнович был человеком страстным, увлекающимся, влюбчивым. Некрасивый, он привлекал женщин силой натуры, благородством, и они шли рядом с ним долгие годы. Елена Григорович была женой священника и оставила дом, семью, пришла работать педагогом в колонию. Их отношения продолжались двадцать лет. Своих детей у Макаренко не было, но когда брат эмигрировал, он в коммуне воспитал его дочь. Виталий Семёнович открыл в Париже модное фотоателье, сам талантливый фотограф, он получил золотую медаль Всемирной выставки, но умер в бедности и одиночестве в доме для престарелых. Он так и не видел ни дочери, ни её детей. С внуком – кинорежиссёром Антоном Васильевым – переписывался, о внучке, актрисе Екатерине Васильевой, знал. Он пережил своего брата на сорок пять лет. В 1928 году всякие контакты между братьями были прерваны, и не по их воле. Антон Семёнович скоропостижно скончался в 51 год – 1 апреля 1939 года от разрыва давно болевшего сердца. ЮНЕСКО признал его одним из четырёх великих педагогов XX века наряду с Корчем, Френе, Выготским. В СССР из Макаренко сделали икону, выхолостив при этом из его системы такой идеальный инструмент воспитания, как творческий труд, формирующий самостоятельную созидательную личность. Полное собрание его сочинений вышло только в Германии.

Имя Антона Семёновича Макаренко, хотя покрылось со временем патиной негативных оценок, в стране известно благодаря тому, что был он не только талантливым педагогом, учёным, но и писателем. Свой опыт массового трудового перевоспитания молодых правонарушителей и преступников он облёк в литературные формы, благодаря чему широко его распространил и сохранил для истории. И, к сожалению, почти никто не помнит о замечательном человеке и педагоге *Александре Фёдоровиче Луговском*. «Романтик радостный, педант учёный». // Он Луговской А. Ф., родной, беззлобный». «Полнотельый, с мягкими губами, в пенсне давнишнем». В стихах сына Владимира Луговского можно увидеть старого русского интеллигента, выходца из священнического рода. Он преподавал литературу в знаменитой Первой московской мужской гимназии. Был и большой дом, налаженный по-московски быт, прислуга, финансовое благополучие. Когда всё рухнуло, его в жизни держало только одно – чувство ответственности за учеников и своих собственных детей. В голодную и страшную зиму **1919** года Луговской добился открытия колонии особого типа, объединившей трудовое воспитание нового типа с классическим дореволюционным образованием, сплотившей учителей гимназии и их учеников. Центром этого коллектива стала семья Луговских. Колония называлась «8-я сельскохозяйственная школа второй ступени» в Сергиево-Игрицкое недалеко от Лавры. Она получила в хозяйственное распоряжение землю, скотный двор, молочную, молотилку, дом с мезонином. Насквозь городские люди, работая на земле, занимались сельским хозяйством, всерьёз изучали литературу, привлекали в качестве консультантов опытных крестьян. В свободное время по старой гимназической системе проводились занятия, и всегда оставались силы на вечерние спектакли, танцы под рояль, занятия в кружках. Жили натуральным хозяйством и своим замкнутым человеческим миром – так спасались физически, нравственно, сохраняли традиционные ценности детства. «Трудпроцесс», как тогда говорили, был разделён между мальчиками и девочками по силам, как и жильё: одним – сарай, другим – дом с мезонином. Жена Александра Фёдоровича взвалила на себя обязанности завхоза, лекаря,

педагога. Ей помогала старшая дочь. Наезжал изредка сын, в то время служивший в московской милиции в подразделении по борьбе с беспризорностью. Младшее поколение Луговских дружило с семьей Пудовкиных. Маруся Пудовкина жила в колонии и частенько приглашала ребят в Москву в холодный, неотапливаемый дом на углу Гагаринского переулка и Пречистенского бульвара, где брат Лодя, будущий классик советского кино, учил их танцам. Одно огорчало педагогов, людей старой культуры (среди которых были и выпускники Московского университета, и выпускницы Института благородных девиц), – язык учеников, манеры. Каким ветром занесло в школу лексикон улицы (все эти «шамать», «тырить», «буза», «на фиг») и как эти дети из хороших семей, нередко дворянских, стали Катьками, Маньками, Васьками, Ваньками?

В 1923 году вполне жизнеспособная школа была закрыта. Тогда Александр Фёдорович Луговской возглавил 23-ю лесную школу в Сокольниках. Он умер в 50 лет от инфаркта (в 1925 году), сказались старая болезнь сердца и мучительное противостояние человека старой культуры новой реальности. Пожалуй, его модель выживания через воспитание и образование, объединявшие труд и культуру, настоящее и прошлое, была наиболее гуманной, не травматичной, разумной. Нет, он не понял бы своего сына, ставшего замечательным поэтом, который в одном из своих стихотворений написал: «Хочу позабыть своё имя и званье // На номер, на литер, на кличку сменять». Зато разделил бы с дочерью, талантливой художницей театра Татьяной страсть к собирательству фольклора коммуналки, в которой пришлось жить. Читать смешно и страшно. «Ну что в нём толку: пришёл и развалился, как трофей». ... «Так жарко, что в я совсем распарилась, как белуга в собственном томате». ... «Мы положили её в санаторий, там будут совершенствовать её болезнь». ... «Он так напьётся, зараз начинает портить своё мнение». ... «Может, он всех считает дураками, но я на эту фантазию не желаю понижаться». А каков язык большинства, такова и жизнь.

Иван Коваль-Самборский был, что называется, обречён на роли «белых», «бывших», в лучшем случае, «иностранцев». Ведь порода и индивидуальность у большинства тогда ассоциировалась с персонажами классово чуждыми, отрицательными. Сам актёр называл такие роли одним словом «проходимцы» и жаловался, что они его «старили». Благородные черты славянского лица, освещенного удивительными голубыми глазами и фамилия, свидетельствующая о «хорошем» происхождении, были лучше любого документа. Казак, юнга, поплававший по белу свету, цирковой артист, он был сильным, смелым, спортивным. Играл на гармонии, пел, владел акробатикой. Именно как универсальный исполнитель, умеющий всё, он приглянулся Мейерхольду, когда зашёл в театр предложить свои услуги. Он получил роль Петра в знаменитой постановке Мастера «Лес». Первые успехи в кино были связаны со съёмками у Протазанова. Поручик Говоруха-Отрак из первой экранизации рассказа Б. Лавренёва «Сорок первый» – абсолютное попадание режиссёра в исполнительское «я» актёра, а того – в роль. Замечательный товарищ, чудный человек, весёлый, открытый, искренний, он сразу стал своим на киностудии «Межрабпомфильм», где его охотно снимали Пудовкин и Барнет, Райзман, Протазанов, Оцеп. Актёр отлично чувствовал себя как в комедийных фильмах, так и в драматических. Несомненно, одна из лучших его ролей – провинциал, приехавший в Москву на рабфак, из лирической комедии Барнета «Девушка с коробкой». Рубаха-парень в огромных валенках, за простоватостью и грубоватостью прячущий растерянность, влюблённость, нежность, а возможно, и своё настоящее социальное лицо, отнюдь не «валенка». Не случайно всё, что у него есть, – это связка книг. Успех Ковалёва-Самборского перешагнул границы и в конце 1928 года его пригласили сниматься для немецкой компании «Дерусса». Шесть лет он работал в Европе – Берлин, Париж, Вена, Страсбург. Добрый десяток ролей – это была редкая удача. В 1932-м актёр вернулся в СССР. Через несколько лет ему пришлось дорого заплатить за эти

«киногастроли» – он был репрессирован по статье «шпионаж».

Судьба **Бориса Тенина** в кино 20-х – утраченные возможности, несыгранные роли. Одно утешение: он сам мало жалел об этом как актёр, любя театр гораздо больше, чем кинематограф. Сын старого большевика Борис Тенин родился в **1906** году в городке Кузнецк Пензенской губернии. Учился в единой трудовой школе в городе Тула. Он рос страстным книголюбом и с детства проявлял особый интерес к цирку, клоунаде и уличному театру. В семнадцать лет он закончил Государственный институт музыкальной драмы в Москве. Дважды творческий путь приводил Тенина к Мейерхольду, правда, ненадолго: сперва в Вольные мастерские, позднее – в ТИМ. Приходил и уходил не по тому ли, что актёру-импровизатору были тесны жёсткие рамки диктаторской режиссуры Мастера. Тенин сначала связал свою жизнь с театром малых форм – передвижной труппой «Комедианты», Мастфором, «Синей блузой». Шутовское, скоморошьё жило в нём от природы и очень пригодилось именно на таких подмостках. Одно время он даже выступал на манеже клоуном. Он отлично пел, танцевал, делал акробатические трюки, демонстрировал заразительный комедийный темперамент, яркую характерность. Замечательно исполнял частушки собственного сочинения, сопровождая себе на ложках, играя беспризорника, милиционера, комчвана, физкультурника, а то и герцога. Добрый и лукавый, обаятельный и смешной актёр воплощал настоящий русский тип. «Прелесть его в яркости игры», – говорил Г. М. Козинцев. А если приглядеться, ещё и в её тонкости. Так, актёр всю жизнь «коллекционировал» образцы жизни человеческих рук и глаз, ища в них зерно индивидуальности, выразительность, правду.

Кинодебют Тенину предложил Сергей Юткевич в фильме «Кружева» – буффонную роль завклубом. В этом обаятельном бездельнике было что-то клоунское, он точно прятал лицо под маской. Вокруг него кипела жизнь – с одной стороны – команда комсомольцев, с другой, – хулиганская кодла. А он ни с теми и не с другими, точно между двумя жердями брусьев, на которые забирается, ломает их и проваливается. Вот такой пластический знак положения человека, желающего держать социальный нейтралитет. Не выйдет – упадёшь, пропадёшь!

Сколько комических ролей, построенных на пластике, мимике, эгоцентрике, даже не требующих слова, мог бы сыграть Тенин. И трагикомических, и, как выяснилось позднее, драматических. Ведь его назовут не только лучшим солдатом Швейком, но и лучшим комиссаром Мегре. Сам Жорж Сименон поставил его на первое место в необъявленном конкурсе среди многих и разных актёров, сыгравших его героя. Борис Тенин к этому персонажу испытывал чувство сродства. Не случайно знаменитые атрибуты роли не были студийным реквизитом, а являлись собственной трубкой актёра, его шляпой, тростью. Ещё важнее были близость характера, единство человеческого стержня.

Блокаду Тенин вместе с женой актрисой Лидией Сухаревской пережили в Ленинграде, играли в труппе Оборонного театра миниатюр. Один из актёров потерял хлебные карточки, что было верной смертью. Борис Михайлович молча отдал ему свои.

Роза Свердлова – находка и открытие режиссёра Евгения Червякова, взявшего её, студентку, на главную роль в фильме «Девушка с далёкой реки». Когда-то в родном Витебске дочь учителя Роза в школьном кружке сыграла Золушку. Чижок тоже Золушка, только из другой сказки, той, которую нужно сделать былью. Киносудьба самой актрисы сказочной не получилась. Ещё одну главную роль ей предложили Донской и Авербах. Дальше пошли роли второго плана у режиссёров второго ряда. Тогда Свердлова ушла на эстраду. В годы войны и эвакуации вместе с мужем, театральным режиссёром Евгением Гаккелем, она находилась в Казани. Он стал главным режиссёром Большого драматического театра, она – ведущей актрисой. Ученица Козинцева, Трауберга, Червякова была подготовлена и к сцене. Она прожила долгую жизнь. Скончалась в возрасте 94 лет уже в XXI веке. А Вероника Бужинская – в 98. За 80 – Татьяна Турецкая,

Людмила Семёнова. Удивительное долголетие. Не от того ли, что их не убивали ни зависть, ни ревность, ни ущемлённое самолюбие. Ведь они любили кино больше, чем себя в нём, а жизнь даже больше, чем кино.

Как вспоминал один из коллег **Валерия Соловцова**, его как истинного архангелогородца отличали «поморские черты: трудолюбие, исполнительность, а, главное, чувство товарищества». Сильный, смелый, романтичный юноша, Валерий сначала поступил в мореходку, затем перешёл в Электромеханический институт и наконец окончательно выбрал профессиональный путь – пришёл в актёрскую студию В. Р. Гардина. Видимо, молодому человеку новой формации было тесно в рамках классической подготовки у мастера формации дореволюционной. Соловцов предпочёл учиться у того, кто в искусство был призван Революцией и носил в одном кармане партбилет, а в другом – оружие. В Киноэкспериментальной мастерской (КЭМ) под руководством Эрмлера собрались молодые приверженцы новых идей и форм искусства. Они дружно повторяли, как и их учитель: «Долой Станиславского, да здравствует Мейерхольд!», тогда не зная ни первого, ни второго, – просто лозунг пришёлся по душе.

В киноколлективе у Соловцова появилось своё амплуа – антигерой эпохи – бандит, спекулянт, хулиган. Даже в роли нового социального персонажа – культработника, а ими в жизни бывали, разумеется, коммунисты, он играл двурушника, который в быту – «обломок империи», на трибуне – передовой человек. Мрачная «цыганская» внешность, жёсткая лепка лица, недобрый взгляд тёмных глаз исподлобья. Отличный спортсмен Соловцов был сильным и пластически выразительным актёром. Он любил и умел наблюдать жизнь, поведение людей, отбирая впрок жесты, позы, походку, мимику. Пригодился ему и личный житейский опыт – сыграл молодого моряка «по воспоминаниям» об учёбе в мореходке. Когда «в простое» не хватало на жизнь, тут же на студии работал осветителем. Игодились знания, полученные в электромеханическом институте. Как и большинство наших актёров первого поколения, Соловцов был бесконечно предан кинематографу. Перестал сниматься, ушёл режиссёром на кинохронику, снимал документальные фильмы, в 60-е годы был директором прославленного коллектива ленинградских кинодокументалистов. Вся жизнь в кино.

Константин Градополов окончил Главную военную школу физического воспитания в 1922 году и ещё по два года проучился в Мастерской Кулешова и Экранной киношколе Юткевича. Увлечение кинематографом не мешало серьёзно заниматься спортом. Успехи на ринге запечатлела кинохроника: в 1924 году оператор Яков Толчан снял бой, в котором Градополов отправил в нокаут сильного боксёра Никитина. А в 1926-м Константин стал чемпионом СССР в среднем весе. При этом в его типаже не было ничего жестокого, грубого. Напротив, лицо было тонким, красивым, интеллигентным, светлые глаза, спокойные и умные. Руки и торс мощной лепки, но без излишеств мускульной массы. Режиссёр Оцеп увидел в нём солдата царской армии из крестьян и дал такую роль в фильме «Земля в плену». Юткевича привлекло это сочетание тонкости и силы для исполнения роли молодого рабочего, комсомольца в фильме «Кружева». Режиссёр Иван Пырьев в фильме «Посторонняя женщина» поместил такого героя во враждебную ему обывательскую среду и придал ему черты мягкой комедийности. Шофёр Ванечка из бытовой комедии Алексея Попова «Крупная неприятность» был персонажем лирическим. Сыграл Градополов и героев революции, Гражданской войны. Актёрская палитра известного боксёра включала лирические, героические, комедийные краски.

Константин Градополов-младший, сын Константина Васильевича, пошёл за отцом: сначала спорт (бокс), потом искусство. Закончив школу-студию МХАТ в первом выпуске, всю жизнь проработал в Художественном театре, где сыграл около 150 ролей. Изредка снимался.

Сергей Юткевич родился в Петербурге в семье, корнями уходящей в мелкопоместное польское дворянство. Был он по-петербургски образованным и закрытым, по-польски

блестящим и амбициозным. Революцию встретил тринадцатилетним подростком. Революцию в искусстве принял на «левом» его фланге, увлечённый открывшимися здесь возможностями эксперимента и формотворчества. Как будто никогда не проходивший по чёрным спискам формалистов, он по сути был формалист до самых кончиков ногтей красивых аристократических рук. Учился в Москве, потому что здесь – ВХУТЕМАС, Мейерхольд, Маяковский.

Подлинными эстетическими его университетами стал «левый» театр 20-х годов. 17-летний Юткевич по утрам в Государственных высших режиссёрских мастерских (ГВЫРМ), руководимых Вс. Мейерхольдом, сидя за одной партой с Эйзенштейном, постигал тайны театральной режиссуры и азы биомеханики, вбирал эстетику «Театрального Октября», а вечерами много самостоятельно работал в Мастерской Фореггера, в Центральном просветительном театре, на клубных сценах. Диапазон его работ как режиссёра-художника был поразителен – от Шекспира (оформление «Макбета») до вечеров балета, от оперетты Лекока до эстрадно-сатирических обзоров («Хорошее отношение к лошадям», «Парад Шарлатанов»), от постановок Мольера до «политического детектива» Витфогеля.

Сергей Юткевич в агиттеатрах «Смычка» и «Синяя блуза» реализовал себя как режиссёр и художник, поставив и оформив более 50 политскетчей и эстрадных номеров. При этом он работал как агитатор, составляя и читая сам короткие политические передовицы, которыми всегда открывалось представление, работал как репортер-газетчик, оперативно отбирая материал для очередного выпуска. Но всегда главным для него был не столько сам материал, сколько его оформление – в поиске новых решений, в оттачивании экстравагантного стиля.

Кинематограф постепенно увлекал Юткевича, ещё всецело занятого театром и живописью, пробуждая в нём новые творческие возможности. Он писал о кинематографе, и уже первые его рецензии, критические статьи отличали не только изящная, чуть ироничная форма, ёмкая краткость, но и умение взглянуть на него широко, извне, вооружаясь культурой и опытом других искусств. Одной из первых разработанных С. Юткевичем теоретических проблем, стала проблема эксцентризма. И совсем не случайно он явился вместе с Козинцевым, Траубергом, Крыжицким автором манифеста «Эксцентризм», документа, родившегося в Петрограде и очень питерского по духу.

Юткевич пробовал себя в кинорежиссуре, сняв в 1925 году короткометражную эксцентрическую агиткомедию «Даёшь радио!» Это было время, когда радио входило в города и дома, становилось важной составляющей общественной и частной жизни. Юткевич в соавторстве со Стефаном Гринбергом пропагандировал это «чудо» без всякого почтения к его пропагандистскому статусу – легко и весело. Комические актёры Репнин и Пославский разыграли всё по нотам клоунады.

Появилось желание продлить ученичество в живой практике, и Юткевич пришёл как художник-постановщик к Роому вместе с Василием Рахальсом, опытным профессионалом ещё «от Ханжонкова», оформил фильмы «Предатель» и «Третья Мещанская». Он красиво теоретизировал: «декорация – платье фильма, а портной – свет». «Уча, учишься сам», следуя этой мудрости, он создал при АРК молодёжную студию с красивым наименованием ЭКЮ (Экспериментальная киномастерская Юткевича), объединившую актёров, сценаристов, операторов, художников. Он сам преподавал здесь кинограмоту (история и теория кино), вёл актёрский тренинг, организовывал просмотры и обсуждения современных советских и зарубежных фильмов. Процесс обучения включал производственную работу, эксперименты, и потому необходимо было начать съёмки большого фильма. Так и появились «Кружева».

Во многих критических статья внимание акцентировалось на двух важнейших качествах этого фильма: на общественной значимости проблематики, связанной с горячим материалом современности, с рабочей, молодёжной темой, и на смелом новаторстве его решения, не в

привычной бытовой и психологической стилистике, а в агитационной поэтике яркого многофактурного зрелища. Для московского кино в «Кружевах» было слишком много формы для подобного содержания, и Юткевича вежливо попросили с кинофабрики «Совкино». Он вернулся в родной город – колыбель киноэкцентрики. В конце 20-х в Сереже Юткевиче ничто не предвещало будущего киноклассика, академика, постановщика Шекспира и Чехова, режиссёра киноленинианы.



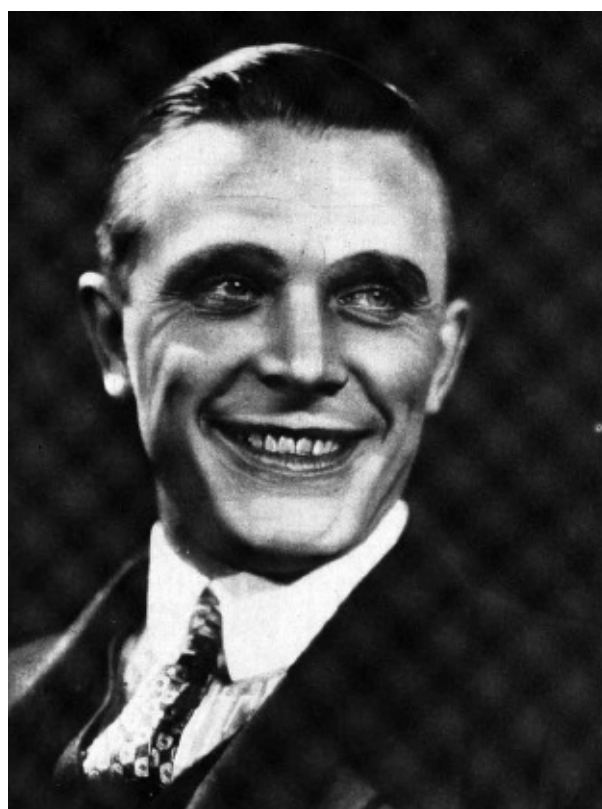
Лев Гумилевский



Антон Макаренко



Александр Луговской с колонистами



Иван Коваль-Самборский



Борис Тенин



Марк Донской



Нина Шатерникова



Сергей Юткевич

Кино Серебряного века поражало своей «бездетностью»: ребёнок даже как эпизодический персонаж семейных, бытовых историй так редко появлялся на экране, что каждый запоминался надолго. Очаровательная девочка лет пяти Ниночка Ханжонкова, маленькая кокетка Эммочка Бауэр. Кино 20-х годов, напротив, сразу заинтересовалось детством как базовым периодом становления человека, ребёнком как особым социальным материалом. Интерес этот отнюдь не был гуманистическим, бескорыстным. Новые поколения были нужны для эксперимента по созданию новой породы людей без затрат на «перековку». Идеологи большевизма, сами выросшие в дворянских, мещанских, правоверно-иудейских, православных семьях, предлагали радикальные концепции нового детства – без Церкви, без семьи, даже без самого детства как «общественно ничтожного периода жизни». Задача – ускорить и сократить процесс взросления через полное его огосударствление, через создание детских политических организаций, через раннее приобщение к труду.

«Все дети – дети государства», им охраняемые, воспитываемые, используемые. Где возможно, детьми, не осквернёнными старым режимом, заменить взрослых. Так появились детские суды, детские музеи, детские манифестации. «День чистоты», «День книги», «Красная пасха» – праздники детей для несознательных родителей, погрязших в религиозных предрассудках, неграмотности, антисанитарии. «Дети учат стариков» – один из самых популярных лозунгов 20-х годов, давших небывалые образцы детского авангардизма. Наркомпрос проводил совместные заседания с лидерами детских коллективов, выслушивая их замечания и предложения. Детей посылали в деревни для участия в процессе коллективизации. Под Москвой (в деревне Братовщина) создали опытную базу для городских школьников, активистов биологических и агрономических кружков, не столько изучающих родной край, жизнь деревни, сколько поучающих крестьян, как работать по-новому. В 1929 году близ Тулы был организован первый детский колхоз, которым руководили пионеры и «показывали взрослому населению преимущества коллективного труда». И в этом же году Наркомзем заключил с пионерской организацией страны договор на пятилетку: об очистке полей от вредителей, о сохранении урожая. По существу говоря, это было использование детского труда на полях – эксплуатация, прикрытая идеологической демагогией. Сам Сталин обсуждал с детьми-корреспондентами журнала «Юные строители» вопросы народного хозяйства.

Начиная с 1918 года, стихийно стали возникать политические детские организации с красноречивыми названиями: «Детская коммунистическая партия» (в Туле), «Партия юных коммунистов» (в Одессе). Единая организация была создана уже сверху под патронатом комсомола в 1922 году и названа пионерской (от французского «первопроходец», «зачинатель»). 23 мая 1924 года на Красной площади парад 10 тысяч пионеров, членов Детской коммунистической организации имени В. И. Ленина, принимал президиум XIII съезда РКП(б) во главе со Сталиным. К концу 20-х организация насчитывала 4 миллиона.

Сохранилась фотография судебного заседания, которое проводит двенадцатилетний подросток, сидящий в судейском кресле и принимающий бумаги из рук старика-секретаря. Она была опубликована в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» в разделе «Типы Советской России» и воспринималась как пародия на советскую систему. На самом деле это были детали плана большевиков по завоеванию молодёжи и полной изоляции её от старших поколений. А вот и другие. Газеты всё чаще сообщали об отказе детей проводить родителей в последний путь, в особенности тогда, когда похороны шли по церковному обряду.

Комсомолец Колодуб в газете «Правда» требовал для отца «инженера-вредителя»,

проходившего по «Шахтинському делу», смертной казни. Будущий вождь комсомола Александр Косырев в юности демонстративно покинул отца и мать как людей старого мира и ушёл жить в молодёжную среду. «Я, дяденька судья, выступаю не как сын, а как пионер», – заявил на процессе Павел Морозов. И таких «красных» детей называли героями, выдавали за образцы для подражания. «Врач партии», психоаналитик, публицист Абрам Борисович Залкинд, знаменитый А. Б., писал: «Пролетариат рекомендует почитать лишь того отца, который стоит на классово-пролетарской точке зрения... Других надо перевоспитывать, а если они не перевоспитываются, дети этически вправе покинуть таких отцов». В 1927 году к десятилетию Октября многие пионеры взяли социалистическое обязательство – «Дадим стране сто тысяч образцовых родителей». Специально разрабатывались методы и формы подобного перевоспитания. Популярны были договора пионеров с родителями «об отличной работе, без прогулов и опозданий», «отказе от алкоголя», «обучении грамоте», «уничтожении икон и разрыве с церковью». Широко практиковались специально организованные массовые детские акции – антиалкогольные, антирелигиозные. Под лозунгом «Мы против пьяных отцов» шли босоногие, не по годам серьёзные, мрачные, агрессивные дети, немало четырёх и пятилетних, демонстративно разбивающих бутылки вина, выливающих водку на мостовую. Такими их запечатлели фотографии, кадры хроники. На предприятиях создавались пионерские посты, наблюдающие за взрослыми, выявляющие пьяниц, прогульщиков, сообщающие о них в профком, администрацию. Дети-судьи, дети-доносчики... Вот какое новое поколение растила советская власть.

На самом деле взрослые и юные, дети и отцы жизненно необходимы друг другу: взрослые через детей осваивают новое, дети у взрослых берут вечное, а у своих сверстников – современное. Именно традиционная семья, в которой несколько детей разного возраста, рядом взрослые двух, а то и трёх поколений, гарантирует постоянную циркуляцию, обновление и сохранение человеческого опыта, культуры.

Процесс огосударствления детства проходил разные этапы и приобретал различные формы, по сути оставаясь неизменным в своей войне с семьёй. В 1918—1919 годах, в эпоху Военного коммунизма, начали создавать так называемые детские городки – объединение на одной территории, под единым управлением различных учреждений для детей. В Москве городок назывался «имени Третьего Интернационала», «имени Ленина». Были также городки в Новочеркасске, Киеве. В этих резервациях для детей, насчитывающих до 5 тысяч каждая, царил полная анархия, ситуация была неуправляемой. Эксперимент, как явно не удавшийся, было решено свернуть. Центр тяжести перенесли на ясли и детские сады, которые забирали ребёнка из семьи, начиная с нескольких месяцев до 7—8 лет, когда его передавали общеобразовательной школе. Детский сад не был, как принято считать, изобретением советской власти. Идея и первый опыт принадлежат Германии, где в 1837 году педагог Фребаль открыл Детскую садовницу под названием «Дети – цветы жизни». Вскоре в России возникло Фребелевское общество, организующее частные детские сады всеобщего типа, что весьма важно. Возникали они и в больших семьях, где собственные дети воспитывались одновременно дома и в коллективе сверстников. Первый такой сад в Туле открылся в семье врача Смидовича, где было семеро детей и среди них будущий писатель Вересаев. Здесь дети занимались посильным трудом в саду, на приусадебном участке. Так использовались вековые традиции крестьянского воспитания, когда с семи лет мальчик помогал отцу (в поле, на сенокосе, в лесу), а девочка – матери (в доме, по хозяйству). В русских православных семьях было по много детей, столько, сколько «Бог дал»: ни убивать их с помощью медицины (аборт), ни ограждать от их появления супружеские отношения (предохраняться) Церковь не позволяла. Религиозный стимул многодетности был главным и всеобщим. В семьях, живущих натуральным хозяйством и ежедневным трудом

(крестьянских, купеческих, мещанских), были важны и другие. Стимул экономический – всегда нужны были рабочие руки. Психологический и социальный заключались в том, что дети являлись своеобразным «страховым документом», гарантирующим достойное завершение жизни, спокойную старость. Здоровье женщины, санитария, условия быта вели свой жесткий отбор. Слабые умирали, а горечь утраты смягчала православная максима: «Бог дал, Бог и взял» невинную душу прямо в рай. В России считалось долгом перед Богом в бездетную или малодетную семью взять нищего сироту. Может быть, ещё и потому, несмотря на болезни, голод, войны, социальные потрясения, беспризорничество и сиротство не приобретали масштаба национальной эпидемии. Но после революции и Гражданской войны они приобрели масштаб настоящей пандемии (от греческого *pandemia* – «весь народ»). Теперь только государственная программа патроната над миллионами сирот, инвалидов, беспризорных, дефективных детей могла оздоровить страну. В 1920 году открылся Институт дефективного ребёнка – наука и педагогика бросили вызов природным аномалиям. Появление в семье неполноценного ребёнка считали карой Божией за грехи родителей, которые всю жизнь несли этот крест. Теперь государство освобождало и от этого чувства, и от самого ребёнка, помещая его в специальное учреждение. В 20-е годы любые отклонения от нормы (болезни, дефекты, даже преступления) рассматривались как результат неблагоприятных социальных условий, негативных воздействий среды, семьи и считались «излечимыми». Трудно сказать, чего в этом взгляде было больше, – утопизма или вульгарного социологизма.

«Советские дети старше своих сверстников (в России или Франции) не знают сказок; эксплуатируются («детское ударничество»); не имеют интереса к гуманитарным областям, технократы; школа утилитарна, политическая ориентация – пионеры, комсомольцы; школа антирелигиозная; «религия – коммунизм», – этот портрет новой генерации детей написал Евгений Замятин. Он хорошо знал эту страну и ещё в 1920 году в своём знаменитом романе-антиутопии «Мы» поставил ей диагноз: тоталитаризм, неизлечима. Хлопотами Горького Замятин, получивший возможность покинуть СССР в 1931 году, до конца (умер в Париже весной 1937-го) наблюдал за «больной», думал о ней, писал. Это его надгробное слово советскому детству датировано 1932 годом.

Дети советских вождей разделили трагическую участь своего поколения. Судьба троих детей Сталина хорошо известна, и счастливой её не назовёшь. Троцкие – две дочери от первого брака, два сына от второго – все погибли. Только Нина умерла от туберкулёза, Зина покончила жизнь самоубийством. Сергей, оставшийся в СССР, был расстрелян, Лев, уехавший с родителями в эмиграцию, в 32 года был отравлен, умер в страшных мучениях. Дочери Зины пропали, дочь Сергея полжизни прожила где-то в деревне под чужой фамилией. Гибель родителей, разлука с родными, детские дома – через это прошли миллионы детей. Годовалых отнимали от матерей-заклучённых, двенадцатилетних могли расстрелять. «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!»

Никогда и нигде ни одна историческая эпоха, ни одна страна, ни одно государство не ставили ребёнка на столь значительную социальную позицию. Правда, ещё Савонарола использовал детей как осведомителей, способствующих аресту родителей и конфискации имущества семьи. Но только большевики превратили ребёнка, цинично и открыто, в орудие борьбы против старших поколений, семьи, Церкви. В феврале 1919 года прошёл I Всероссийский съезд деятелей по охране детства, объединивший идеологов, педагогов, медиков. Острословы поясняли: «по охране от материнства и семьи». Здесь основной формой воспитания провозгласили детские трудовые коммуны, которые «должны служить орудием разрушения буржуазно-семейного начала... Они не только подготовят будущих граждан-коммунистов, но во время своего строительства служат очагами коммунизма, стимулами и гарантией переустройства

общества взрослых на новых началах». Это выдержки из резолюции съезда. Планировалось, что на базе детских коммун возникнут колхозы, артели, предприятия, где будут трудиться выросшие и получившие подготовку «дети государства». Пугающая утопия! Новые поколения, воспитанные при советской власти, должны были вытеснить с ведущих социальных позиций старшие, «испорченные прошлым».

Подобное «чадолюбие» большевиков отнюдь не было бескорыстным. Внесемейная система воспитания могла высвободить трудовой потенциал миллионов женщин, оставляющих дом, семью. И высвободила, но одновременно воспитала особую породу женщин, жертвующих и семьей, и детьми ради социальной, профессиональной, творческой самореализации, просто утративших инстинкт материнства, сперва психологически, нравственно, а со временем и физиологически.

Вместе с эпохой Военного коммунизма ушла идея всеобщего «коммунального» воспитания, и ей на смену пришла концепция единой трудовой школы, охватывающей жизнь человека в самый судьбоносный период от нескольких месяцев до 17 лет системой «ясли – сад – школа». Все эти годы он непрерывно находился среди чужих людей, в коллективе. И если за рубежом тот же детский сад становился помощником семьи, в которой мать работала, то у нас – заменой семьи. Так, в Америке были распространены трёхчасовой сад, а в Англии и Италии – 5—6-часовой с перерывом на обед дома.

В дореволюционной России 50% детей вообще не посещали школу: меньшая часть из них получала хорошее домашнее образование, подавляющее большинство оставалось неграмотным. Ещё хорошо, что до реформы 1905 года половина начального образования сосредотачивалась в руках Церкви, что гарантировало обучение азам грамотности. Вот почему концепция всеобщего обязательного бесплатного образования, выдвинутая большевиками, выглядела особенно привлекательной. Правда, понимание цели, которую они ставили, отрезвляло самых горячих сторонников. Не ради интеллектуальной свободы личности, её духовного богатства миллионам давали образование, но для того, чтобы они грамотно обслуживали политическую и государственную машину.

В начале 20-х настужь распахнулись двери институтов и университетов: без экзаменов, даже без предъявления документов сюда мог записаться любой, и только через две недели после начала занятий приступали к проверке знаний. Результаты были катастрофическими. Сразу родилась идея факультетов ликвидации рабочей неграмотности для поступления в вуз (рабфаков). Благодаря этому к высшему образованию пришли многие талантливые из самых низов. Зато целые поколения «из бывших» не были допущены в высшую школу, когда классовые преграды заменили сословные. Можно представить, какие культурные потери при этом понесла Россия. Зато была достигнута главная идеологическая цель – изменить состав интеллигенции, сделать её рабоче-крестьянской. Радикальные, наименее образованные коммунисты (возможно, из этой самой рабоче-крестьянской интеллигенции) объявили войну школе как буржуазному институту, построенному на власти педагогов над детьми, «отмирающему, растворяющемуся в революционной действительности». Они торопились «убить» её поскорее самыми нелепыми новациями: «бригадный метод обучения», «школа – цех предприятия», «учитель – помощник детей, наблюдатель учебного процесса». Естественно, обучение стало совместным, атеистическим, военизированным. Только у нас и ещё в фашистской Италии в школе преподавали военное дело. Справедливости ради следует отметить, что советским детям и не снилось такое богатство гуманитарных дисциплин, которое получали их итальянские сверстники – искусствоведение, латынь, основы христианства.

В 1918 году было обнародовано «Положение о единой трудовой школе» как «орудии коммунистического перерождения общества», воинственное, радикальное. Н. К. Крупская,

будучи одним из главных его авторов, утверждала: «Главное сломать старую школу, чтобы воспитать поколение, способное окончательно установить коммунизм». Всячески уравнивая права и возможности мужчин и женщин (социальные, политические, профессиональные), большевики сломали отдельную систему образования. Четверть века мальчики и девочки учились вместе. Только в тяжёлое военное время, в августе 1943-го, было принято решение вернуться к отдельному обучению, а в середине 50-х школы опять объединили.

Конец 20-х. На развалинах старой системы воспитания и образования дала буйный цвет педология (греческое «наука о детях»), механически объединяющая социологизм и биологизм в понимании человека как массового продукта наследственности и среды. Возникшая в Америке в конце XIX века, она нашла наиболее благодатную почву для развития именно в постреволюционной России. Здесь проводились съезды, было создано Всесоюзное общество, открыли большой научно-исследовательский институт. В середине 30-х педология была признана лженаукой, опасной для общества, и разгромлена до основания. Массовое тестирование и анкетирование детей для определения уровня умственного развития, контрольные замеры деятельности учителей и системы семейных отношений привели к тому, что реальность, измеренная и обчисленная педологами, предстала катастрофической. Сотни тысяч детей были признаны не соответствующими стандартам интеллектуального развития и «выбракованы» из нормальных классов и школ в специальные. И тогда зеркало, отразившее столь непривлекательную картину, было разбито вдребезги.

В 20-е годы школа как особое жизненное пространство, отражающее в проблемах и конфликтах, типах и характерах социальный мир, мало интересовала кинематограф. Много позже в отечественном кино появится особый тематический раздел, который так и назовут «школьное кино», а пока – всего лишь один игровой фильм «Человек без футляра». Над его сценарием и постановкой работали по-настоящему заинтересованные педагогикой, её связями с искусством Серафима Рошаль и Вера Строева. Название фильма свидетельствует о внутренней перекличке и полемике с классическим литературным первоисточником – чеховским «Человеком в футляре». Учитель и ученик советской школы должны быть открыты навстречу социальной реальности, готовы принять её вызовы, такие, например, как индустриализация, требующая трудовой и технической подготовки выпускников. Драма построена жёстко: вчерашний школьник, сын рабочего-выдвиженца, оказывается не готовым к работе ни на заводе, ни в учреждении и, почувствовав свою ненужность, решает покончить жизнь самоубийством. В этот момент он узнаёт, что в школе, которую он закончил, передовые учителя, поддержанные учениками, начали перестройку. Он спасительно и активно включается в этот процесс. Главным противником политехнизации и обновления школы выступает её заведующий, враг, прятанный в «футляре», типичный интеллигент, старый специалист. Ещё одно название фильма – «Опустите руку» – явно адресовано и ему подобным, мешающим советской школе двигаться в нужном обществе направлении.

Любая попытка, пусть даже в жанре комедии, обобщить негативные явления действительности воспринималась как покушение на систему в целом и немедленно пресекалась. Так, первый опыт в кино Игоря Савченко, сделавшего имя как режиссёр Бакинского Театра рабочей молодёжи, подвергся цензурному запрету. «Люди без рук» – агитфильм о необходимости союза обучения и трудового воспитания в школе, отклик на очередную кампанию в сфере образования. В ГРК сочли, что автор фильма (сценарист и режиссёр в одном лице) проповедует «левые установки политехнизации школы», и фильм запретили.

Советская школа в 20-е годы пережила «бригадный метод обучения», «метод проектов», модель «школа – цех завода», поход против расписания занятий, уничтожение учебников, гонение на лидирующее положение учителя. Было время, когда шкрабов (шершавая аббревиатура

слов «школьные работники») избирала специальная коллегия, в которую входили и учащиеся, и родители. Затем их стали назначать. Наконец родилась убийственная концепция «отмирания школы» при полном её растворении в социальной действительности». В конце 20-х во Франции была опубликована повесть «Мальчики и девочки», в которой советская школа предстала во всём безумии идей и экспериментов. Её автор Иван Болдырев (Шкотт) учился в Московском университете и примкнул к группе студентов, открыто выступивших против идеологизации и политизации науки, образования. Арест, суд, ссылка в Нарым, откуда он сумел бежать за границу. В Париже нуждался, на тяжёлых работах заболел, оглох. В 30 лет его не стало. В крови обнаружили большую дозу снотворного – скорее всего, это было самоубийство. И осталась книга, единственная – обличительный документ и документ сопротивления и мужества.

Только в 1924 году радиовещание на всей территории РСФСР стало регулярным, приняв на себя обязанности главного канала оперативной информации. До этого были только газеты – для читающих и экранная газета (кинохроника) – для неграмотных. Каталоги неигровых фильмов 20-х годов свидетельствуют о том, что хроника, документалистика, культурфильмы интересовались жизнью детей. «Детский городок», «Жизнь ребёнка в яслях», «Коммуна батрачат», «Бить нельзя», «Слёт юных пионеров» – остались названия, остались титры. Сюжеты хроники торопились запечатлеть новые формы детской жизни: первые ясли при заводе «Дукс» (1918) и первые детские сады (1919). Детская трудовая колония в Туле и Клуб одарённых детей в Москве (1920). Занятия в единой трудовой школе и первая детская площадка Наркомпроса (1921). Особенно радовали детские праздники: детский маскарад в Петрограде (1918), катание детей на трамвае в Москве в день Первомая (1920). Первые образцы часто оставались единственными, а их демонстрация на экране носила прежде всего пропагандистский и агитационный характер. На границе документа жизни и сюжетного игрового кино был снят в 1924 году фильм «Тёплая компания» («Жизнь беспризорных» в неожиданном для столь драматического материала жанре комедии, да ещё с вплетением шпионской линии. Фильм не сохранился, но, судя по отзывам печати, жалеть стоит о потере документальных фрагментов, в том числе снятых оператором Эдуардом Тиссе.

- «Кино-Глаз» (1924)
- «Золотой мед» (1928)
- «Адрес Ленина» (1929)
- «Джой и Дружок» (1928)
- «Танька-трактирщица» (1928)
- «Игрушки» (1930)
- «Мой сын» (1928)

Дзига Вертов не раз говорил: «Дети – мои друзья». И мог бы добавить, любимые герои моих фильмов, киножурналов, кинохроники. В хроникальном журнале «Кинонеделя» (1918—1919) – немало зарисовок: детский праздник в деревне Мытищи под Москвой, ясли завода «Дукс», показательная детская площадка Наркомпроса, городские дети на работах в деревне. Один из выпусков ежемесячного журнала «Кино-правда» (1922—1925) открывался надписью-криком во весь экран: «Спасите голодающих детей!!!» В это время (лето 1922-го) детская смертность в самых пострадавших от голода губерниях достигала 90%. Было отчего возопить. На экране целый сюжет: умирающие дети на железнодорожной станции Мелекес, изъятие церковных ценностей в Страстном монастыре Москвы, жизнь детского дома, куда привозят сирот из умирающих деревень. В очередное воскресенье в одиннадцать часов вечера под стенами разграбленного Страстного монастыря будут демонстрировать этот киножурнал. Сам Дзига Вертов организует и возглавляет работу кинопередвижек в помощь голодающим. Так, Вертов, не ведая, что творит обличительный документ, воссоздал эту причинно-следственную цепь зла: стихия революции, обескровившая деревню, разрушившая Церковь, и засуха, голод как природный ответ на накопление этой негативной энергии, и миллионы беспризорных детей, попавшие в жернова государственного воспитания.

Особое внимание и интерес режиссёра привлекли пионеры – «дети революции», как их называли. В 1924 году он дважды (в «Госкинокалендаре» №15 и «Кино-правде» №18) обращается к новому социалистическому обряду, названному октябрины и призванному заменить крещение. Пионеры в качестве «коллективного крестного» вводили младенца в советское гражданство. Им его передавали сначала коммунисты, потом комсомольцы со словами: «Передаём вам будущего борца за счастье пролетарской семьи». Надпись на экране сообщала, что обоих нарекли Владимирями.

Обряд октябрин был тщательно продуман и разработан. Самая разная публика собиралась в домовый клуб: местная интеллигенция, соседи, зеваки, дворники. Пионеров посылали за матерью, и под пугающий младенца барабанный бой она заявляла: «Ребёнок принадлежит мне только физически. Для воспитания передаю его обществу». Стоя у знамени, один из пионеров давал клятву, что помогут новорождённому стать «новым человеком». Мать получала подарки, книги по уходу за ребёнком, почётную грамоту, а ребёнок имя, нередко самое что ни на есть революционное: Энергия и Индустрии, Револа и Автодор, Пресня и Марлен, Бухарина и Владлен. Жаль, что на фото или киноплёнке не сохранился своеобразный спектакль «Октябрины в театре Мейерхольда», о котором сообщала «Правда» от 17 ноября 1924 года. Поручитель от коллектива («крестный отец») – художественный руководитель. Младенца, точно красным знаменем, укрывают одеяльцем кумачевого цвета. Интересно, сохранила ли девочка, получая паспорт, данное ей имя – Тима (Театр имени Мейерхольда) ...

В специальном выпуске журнала №21 «Ленинская Кино-правда», подготовленном к

годовщине смерти вождя, именно пионерам доверили право выразить «невыполнимое желание», как сообщала надпись на экране: над колонной детей, проходящих мимо временного деревянного мавзолея, точно бог в небесах, появлялся Ленин. Двойная экспозиция кадра хроники превращала изображение в икону.

«Кино-правда» № 20 (выпуск 1924 года) была тематической и называлась «Пионерская правда». Выпуск базировался на кинодонесениях пионеров, юных киноков, собирающих материал о жизни и деятельности пионерского отряда Красной Пресни. Члены кружка, побывав на киностудии, увидев, как над хроникой работают киноки и как снимаются игровые фильмы, стали сознательными пропагандистами документалистики. Не раз они проходили по городу с транспарантом: «Долой художественное барахло, сказочные сценарии, картонные декорации и размалёванных актёров, да здравствует документальное кино!» Кружковцы выпускали свою газету «Фотоглаз» как коллективный дневник, который вели фотоаппаратом, подаренным шефами-киноками. Идея Вертова развернуть по стране сеть любительских фото- и кинокружков, схватывающих «жизнь врасплох», оказалась столь же красива, сколь и утопична, ведь вскоре бдительный милиционер у фотографирующего на улице мог потребовать специальное разрешение, мог плёнку засветить.

В фильме 1926 года *«Шагай, Совет!»* своеобразном киноотчёте Московского городского совета, превращенного Вертовым, по его словам, в произведение на тему «... шагай, Советская страна, к социализму», показаны и родильный дом, и детский. В фильме *«Человек с киноаппаратом»* камера присутствует при родах, фиксируя их не как акт физиологический, а как момент, символизирующий рождение человека нового мира.

Позднее, уже в 30-е годы, Вертов определил главную тему своего творчества как «показ на экране поведения человека советской эпохи». В своих пионерских сюжетах он показал поведение юного человека 20-х годов. Пионеры Дзиги Вертова выросли, стали отцами и матерями, и их дети, пионеры 40-х, поразили мир: не только совершившие недетский подвиг малолетние Герои Советского Союза, но и стоявшие у станков, работавшие в поле, помогавшие в госпиталях. Это уже в послевоенные годы пионерская организация стала не просто массовой, но покрывала детство каждого от 10 до 15 лет. Несостоявшие в её рядах становились изгоями.

Судьба распорядилась так, что своих детей у Вертова не было. Сам он вырос в большой еврейской семье, в среде, где бездетность почиталась наказанием Божьим, даже основанием для расторжения брака. Выросли три брата – Давид, Моисей, Борух Кауфманы, ставшие Денисом, Михаилом, Борисом. Все трое – выдающиеся кинематографисты. Младший, Борис, прославился как кинооператор сначала во Франции, потом в Америке. И его сын Эндрю Кауфман, художник, продолжил творческую династию. У среднего, Михаила, ведущего кинооператора вертовского творческого коллектива, позднее режиссёра документального кино, было двое детей. Новорожденную девочку (дочь гражданской жены, красавицы-итальянки, бесследно исчезнувшей весной 1933-го) подбросили в зверинец, и она погибла. А сын его стал любимым племянником Вертова. У него самого в первом недолгом браке с молодой талантливой пианисткой детей не было. Вторая его жена Елизавета Свилова была не просто спутницей жизни, а верным соратником на всём творческом пути, которую друзья называли «созданная из ребра Дзиги». Талантливый монтажёр ещё с дореволюционным стажем, позднее сорежиссер, а после смерти Вертова его душеприказчица. Единственный их ребёнок погиб, так и не появившись на свет. Своему племяннику Вертов посвятил стихотворение «Баю-Бай» и в нём горькая оценка собственной судьбы: «Был он первым. Стал последеньким. Спи, мой милый, Баю-Бай». Признание, доверенное ребёнку. Не случайно он часто повторял: «Дети – мои друзья».

Журнал «Молодая гвардия» №1 за 1927 год опубликовал рассказ «Суд над пионером». Автор

– Пантелеймон Романов был наряду с Булгаковым, Зощенко, Пильняком одним из самых читаемых в стране и за рубежом советских писателей 20-х годов. Прославился не своими многостраничными романами («Новая скрижаль», «Россия»), а небольшими простыми рассказами, похожими на анекдот, написанными языком улицы, наблюдательными, усмешливыми, жутковатыми. Его проза о быте, семье, любви, измене не была ни обличительной, ни нравоучительной. Да и вряд ли мог он чувствовать себя наставником жизни, понимая, какой грех лежал на его собственной. Двадцатилетним студентом он обвенчался с дочерью протоиерея Вышневого, сестрой знаменитого актёра Сергея Айдарева (Вышневого), и прожил с ней в любви и согласии 15 лет. Жена почитала его гением, обожала, объездила с ним (тогда страховым агентом) всю Россию, только бы не расставаться.

В 1919 году уже известный писатель Романов познакомился с балериной Большого театра Антониной Шаламытовой, известной тем, что она создала и вела сразу несколько школ танца в Москве, была приглашена в только что открывшуюся Госкиношколу преподавать предмет «развитие тела». Она ставила хореографические этюды, в хороводе учеников исполняла сама головокружительные танцевально-гимнастические упражнения страстно, темпераментно. В школе её называли «огневая Шаламытова». Вот и опалила она судьбу четы Романовых. Он ушёл из дома. А его жена исчезла – неизвестны ни дата, ни место, ни обстоятельства её смерти. Может быть, груз предательства давил его душу, разрослись злокачественные клетки, эти спутники греха и уныния. В 1938 году, не дожив до шестидесяти, писатель умер от лейкоза в Кремлёвской больнице. А его забыли, полвека не переиздавали, да и потом читали мало. А в 20-е годы...

«Суд над пионером» Романова – пять страниц журнального текста – получил скандальную известность. Глубокое захоlustье. Местная пионерская организация взволнована известием о том, что пионер Чугунов (15 лет) систематически развращает пионерку Голубеву (16 лет). Все говорят об этом с таким гневом и ужасом, что мерещатся жуткие и непристойные картины. Слежкой, доверенной лучшим силам отряда, установлен состав преступления: носит её мешок, подаёт руку, переводя через канаву, читает стихи. Суд, организованный по всем правилам, принял решение: Чугунова из пионеров исключить. Пионервожатый резюмирует: «Любовью пусть занимаются и стихи пишут нэпманские сынки, а с нас довольно здоровой потребности, для удовлетворения которой мы не пойдем к проституткам, потому что у нас есть товарищи». Пионерский галстук, сорванный осуждённым с груди, брошен в мусорную корзину, около которой трётся Мишка – «прикидывался котом, а вот скоро окотится». Потом пионеры организовали «Суд над писателем Романовым» в том же журнале «Молодая гвардия» в эпистолярной форме – «за незнание пионерской жизни, искажение идей и образов». На самом деле, писатель хорошо знал детей этой эпохи – работал педагогом в колонии имени Луначарского. Он выбрал пионерскую среду, чтобы вся эта история прозвучала особенно анекдотично и нелепо. Своим юным «судьям» он отвечал весьма лукаво: мол, в детских яслях было бы ещё острее и интереснее, но уж совсем неправдоподобно. Ещё лучше писатель чувствовал саму эпоху с её так называемой новой моралью (стадность, доноительство, слежка), нездоровой сексуальностью (пресловутый половой вопрос), покушением на все формы частной жизни. Об этом «Суд над пионером».

Прозу П. С. Романова большинство читало буквально, как скандальную хронику на последней странице газеты, меньшинство – как протестное, горькое, ироническое, тревожное изображение реальности. За рубежом, где она была переведена на ведущие европейские языки, её воспринимали как антисоветскую литературу. Маяковский Романова так же, как и автора «Дней Турбиных», прописал по социальному заказу Буржуя-нуво в стихотворении 1928 года «Лицо классового врага». «Я читал всем членам правительства свои рассказы (именно те,

которые критика берёт под обстрел) и слышал от них только похвалы, а товарищ Сталин даже спрашивал, не беспокоят ли меня цензоры, и сказал: «Пусть печатают так, как написано» – из письма Пантелеймона Романова в Московский горком ВКП(б). Да, его тогда читали все и по-разному.

«Перепись» детского населения игровых фильмов 20-х годов даёт следующую картину: герои экрана – юные пионеры, антигерои – дети враждебных социальных сословий, из «бывших», из мещанских семей, персонажи перед выбором (в герои или антигерои) – беспризорные, сироты, приёмные дети, деревенская детвора. Именно пионеры и беспризорники стали центральными фигурами экрана, потому что их судьба наиболее рельефно обозначала социальную политику большевиков в отношении молодого поколения. Дети бури, сироты лихолетья, жертвы антропологической катастрофы – беспризорные, которых насчитывалось, по некоторым данным, 7 миллионов. Они были и полем приложения социальных усилий, и объектом милосердия, и предметом исследования человеческой природы в экстремальных условиях. Вот почему литература и театр, изобразительное искусство и кинематограф не остались равнодушны к этому феномену. Повесть Лидии Сейфуллиной «Правонарушители», пьеса Александра Крона «Винтовка №492116», серия полотен Фёдора Богородского, проза Антона Макаренко «Марш 30 года».

Лев Кулешов в 1919 году, находясь в Тверской губернии с ревизией ВЦИК, снял хронику жизни колонии малолетних преступников. Он был поражён заботой о вчерашних ворах, бандитах, бродягах, беспризорных, человеческим отношением к ним, порядком, дисциплиной. В 1918 году было упразднено тюремное заключение для детей и малолетних преступников. Через отделы Народного комиссариата общественного презрения их распределяли по воспитательно-трудовым колониям. Система общественного, коллективного, трудового воспитания была признана единственной формой государственной опеки. Был отвергнут и позднее забыт уникальный дореволюционный опыт, основанный на традициях семейного воспитания. Подкидышей и сирот, вышедших из младенчества, раздавали в семьи (чаще всего крестьянские), которые государство поддерживало финансово (1,5 рубля в месяц, немало) и контролировало. Здесь ребёнок воспитывался до 16 лет и, усиленно участвуя в хозяйственно-трудовой жизни семьи, был не лишним ртом, а ещё одной парой рук. После 16 он переходил на общественные работы, где постоянно нужны новые силы, и все затраченные государством средства возвращались в казну, после чего молодой человек мог самостоятельно распоряжаться своей судьбой. Просто. Разумно. Человечно. В 1925 году вышли фильмы «Марийка» и «Мишка Звонов» с одной сюжетной схемой: дети, бегущие от голода из деревни в город, становятся беспризорниками, затем жертвами эксплуатации в воровской шайке (в притоне, у частного) и наконец попадают в пионерский отряд (в детдом). Их первыми и главными спасителями выступают их сверстники, уже определившиеся политически – пионеры. Они были авангардом юного поколения и на экране являли различные формы героического поведения. Когда Александр Довженко, уже известный на Украине художник, живописец, карикатурист, писал свой первый киносценарий «Вася-реформатор», он задумал показать восьмилетнего пионера, становящегося героем не по собственной воле, а по стечению неожиданных и смешных обстоятельств. Довженко увлекла стихия буффонады, эксцентрики в обрисовке быта и нравов, окружающих мальчика и понуждающих его к действию: вытащить тонущего пьянчужку и спастись от его «благодарности»; подобрать потерянные казённые деньги; поймать забравшегося в дом бандита; уличить растратчика; разоблачить деревенского попа; помочь церковь превратить в кинотеатр. «Поручив» ребёнку победить всех врагов и реформировать быт, Довженко хотелось снять что-то похожее на чаплиновского «Мальша», виденного в Берлине, так сказать, «мальша по-советски», с красным галстуком на шее. Не его одного вдохновил этот шедевр. В 1921 году

Джекки был самым знаменитым в мире ребёнком: его принял Папа Римский и вручил Орден Ватикана. Муссолини подарил свой портрет с надписью «Маленькому великану». В качестве посла детства, Малыш объехал всю Европу с благотворительными акциями. Стал он очень популярен и в нашей стране, что не слишком нравилось идеологам и ортодоксальным педагогам. Мастеровитая сценаристка с дореволюционным опытом Ольга Блажевич написала сценарий «Дитя Госцирка», в котором имя Джекки Кутана было связано с такими негативными явлениями, как культ малолетней американской кинозвезды, подражание ему чуть ли не с риском для жизни. В распоряжении советских кинопрокатчиков был целый запас фильмов с Джекки, и его крутили «до дыр» на детских киносеансах. Обаятельный, артистичный, органичный малыш стал кумиром советских детей. В фильме пионеры Ленинграда, узнавшие из газет, что Куган (на самом деле его родители) пожертвовал детям Палестины немалую сумму из своих колоссальных гонораров, решили принять его в почётные пионеры. Но, увидев, что его пример дурно влияет на советских ребят, американца исключили из почётных октябрят, а талантливого и смелого мальчишку, за успехи на манеже прозванного «дитя Госцирка», принимали. Советский мальщ, шестилетний Шура Константинов в этой роли не уступал Джекки, а его герой даже превосходил, совершая подвиг на пожаре и имея анкету получше (отец – рабочий, мать – рабфаковка, брат – пионер).

Таким же вредным, как влияние Кутана, а также Пиля, Фербенкса, любимцев детской киноаудитории, педагоги считали интерес к Майн Риду, Дефо и другим западным классикам приключенческого жанра, «носителям буржуазной идеологии». В фильме *«Сам себе Робинзон»* мальчик из семьи совслужащего не получает должного воспитания, бросает учёбу, дом и отправляется в путешествие. Во сне он умелый, смелый совершает подвиги. А наяву быть беде, если бы не «советские Робинзоны» (таково второе название фильма) – отряд пионеров во главе с учителем пришедший ему на помощь. В фильме *«Настоящие охотники»* («Современные Майн Риды») любителям приключений, романтикам-индивидуалистам противопоставлены сознательные пионеры, во время летних каникул занятые изучением родного края и сельскохозяйственными работами в подшефном колхозе. Они объясняют оторвавшимся от коллектива персонажам фильма (заодно и зрителям): «Нет советских индейцев, а есть советские работники». И спасают заблудившихся.

Нехитрая арифметика: мальчиков в ранге экранных героев в три раза больше, чем девочек. Не по тому ли, что они были более политизированы, чем их сверстницы, а те выходили в героини только тогда, когда догоняли, а то и перегоняли, своих сверстников. *«Хочу быть лучшей»*, решает 13-летняя девочка в фильме, который так и назван. Таня – типичное дитя рабочей московской окраины – трудолюбивая, сметливая, упорная. Чтобы всё успеть, она изобретает специальное приспособление и одновременно качает люльку, моет посуду, читает книгу. Придя в авиамодельный кружок, она – единственная девочка – оказалась и более способной, а главное, нравственно более стойкой и честной, чем мальчишки. Один из них продал свою модель частнику, владельцу игрушечной лавки, другой пытается чужую модель выдать за свою. Главную роль играла Тамара Адельгейм – театральная травести из знаменитой актёрской семьи. Она много снималась и у Я. Протазанова, А. Роома, Г. Рошалья в эпизодах, и в главных ролях, часто в фильмах еврейской тематики. Однако самой большой популярностью среди исполнительниц ролей девочек пользовалась Таня Мухина, за четыре года снявшаяся в 13 фильмах. Среди них был фильм *«Танька-трактирщица» (1928)*, сделавший её одной из известнейших киногероинь 20-х годов, – деревенской девчонкой, мечтавшей стать пионеркой и видевшей во сне себя членом отряда.

Героиня фильма *«Хромоножка»* – заводила детских игр, несмотря на хромоту, любимица ребят. Воспитанная в детском доме, она попадает в семью, где отец – рабочий-каменщик пьёт

горькую. Девочка сумела уговорить его лечиться и вернула к нормальной жизни. Либретто фильма написала Тамара Адельгейм, исполнившая и главную роль. В комедии выпускника ГТК Василия Журавлёва **«Приёмыш»** девочку из детдома берут бездетные владельцы частной игрушечной мастерской и пытаются её воспитывать по-старому, в узком семейном кругу. Малышка скучает взаперти и вместе с сыном домработницы «поднимает вооруженное восстание», используя игрушки, а затем убегает обратно в детдом. Приёмные родители дают коллективу обещание, что будут по-новому воспитывать дочь, которую успели полюбить. Этот наивный, бесхитростный, нравоучительный фильм имел успех у детворы, потому что был весёлым и добрым. Так дети лечат стариков физически и морально, так учат их новой жизни. Киноколлектив, постоянно обращавшийся к проблемам воспитания (сценарист Серафима Рошаль, режиссеры Вера Строева и Григорий Рошаль), назвал свой фильм полемически – **«Право отцов»**. В нём весь коллектив школы, учителя вместе с учениками встают на защиту мальчика, которого «в педагогических целях» постоянно избивает отец. Доведённый до отчаяния, озлобившийся ребёнок совершает акт «вредительства» – сжигает макет, сделанный одноклассниками. Апофеозом фильма становился его зловещий финал: на детском карнавале предавали огню чучела обывателей, буржуев, а также горе-воспитателей.

Пионеры на экране постоянно боролись: с пьющими отцами, отсталыми матерями, самогонщиками, спекулянтами, частниками, попами, кулаками, так сказать, по всему бытовому фронту. Даже самым юным не было покоя. Например, в фильме **«Самый юный пионер»** девочка трёх с половиной лет, одетая «под красноармейца» (будёновка с красной звездочкой, шинелька с «разговорами»), как могла, вредила белым в их тылу. Фильм красноречиво названный **«Их улица»** утверждает победу сознательной детворы над отцами-пьяницами и прогульщиками. Действительно, когда в 20-е годы в городах страны в полной тишине шли пионеры с лозунгами **«Мы против пьяных отцов»** улицы и площади принадлежали детям. Хроникальные съёмки этих шествий кажутся какой-то зловещей фантазмагорией – мир, которым управляют дети, аномальный. И именно таким он выглядел в фильме **«Очень просто»**, когда ребёнок разрешает семейную драму супружеской неверности с помощью... пионерского отряда, рассказов на очередном собрании о взаимоотношениях отца и матери. Вполне в духе времени оказывался коллективный герой в центре фильма – группы пионеров, целые отряды. В комедии **«Заводной жук»** режиссёра Д. Бассальго не оказалось взрослых, которые защитили бы ребёнка от эксплуатации парикмахера-частника. На помощь ему пришли пионеры, которые организовали «бойкот» этой парикмахерской, отваживая посетителей. Эксплуататор сдался и отпустил мальчика в пионерский лагерь. Здесь он, успевая участвовать в полевых работах, военных играх, смог наконец отдаться любимому делу – изобретательству и сделал специальную машинку для правки бритв («заводной жук»).

Пионеры разоблачали врагов новой жизни всех мастей. Приехавшие из города отдохнуть в деревню вместе с четвероногим другом сразу учуют самогонщиков в лавочнике, попе и дьяконе (фильм **«Чудо с самогоном»**). В фильме **«Тёплая компания»** один из беспризорников помогает «дорогому шефу» (ГПУ) раскрыть шпионскую организацию. Даже деревенский бузотёр, персонаж фильма **«Пашка»**, не заслуживающий доверия пионеров, немедленно сообщает о том, что местный кулак подпиливает сваи моста, хочет утопить трактор. Этот поступок служит ему пропуском в пионерский отряд. Мотив заслуженного социального доверия не раз повторялся в фильмах 20-х годов как устойчивый сюжетный ход.

Пожалуй, только в фильме, снятом кинорежиссёром Дмитрием Бассальго, жизнь детей и взрослых предстала в своём естественном единстве. Не случайно у него было два названия – **«Маленькие и большие»** и **«Большие и маленькие»** – и два зрительских адреса: детская аудитория и взрослая. Получился такой удачный опыт фильма «для всей семьи». В нём

коллективным героем являлись жители многоэтажного московского дома, бывшего доходного, и прилегающего к нему двора. Здесь в коммуналках рядом существовали разные люди, характерные типы эпохи НЭПа: управдом и частный торговец («колбасник»), председатель жилтоварищества и «бывший», «предприимчивый молодой человек» и старый интеллигент. Юные обитатели дома были объединены детством с его играми и шалостями. При этом они тоже были очень разными – и персонажи, и их юные исполнители. Дети с московской окраины, сын режиссёра фильма, маленькая красавица с тонким породистым лицом, дочь актрисы Розенель, удочерённая Луначарским. На экране ребята организовали живой уголок на чердаке, крышу превратили в спортивную площадку: окна использовали вместо дверей, запертых ушедшими на работу родителями, а форточки – как почтовые ящики. Детская жизнь шла себе да шла, пока едва не случилось несчастье – один из мальчиков чуть не разбился. Именно в момент опасности стало ясно, что детям жизненно необходима помощь родителей. Взрослые решили организовать в доме детский клуб, отстояли комнату в борьбе с «колбасником», покушавшимся на неё, хорошо её оборудовали. Так утверждался союз больших и маленьких.

Чаще в фильмах 20-х годов воспитание в семье подвергалось критике и даже осмеянию как неполноценное, «заражённое пережитками». В фильме *«Приключения Аришки»* строгой семейной дисциплине, державшейся на запретах («нельзя – и всё»), противопоставлялась сознательная дисциплина в пионерском отряде. Главная героиня фильма – добрая, жизнерадостная, озорная девочка из состоятельной благополучной семьи, не была пионеркой, но вместе с ребятами из отряда спасала из рук жестокого дрессировщика обезьянку Аришку. В этой роли снялась Лиза Садовская из знаменитой театральной династии, будущая балерина Большого театра.

В фильме *«Вредитель»* сын лавочника во время школьной экскурсии на меховую фабрику украл одно из изделий и подбросил своему однокласснику. Он сделал это для того, чтобы сын фабричной работницы, хороший ученик, был опозорен и исключён из пионеров. Однако в школьном коллективе не могли поверить, что мальчик из пролетарской семьи может стать вором, а сын торговца его разоблачителем. Благодаря классовой бдительности ребят и проведённому ими расследованию невиновный был оправдан, а «вредитель» изгнан из школы. Фильм был снят тогда, когда после «Шахтинского дела» и «Процесса Промпартии» слово «вредитель» приобрело политический смысл. Пройдёт несколько лет, и дети старше 12 будут получать по политическим обвинениям, включая «вредительство», кто сроки, а кто и высшую меру.

В фильме *«Легавый»* жизнь бывших беспризорников, работающих в мастерской музыкальных инструментов, неожиданно ставит перед ними сложный нравственный вопрос. Один из ребят крадёт балалайку, сделанную в подарок герою труда и продаёт на рынке. Все знают, кто вор, но лишь один называет его имя воспитателю. Его жестоко избивают как легавого. Ребят удивляет и озадачивает, почему на вопрос воспитателя, кто подбил ему глаз, тот отвечает: «Упал с дерева». Там «слегавил», а тут нет, почему? Да потому, что в фильме таким образом утверждаются необходимость и моральная оправданность доноса в пользу коллектива и ради товарища, ведь разоблачённый вор осознаёт свой поступок. Если верно, что в СССР каждый шестой «легавил» – доносил, информировал, разоблачал, то, возможно, были среди них и зрители фильма «Легавый», закладывающего такую «мораль».

В 20-е годы так называемых «неорганизованных детей», растущих в обычных семьях, не стремящихся с малолетства реализовать себя в новом социуме через пионерскую организацию, через комсомол, оставалось ещё большинство. Были среди них по-настоящему мужественные в повседневной борьбе за свою жизнь, за жизнь своих близких, были по-настоящему человеческие в отношениях с людьми. Именно такого 12-летнего подростка не придумал, а, что называется,

списал с натуры и сделал героем своей повести «Ташкент – город хлебный» Александр Неверов. Франц Кафка, прочитав повесть, сказал: «Непобедим народ, у которого такие мальчишки». В кино 20-х, увы, такого героя не найдёшь. И это – плата за массовость и ангажированность.

Свою философию и социологию любви, брака, деторождения в условиях нового быта предложил Сергей Третьяков в пьесе «Хочу ребёнка». Маяковский, прочитав её, был категоричен: «Я глубоко убеждён, что она могла бы стать для заграницы вторым «Броненосцем «Потёмкиным». Это произведение первоклассной ценности». Задуманная в 1925-м и завершённая год спустя пьеса заинтересовала в театре Всеволода Мейерхольда, в кино – Абрама Роома. В темплане кинофабрики «Совкино» на 1929 год постановка числится в первом ряду.

Когда впервые в перестроечном 1988 году извлекли из архива и опубликовали пьесу «Хочу ребёнка», она произвела странное впечатление. Если это талантливая пародия на безумные утопии 20-х годов, карикатура на эпоху, то куда ни шло. А если всерьёз?! Сергей Третьяков как раз писал её совершенно серьёзно с позиции науки о методе влияния на эволюцию человечества в целях совершенствования его природы. Евгеника (от греческого eugenes – породистый) подалась от человека, в лаборатории, имеет право на жизнь, но стоит ей выплеснуться в социум, как она окрашивается в опасные тона. В фашистской Германии она стала «коричневой», обслуживая идеи арийского превосходства, дающего права на стерилизацию, уничтожение «непородистых» индивидов и целых народов. В советской стране она «покраснела», поддерживая идеи пролетарской гегемонии во всём. Так, «врач партии» Арон Залкинд в «Двенадцати заповедях поведения пролетариата» прямо писал: «Половой подбор должен строиться по линии классовой. Класс в интересах революционной целесообразности имеет право вмешиваться в половую жизнь своих членов». Максим Горький рассуждал: «... очень трудно допустить, что в обществе, организованном социалистически, размножение людей сохранит стихийные формы, полезные только паразитам». Поэт Полушин призывал: рожать только красивым, остальные пусть предохраняются для того, чтобы уже третье поколение очень красивых стало национальным достоянием, государственным резервом.

Третьяков полагал, что его пьеса может послужить своеобразным пособием по «практической евгенике», «давая навыки социалистической организации полового инстинкта», «научного контроля над зачатием» в целях воспроизводства «нового человека». Этот образованнейший интеллигент, став по сути заложником плебейских идей, утверждал: «Человек социализма будет равен пяти Пушкиным». А уж такой не только предложил бы поэту «подсажу на пьедестал», но и столкнул бы оттуда. В русле времени драматург двигался от пародии на одно из христианских таинств («Непорзач») к научному контролю над чудом рождения жизни и рассуждениям о медицинской пользе онанизма («Хочу ребёнка»). В 20-е годы особенно не стеснялись: чета Хармсов и чета Введенских, гордость питерской культуры, устраивали коллективные сеансы мастурбации (в просторечии «онанов грех»), которые затем описывали подробно в дневнике. Как близко оказывается бесстыдно от безбожия.

В центре пьесы «Хочу ребёнка» – агроном, общественница Милда Григнау, латышка по национальности, что автор особо подчеркнул, видимо, имея в виду особую приверженность латышей, «красных стрелков», чекистов революции. Не заботясь о женской привлекательности, Милда ходит в мужском костюме (такой революционный унисекс), и поначалу соседи даже принимают её за мужчину. При этом ею владеет вековое желание женщины иметь ребёнка, но не от любимого, не от случайного, а от специально отобранного мужчины. «Хочу иметь ребёнка, но хочу иметь хорошего ребёнка. Чтобы отец его был здоровый парень и чтобы отец его был рабочий парень». Её выбор пришёлся на сознательного рабочего, строителя Якова. Собрав при первой встрече все необходимые социальные и медицинские данные о партнёре, полностью её удовлетворившие, она тут же поставила его на место быка-производителя. Он с удивлением

услышал: «... ходишь ко мне ты до того, как выяснится, что ребёнок есть, а потом отношения прекращаются – и никаких претензий».

Третьяков не раз заявлял, что он не навязывает позицию героини зрителю, но, поставив её в сюжете между двумя полюсами – бездумными любовными связями пополам с вином и фокстротом и мещанским браком без любви – явно ей отдаёт предпочтение. Окружающую среду драматург написал жёстко и страшно. Провинциальный рабочий быт в бараках, где в клетушках, отгороженных тонкими перегородками, точно в гигантском свальном грехе живут люди, от которых лучше бы никакого потомства. Гробовщик-пьяница, поэт-кокаинист, жулик-управдом, режиссёр-«постановщик пластической симфонии раскрепощения женщины», требующий сексуальных услуг от будущих исполнительниц, группа молодых хулиганов-насильников. На таком намеренно сгущённом апокалиптическом фоне человеческого вырождения просто спасительно звучала главная идея пьесы. Один из персонажей озвучил её на самом высоком уровне: «Государство поощряет такой подбор, в результате которого возникнет «порода новых людей». Нужно сказать, Яков не сразу проникся «новой моралью» передовой Милды, но в конце концов выполнил и даже перевыполнил свои обязанности быка-производителя. В финале пьесы объявляли результаты конкурса здорового ребёнка, в котором сын Милды по «показателям физическим» «по условиям зачатия» признавался одним из победителей, а вторым стал сын Якова от другой женщины. Ему оставалось только с пролетарской гордостью взирать на плоды трудов своих, собранные в одном детском саду.

В Главреперткоме посчитали: советский зритель ещё не дорос до социальной и научной проблематики пьесы, зато «проявит нездоровый интерес к физиологическим моментам сюжета». Лефовцы во главе с Маяковским сразу бросились на защиту: «Получение наиболее здорового и евристически правильно подобранного потомства автор ставит в общую связь с селекционными мероприятиями советской власти». В театре Мейерхольда начались репетиции. Мастеру очень нравилась пьеса, написанная темпераментно, боевито, талантливо, в чём несложно убедиться – достаточно сравнить «Хочу ребёнка» и пьесу Левиной «Товарищ» со схожим сюжетом. Мейерхольд вместе с художником-конструктивистом и архитектором Эль Лисицким занялись разработкой оформления спектакля. И тут тревогу забила организация охраны материнства и младенчества, Женотдел ЦК ВКП(б). На закрытом заседании Художественно-политического совета Главреперткома Третьякову предложили самому читать пьесу, а Мейерхольду доложить о принципах её постановки. Мало того, Мейерхольду пришлось режиссировать закулисную борьбу, используя весь свой непререкаемый авторитет в театральном мире, все связи во властных кругах, личные отношения с партийной верхушкой. За подписью Ф. Ф. Раскольникова Главрепертком принял двусмысленное решение: «Оставляя в силе запрещение пьесы «Хочу ребёнка», разрешить постановку её театру им. Вс. Мейерхольда в трактовке, предложенной режиссёром театра». Мастер задумал спектакль-дискуссию, строящийся напрямую общении с залом, с вмешательством в ход действия автора пьесы, приглашённых врачей, педагогов, политиков и, конечно, зрителей, группа которых будет специально посажена на сцене. Режиссёр считал, что «Хочу ребёнка» – пьеса тез», а не схем, как утверждали противники, и потому воскрешает театр импровизации, эстетику комедии дельарте. Так, в лидере Театрального Октября снова проснулся Доктор Депертутте. Он так яростно сражался за эту постановку, за эту пьесу ещё и потому, что к концу 20-х годов его театр переживал глубокий кризис, испытывал драматургический голод. Мейерхольд рассылал отчаянные письма М. Булгакову, В. Маяковскому, Ю. Олеше, Н. Эрдману, прося новых произведений. Пустой портфель и пустой зал: даже бесплатные билеты, рассылаемые по предприятиям, не помогали наполнить его более чем на две трети. Гостим стал убыточным. Зрители ночами стояли за билетами в Художественный театр на «Дни Турбиных», в

Вахтанговский на «Зойкину квартиру», во МХТ-2 на «Блоху». За годы борьбы (с 1926-го по 1930-й) Эль Лисицкий создал пять вариантов художественного решения пьесы, и последний его макет был таким масштабным и объёмным, что сцена театра не могла бы его вместить. Тогда Мейерхольд принял утопическое решение – осуществить постановку на сцене своего нового театра на Триумфальной, ... которого ещё не было. Это был театр, о котором он мечтал, уникальную архитектуру и фантастическое устройство которого обдумывал и разрабатывал, стройплощадку которого посещал, в котором собирался поместить урну с прахом Маяковского. Он уже заранее обнародовал стартовый репертуар театра: «Борис Годунов», «Гамлет», «Отелло», обновлённый «Клоп», а вот пьеса Сергея Третьякова «Хочу ребёнка» в нём почему-то не значилась...

Впервые она была поставлена в Германии уже в 80-е годы, сначала в ФРГ (театр Карлсруэ), затем в ГДР (студенческий театр Берлинского университета). Возможно, что был использован перевод Бертольда Брехта, сделанный им в 1930 году. Он называл Третьякова своим учителем, восхищался этой пьесой, готовился её поставить в своём театре, но не успел – помешали приход Гитлера к власти, вынужденная эмиграция.

От этой «показательно-пропагандистской утопии», от этого «образца будущего быта», как определял жанр «Хочу ребёнка» Мейерхольд, остался неожиданный подарок детям. В пьесе рекламировались изобретения одного из персонажей с забавной фамилией Дисциплинер – «самокачающаяся люлька», приводимая в движение плачем младенца, и «электрический самоутешитель», приспособление, нажав на кнопку которого, ребёнок радовал себя музыкой. От люльки отказались, считая укачивание вредным, а вот музыкой сегодня утешаются миллионы малышей, не знающих, что благодарить за это нужно Сергея Михайловича Третьякова.

Пьеса «Хочу ребёнка» надолго легла в архив. А вот Абрам Роом и через полвека не мог успокоиться, что не разрешили её поставить: ему как мастеру психологически-бытового и эротического кино, как врачу в недалёком прошлом, это было особенно интересно. Зато в 1930-м на экране появился культурфильм «*Не хочу ребёнка*», разыгрывающий сюжет непримиримого столкновения новых взглядов женщины, комсомолки, ударницы, общественницы с мужчиной, по старинке отстаивающим преимущества домашнего воспитания. Для неё труд и комсомольская работа оказывались дороже материнства, жизни ребёнка – она решает сделать аборт. Муж не в силах убедить жену ребёнка сохранить и обращается за помощью к коллективу предприятия. Общественность помогает правильно решить этот семейный, глубоко личный вопрос. Финал благополучный и идеологически выдержанный. К моменту появления младенца на свет как раз открываются ясли, и осознавший свою отсталость отец отдаёт его туда. Не случайно второе название фильма «Разве жизнь не прекрасна».

В России православной бездетность считали наказанием Божьим, её боялись, стыдились, её замаливали, а теперь тайной рождения новой жизни распоряжался Фабком. Ребёнок из дара Создателя превратился в объект социальных экспериментов, идеологических баталий, художественных сумасбродств.

В это безумное время многие красивые семейные и творческие дуэты, иные длиною в целую жизнь, не имели детей: Александр Довженко и Юлия Солнцева, Всеволод Пудовкин и Анна Земцова, Дзига Вертов и Елизавета Свилова, Сергей Герасимов и Тамара Макарова, Григорий Козинцев и София Магарилл. Но были и нашедшие счастье отцовства и материнства, любившие как родных пасынков и падчериц: Лев Кулешов – сына Александры Хохловой, Ольга Жизнева – дочь Абрама Роома, первая жена которого была репрессирована, Михаил Ромм – дочь Елены Кузьминой.

Детское кино медленно подходило к самому трудному и самому важному зрителю – младшего возраста, когда и закладываются основы восприятия прекрасного. Здесь первое слово

должна была сказать мультипликация. Могла, но не торопилась. Этот вид кино, получивший ещё в 10-е годы в творчестве Владислава Старевича великолепное начало, в 20-е был поставлен на службу агитации, пропаганде, политической сатире. Не случайно первый опыт был подписан Дзигой Вертовым и сделан киноками в 1923 году: **«Сегодня»** – «живая» карикатура политического содержания. Мультипликационный фильм, адресованный детям, появился четыре года спустя, в 1927-м. Из **102** мультипликационных фильмов, снятых с 1923-го по 1930-й, не более десяти было адресовано детям. Первый – по мотивам сказок Корнея Чуковского. В нём действительно сказочно (но не впервой, это уже делал Старевич) сочеталась игра живого ребёнка и рисованных зверей. Пионер Сенька становился «африканцем», когда, начитавшись стихов Чуковского, засыпал и во сне вместе с Крокодилом Крокодиловичем на воздушном шаре улетал в Африку. Вскоре **«Тараканище»** и **«Мойдодыр»** пополнили мультипликационную чуковиану Историю о Таракане, добившемся власти в зверином царстве насаждением страха, украсили рисунки известного графика Сергея Чехонина, и в них были приметы нового – Тараканище побеждает не бесстрашный Комар, а аэроплан ОСОВИАХИМа, управляемый октябрёнком. Юный пионер из фильма **«Пионер Ваня»** режиссёра и художника, известного ленинградского карикатуриста В. Григорьева побеждал всех капиталистов – акулу, спрута, бегемота, поднимал восстание обезьян. Оказывалось, что всё это мальчику только приснилось. В лучших фильмах, к счастью, сохранившихся, можно видеть, как социальные реалии и идеологемы эпохи «одеваются» подобающей сюжету образностью.

В **«Приключениях Болвашки»** рядом с куклами вместе с ними играли дети. Предложил тему и консультировал фильм педагог, философ детства, директор Музея игрушки Николай Бартрам. Собранная мастером на глазах детей и под взглядом кинокамеры деревянная игрушка оживала. Шалун и проказник по имени Болвашка, как непослушный ребёнок, едва не гибнет в горячей печи. Его спасает один из ребят, верящий, что игрушки тоже живые существа.

Николай Бартрам как автор сценария и консультант-педагог принял участие в работе над рисованным мультипликационным фильмом **«Каток»** вместе с молодыми художниками Иваном Ивановым-Вано и Дмитрием Черкесом и опытным режиссёром и оператором игрового кино Юрием Желябужским. Такое творческое содружество принесло замечательный результат. Анекдот о чемпионе поневоле (когда гонимый страхом преследуемый на финише оказывается первым) был рассказан эмоционально, динамично, с точным попаданием в ребячьи настроения и ожидания. На чёрном, точно лакированном фоне бежала тонкая, изящная белая линия, стремительно очерчивающая человеческие фигуры, предметы: группы болельщиков и спортсменов, трибуны стадиона и верхушки ёлок за высоким забором. Главный герой – мальчишка, скорее всего, беспризорник, на одном большом, не по росту коньке, прикрученном к валенку, в старой будёновке. Хотя и не пионер, но наш! Его другом становится матрос (бескозырка, клёши, тельняшка), помогающий перелезть через забор на каток. Его врагом оказывается нэпман (огромное пузо на тоненьких ножках, на голове цилиндр), едва стоящий на коньках, но под ручку с изящной спутницей. Мальчишка сбивает его с ног и, удирая от него, становится победителем забега. В финальном кадре он приветственно машет зрителю, как бы передавая ему эстафету бодрости, уверенности, радости.

В фильме **«Обиженные буквы»** режиссёров А. Преснякова и А. Сорохтина буквы русского алфавита, посланцы обиженных ленивыми школьниками книг, шли на приём в Наркомпрос через большой город, сквозь поток машин и людскую толпу (кинохроника). Их принимал нарком А. В. Луначарский, выслушивал жалобы, обещал помочь и обращался с речью в защиту книги (хроника, сопровождавшаяся надписями на экране). Так проблема грамотности, любви к чтению, уважения к книге оказалась поднятой на государственную высоту. Бузилка – одетый в прозодежду рисованный человек с неизменным гаечным ключом в руках – прошел сквозь

сюжеты нескольких фильмов. Это был герой критического умонастроения, активный, постоянно связывающийся в драку с недостатками. В фильмах он всегда вводился в реальную среду через включение хроники. Существовали в то время и другие мультипликационные персонажи. Интерес к ним был велик – они были своеобразными гидами, ведущими зрителя по современности. Кукла Братишкин показывал кино, участвовал в Спартакиаде 1928 года, распространял лотерею ОСОВИАХИМа, обследовал санитарное состояние казарм – путешествовал по современности, по наиболее проблемным её участкам. Он был миролюбивее Бузилки – его интересовали не только отрицательные, но самые разные проявления повседневной современной жизни. Увидев Бузилку, зритель уже настраивал себя на критическое, сатирическое зрелище. В очередной раз встретившись с Братишкиным, с интересом ждал, куда по жизни поведет его сегодня этот симпатичный, общительный человек.

«**Тип-Топ в Москве**» режиссёра А. Иванова – лента, в которой московские улицы, музеи, театры (хроника) удивлённо и восторженно детскими глазами рассматривал негретёнок Тип-Топ, маленький рисованный человечек, приехавший в СССР как член рабочей делегации. В Кремле он встречался и беседовал с М. И. Калининым, А. В. Луначарским (хроника и мультипликация). Хроника с её достоверностью, насыщенностью, живыми фактами и реальными лицами возводила в иную степень обобщения частный случай мультипликационного сюжета. Сценарии «Тип-Топ» и «Обиженные буквы» написал Николай Агнивцев, сатириконец, автор миниатюр для кабаре «Кривой Джимми», вернувшийся из эмиграции и именно в мультипликации для детей нашедший свою творческую нишу.

Коллективом, в который входили брат и сестра Ходотаевы, сестры Брумберг, В. Семёнов, был сделан фильм «**Самоедский мальчик**». В нём рассказывалась история мальчика-ненца (самоеда), изгнанного злым шаманом из родного стойбища, едва не погибшего на льдине в открытом океане, подобранного советскими моряками и добравшегося с ними до Ленинграда. Здесь он рос, учился, мечтал вернуться домой. Вернувшись, он давал «последний, решительный» бой шаману, предрассудкам, темноте. История была немножко похожа на сказку, но больше на публиковавшиеся в то время документальные рассказы студентов рабфака народов Севера. В фильме ненавязчиво был показан ненецкий быт. Рисунок ленты был стилизован под резьбу по кости – народный ненецкий промысел.

Несомненно, в 20-е годы, в период становления советской мультипликации, лидировала московская школа, поддержанная творческим коллективом молодых художников ГТК, производственно – киностудией «Межрабпомфильм», где, начиная с 1924 года было снято два десятка фильмов, в их числе и такой шедевр, как «Каток». На ленинградской фабрике «Совкино», начиная с 1927 года, тоже начали снимать мультипликационные фильмы, и там в 1929-м родился свой шедевр – фильм «**Логга**».

«Почта» – лента, выросшая из книжки, в которой стихотворение Самуила Маршака было иллюстрировано известным ленинградским художником Михаилом Цехановским. Заинтересовавшись мультипликацией как движущейся иллюстрацией, он как режиссёр-художник сделал фильм-книжку о кругосветном путешествии письма за адресатом. Окрасив позитив, Цехановский решил фильм в цвете. Изобразительная культура, изысканный стиль и цветность превратили «Почту» в фильм «европейского масштаба», как писал критик Адриан Пиотровский. И тут не обошлось без юного героя эпохи, кстати, отсутствующего в литературном первоисточнике. В фильме отправителем письма стал пионер. Он вкладывал в конверт гусеницу, которая в пути превращалась в бабочку. Этот неожиданный и красивый ход имел документальное происхождение.

В одном из выступлений Н. К. Крупская рассказала о том, что получила письмо от юного натуралиста, для наглядности пославшего ей живой экспонат. Он, конечно, ничего дурного не

имел в виду, но получилось некрасиво, даже двусмысленно. Вдова вождя, глава советской цензуры (Главрепертком) получила какое-то мёртвое засохшее насекомое. Зато режиссёр-художник М. Цехановский в рисунке одушевил эту историю и получил прекрасную бабочку.

Детское кино как специфическое направление искусства, главные персонажи которого – дети разного возраста, они же – главные зрители, на которых работали специальные киностудии и отдельный прокат, на которых трудились особые творческие и педагогические кадры. Это было советское ноу-хау – государственный проект по созданию с нуля нового антропологического типа. В нём именно кинематографу наряду с литературой, театром и во главе ряда старших искусств задавалась роль идеолога детства, пропагандиста его новых ценностей, форм, отношений. Не случайно им занимались первые партийные дамы – Ю. Менжинская, П. Урицкая, Н. Пятницкая – во главе с Н. Крупской.

В царской России Церковь и официальная педагогика призывали: «Не пускайте детей в кинематограф!» Время от времени появлялись циркуляры, запрещавшие несовершеннолетним посещать кинотеатры то по вечерам, то в любое время. Правда, усилиями наиболее культурных кинопредпринимателей, и здесь первым нужно назвать А. А. Ханжонкова, закладывались основы кинематографа для детей: утренники в кинотеатрах, программы для школы, мультипликационные и научно-популярные фильмы. Всё для просвещения, здорового досуга детей и в помощь их воспитанию в семье и храме.

В советской России за детское кино взялись всерьёз и системно: разработка типа фильмов для разных возрастных категорий и форм кинопоказа, подготовка фильмофонда, в том числе, перемонтаж дореволюционных лент, внедрение кино в школьное образование, создание сети специализированных кинотеатров. В 1923 году Главполитпросвет выпустил циркулярное письмо о правах посещения детьми кинотеатров для взрослого зрителя, указав киножанры, запрещённые для юной аудитории: «любовная и уголовная драма, бытовая комедия, детектив». Но от регулирования и ограничения контактов детей со взрослым репертуаром необходимо было переходить к созданию специального – детского. Работу педагогов с детской аудиторией из школ, клубов, домов просвещения пора было переносить в кинотеатры, непосредственно соединить с показом фильмов.

АРК организовывала детские утренники в кинотеатрах. Так, один из популярнейших кинотеатров Москвы, «Уран» на Сретенке, регулярно проводил киновоскресники для детей. В декабре 1924 года в АРК была создана Детско-школьная секция, объединившая кинематографистов, педагогов, представителей ЦК комсомола и ЦС пионерской организации. Она занималась многим: изучением детского зрителя, подготовкой сценариев детских фильмов, организацией передвижного кино в деревне и кинокружков в школе. И во всём доминировали политическая и идеологическая составляющие, а направление всей этой деятельности задавал Агитпроп ЦК ВКП(б) в лице его главы Н. К. Крупской. В написанном ею в 1927 году документе «О задачах школьного кино» главной названа «задача воспитания коммунистического мировоззрения детей» и определены ведущие темы: «интернациональная солидарность», «жизнь школы», как будто бы ребёнок жил только в школе, а думал исключительно о мировой революции.

Игровое детское кино началось со ставших знаменитыми «Красных дьяволят», романтизирующих участие юных в Революции и Гражданской войне, втягивающих их в политическую борьбу, насилие, кровь, смерть. Этот фильм полюбили зрители разных возрастов и многих поколений. Так были заложены традиции историко-революционного детского кино на десятилетия вперёд, по сути антигуманистические, пробуждающие негативные составляющие «я» ребёнка – нетерпимость, жестокость, агрессивность. Стоило только отойти от утверждённого образца, как раздавался окрик кого-нибудь из критиков или идеологов. «Мишки

против Юденша» – эксцентрическая короткометражная комедия ФЭКСов о приключениях мальчишки-газетчика и ручного медведя в штабе белых, вовсе не рассчитанная на достоверность и серьёзность историко-революционного фильма, была объявлена «оскорблением защитникам Петрограда». В годовщину смерти Ленина был выпущен на экраны фильм *«Как Петюнька ездил к Ильичу»*, положивший начало экранной кинолениниане. Сценарий по собственному рассказу написал участник трёх революций, известный в 20-е годы крестьянский писатель Павел Дорохов. Фильм режиссёра М. И. Дорониной, актёра мхатовской выучки и постановщика с дореволюционным опытом, был снят достоверно, просто, искренно. Юные исполнители в предложенных обстоятельствах детской жизни, детских переживаний выдерживали соседство с подлинностью хроникальных кадров похорон Ленина, жизни траурной Москвы. *«Как Петюнька ездил к Ильичу»* – название сказовое, сохранившее фольклорную интонацию истории о том, как десятилетний деревенский мальчишка-сирота бежит из детдома в Москву проститься с Лениным. Для него он не вождь, не глава государства, а родной человек, благодаря которому они с сестрой и ещё сотни тысяч таких же сирот имеют кров, хлеб, живут, учатся. Так начинался киномиф о добром дедушке Ильиче, друге детей, радетеле о народе, печальнике за Россию. Позднее фильмы М. И. Ромма и С. И. Юткевича, признанные классикой, роли, сыгранные выдающимися театральными актёрами Борисом Щукиным и Максимом Штраухом, дали ему новую жизнь.

В 1920-м был открыт Первый государственный театр для детей, а год спустя – быстро ставший популярным Московский театр для детей под руководством восемнадцатилетней Наталии Сац, дочери Ильи Александровича Саца – композитора, дирижёра, заведующего музыкальной частью МХТ. Выросшая на знаменитой постановке *«Синей птицы»*, музыку к которой написал отец, открывшая и свой театр сказкой, она должна была ставить и современную драматургию для детей. Это были пьесы особой педагогической складки и идеологической направленности: *«Пионерия»* С. Заяцко, *«Алтайские Робинзоны»* Н. Шестакова, *«Чёрный яр»* А. Афиногенова. Новые конфликты детской жизни, сюжеты, герои. Массовые зрелищные искусства – и театр и кино – первыми платили дань политическим притязаниям власти на искусство.

Возможно, детское кино наполнялось бы иным материалом, стало бы менее политизированным и более гуманистичным, если бы оно было связано с детской литературой 20-х годов. Многолетние наблюдения за детским читателем показывали, что интересы и предпочтения меняются медленно: для младшего возраста по-прежнему были интересны книжки о животных и истории из жизни сверстников, для подростков – приключения и путешествия, для старших – приключения и книги о технике. До 1927 года первенствовала детская дореволюционная литература, изымаемая из государственных библиотек и всё ещё доживающая век в домашних книжных собраниях. Ещё писали старые мастера, иногда предпочитая спрятаться под псевдонимами. В дневнике К. И. Чуковского есть запись, датированная 1922 годом, о посещении Лидии Чарской, принесшей ему две рукописи. Автор 160 романов, на которых вне сословных границ выросло не одно поколение детей России (от государевых до мещанских), не имела пайка и просто умирала от голода.

Рассказы Бориса Житкова, в прошлом инженера-судостроителя, рыбака, путешественника, были сплавом романтики, героики, интереса к технике, любви к природе – всего, что так необходимо становящейся личности ребёнка и подростка. Автобиографическая повесть очеркиста Льва Кассиля, мальчика из семьи провинциального врача, *«Конduit»* рассказывала о том, как сломалось сознание детей интеллигентов, оказавшихся между старой и новой Россией, между гимназией и советской трудовой школой. В рассказах и повестях Леонида Пантелеева, вырастающих из его жизни сироты, беспризорника, воспитанника школы-интерната,–

«Карлушкин фокус», «Часы», «Портрет» – жизненная правда уживалась с героикой, юмор не мешал лирике. Почти сорок лет ждала экранизации знаменитая повесть Л. Пантелеева (в соавторстве с Г. Белых) «Республика ШКИД». Повесть Александра Неверова «Ташкент – город хлебный», увидевшая свет в 1923 году, выдержала 16 изданий. Очерковая документальная проза была написана по живым впечатлениям поездки самого писателя за хлебом из голодающего Поволжья. Он нашёл простой и безотказный литературный ход – центральным героем сделал деревенского подростка и глазами своего alter ego увидел, его сердцем пережил всё, что произошло с ним в пути: и голод, и болезнь, и смерть друга. Сам Неверов, вернувшись домой, раздал привезённый хлеб, отправил большую посылку бедствующему писателю Алексею Ремизову и по-юношески непосредственно, как его герой, радовался, что может кому-то помочь. Неверов умер от приступа астмы в том же 1923 году, и было ему всего 37 лет. Почти полвека ждала эта уникальная русская проза экранного воплощения, пока не превратилась в 1967 году в весьма средний, проходной фильм, снятый по сценарию А. Кончаловского на киностудии «Узбекфильм».

Из бестселлеров детской литературы 20-х годов были экранизированы только остросюжетные приключенческие повести о Гражданской войне Сергея Григорьева «Тайна Ани Гай» и «С мешком за смертью». Фильм «Аня» по этой прозе поставила режиссёр Ольга Преображенская, заинтересованно работавшая в кино для детей. Кинематограф, что называется, должен был дорасти до литературы, чтобы чтение современных произведений становилось импульсом их экранного воплощения.

Во второй половине 20-х годов было снято 45 фильмов для детей. Это было уже отдельное репертуарное направление. Было о чём поговорить, поспорить собравшимся в январе 1929 в Ленинграде на конференции пионеров, специально посвященной вопросам детского кино. Появились первые талантливые приверженцы киноискусства для детей, посвятившие ему всю свою творческую жизнь, разрабатывающие его эстетическую и педагогическую специфику. Они писали сценарии, осмысливали особенности работы с юными исполнителями, трудились на съёмочной площадке в новом качестве режиссёров-педагогов: Владимир Петров – в Ленинграде, в Москве – Василий Журавлёв, Татьяна Лукашевич. Здесь возшла звезда Маргариты Барской, возглавившей первую творчески-производственную группу детского кино на киностудии «Межрабпомфильм» в 1927 году. Она была настоящим энтузиастом кинематографа для зрителей, представляющих новую, послереволюционную генерацию детей. Думала, искала, экспериментировала: о чём для них снимать, на каком киноязыке разговаривать... В 1923 году Барская поставила фильм, объясняющий и пропагандирующий политику партии в деревне, «*Кто важнее – что нужнее*». Сельскохозяйственные знания были поданы на экране увлекательно, образно, по-детски лукаво: такая опасность, как нападение саранчи, напоминало действие вражеского войска, весьма устрашающе выглядели полевые грызуны, снятые крупным планом. Линию политическую вёл сквозной анимационный сюжет – спор передового рабочего с отсталым крестьянином-единоличником, точно сошедшими с плаката. Игровой фильм Барской «*Отец и сын*», снятый уже в середине 30-х, представил советское детство как сиротство в семье, где отец, ответственный работник, партиец, отчуждён от жизни сына. Фильм был подвергнут разгромной критике и запрещён. Интересно, какой фильм о пионере-герое Павлике Морозове сняла бы Барская? Был и такой среди её замыслов. Жаль, что не был осуществлён другой – совместный проект с А. С. Макаренко. Сломленная непрерывной борьбой за детское кино, каким она его видела, и запретом последнего из трёх снятых ею фильмов, политической травлей Маргарита Барская покончила с собой в 1937-м. Может быть, это был протест или крах иллюзий?

К концу 20-х в кинотеатры пришло новое поколение рождённых и выросших в СССР, как их

называли «побеги Октября», «корешки коммуны». Массовые анкетные опросы подтвердили, что в их досуге кино занимает первое место, является действительно важнейшим из искусств. Оказалось, пионеры реже посещали кинотеатр, чем «беспартийные» дети; мальчики активнее, чем девочки, штурмовали кинозалы (готовы были мести пол, ввинчивать лампочки, чтобы «заработать» очередной просмотр). Появилось племя киноманов, можно сказать, болезненно зависимых от просмотра фильмов, жизни не представляющих без этого. Один из них, четырнадцатилетний подросток, так и написал: «Только в кино и поживёшь часочек с настоящими людьми, а не с нашими, с какими мы живём». Педологи сочинили, как они сами говорили, «целый аттракцион» для изучения юного зрителя под названием «Киоск «Выбирай фильм». Это была картотека из 110 фильмов, разделённая на 10 тематических и жанровых разделов, из которых нужно было выбрать всего три названия. Дети, пришедшие в кинотеатр, терпеливо дожидались своей очереди поиграть в «выбор фильма». «Робин Гуд», «Знак Зорро», «Багдадский вор», «Красные дьяволята» – самые выбираемые. Где-то на шестом месте по предпочтениям оказался «Броненосец «Потёмкин», на восьмом – «Медвежья свадьба». Среди лидеров не называли фильмов о борьбе пионеров с кулаками, врагами народа, прогульщиками, пьяницами. Но когда в 1928 году Моссовет принял решение детей и подростков не допускать во взрослые кинотеатры, ничего из этого запрета не вышло, только касса пострадала, да «зайцев» прибавилось. Дети 20-х действительно уже не представляли себе жизни без кино.

Кино, адресованное детям, потребовало юных исполнителей, ровесников киноперсонажей на экране и кинозрителей в зале. Каждая крупная киностудия растила свои «звёздочки». Одесская – Васю Людвинского, мальчика с тонким красивым лицом, которому доставались роли детей из интеллигентных семей, детей из других стран и эпох. Был он братом легендарного предводителя восставших рабов Спартака, Тарасом Шевченко в детстве, у Абрама Роома снимался в историко-революционной драме «Бухта смерти». Правда, у Александра Довженко – в комедии «Вася-реформатор» – играл пионера.

Шура Константинов снимался в Ленинграде, чаще всего в ролях деревенских мальчишек. Однажды его «ангажировала» московская киностудия «Межрабпомфильм» на роль шестилетнего мальчугана, побывавшего и беспризорником, и циркачом, и даже русским Джекки Куганом в фильме «Дитя Госцирка». Московские киностудии гордились своей юной звездой, снимавшейся у Якова Протазанова, Бориса Барнета, Константина Эггерта, Юрия Желябужского – Таней Мухиной. Девочка-подросток, миловидная, с открытым добрым лицом, большеглазая, темноволосая, стрижена в скобку, гребёнка в волосах – узнаваемый, располагающий к себе русский национальный, простонародный тип на роли положительных героинь. Довелось ей попробовать себя в амплуа трагистки, в ролях мальчиков. Так многоопытному актёрскому режиссёру Владимиру Гардину показалось интересным дать ей сыграть в одном фильме и брата, и сестру. Особую популярность и особую любовь зрителей Мухиной принесла главная роль в фильме «Танька-трактирщица» – лучшая и последняя.

Пионеры стали своеобразными соавторами творческого коллектива Дзиги Вертова в работе над экспериментальным фильмом «Кино-глаз». Этот фильм 1924 года не случайно получил название, созвучное теоретической программе «кино-глаза» как инструмента научного исследования мира»: способом длительного кинонаблюдения привычной или скрытой камерой, съёмки «врасплох». Работу кинонаблюдателя, вооружённого камерой, Вертов определял так: «напоминает работу агентов ГПУ». Конечно, ни внезапной, ни нечаянной (а именно так трактует слово «врасплох» Владимир Даль) работу кинока, как и чекиста, назвать нельзя. «Кино-глаз» – это фильм-путешествие по жизни столичного города (Москва) и деревни (подмосковное село Ленинское), коллективного героя (деревенских и городских пионеров, объединившихся в единый отряд). Все босоногие, загорелые, с волосами, выцветшими на солнце. В деревне

работают в поле, заготавливают дрова, разносят книги, открывают ясли и мастерские, помогают деревенской бедноте. В городе у пионеров другая программа: звено «Революция» обследует торговые ряды знаменитой Тишинки и вывешивает там плакат «Все в кооперацию». В пивной «Моссельпрома» собирает средства на борьбу с туберкулёзом и предъявляет «Наш ультиматум пьющим отцам». На улице налаживает контакты с беспризорниками. В общем, пионеры контролируют, наблюдают, действуют. Это их живым, любознательным киноглазом схвачены такие неожиданные сцены, как шествие слона по улицам Москвы в зоопарк, показ ловких трюков китайца-фокусника. Это их восторженный взгляд провожает полотнище флага, поднимающегося прямо в небо на церемонии открытия пионерского лагеря в деревне. Ставшая классической монтажная композиция – 1 минута экранного времени, 17,5 метра плёнки, 16 оригинальных кадров, повторенных 52 раза.

В сценах «происхождения» хлеба и мяса, когда методом обратной съёмки булка возвращается к колосьям в поле (не на дереве же растёт), а кусок говядины – к быку, пасущемуся на лугу (бифштекс сам по себе не гуляет). Это не просто трюк, не только режиссёрский эксперимент в области киноязыка – это усмешливый парафраз набившей оскомину темы «смычка города и деревни». Кадры, снятые в сумасшедшем доме, сопровождается надпись: «Я требую, прекратите погромы». Так назван исток безумия одного из больных, жертвы национальной политики дореволюционной России. А вот жертвы безумия самой революции и Гражданской войны – покидающий психиатрическую больницу мужчина в поношенной красноармейской шинели и беспризорники, юные воры и наркоманы.

Покидая деревню по окончании съёмок, Вертов оставил там группу местных киноковнаблюдателей. Там же в творческий коллектив Дзиги Вертова были «завербованы» два новых кинока – Борис Кудинов, вожатый приехавшего из Москвы пионерского отряда, и демобилизованный красноармеец, местный уроженец Илья Копалин, позднее ставший одним из ведущих режиссёров документального кино. Год спустя в Париже на Всемирной выставке декоративного искусства награждённый серебряной медалью фильм «Кино-глаз» впечатляюще прозвучал в контексте советского «левого искусства». Он демонстрировался в архитектуре Константина Мельникова. Тут же в павильоне был развёрнут макет Александра Родченко, демонстрирующий, что такое «Кино-глаз» в теории и на практике. Родченко принадлежал и знаменитый киноплакат к фильму; в верхней части листа человеческий глаз, и на него снизу устремлены взоры пионеров. В революционной технике фотомонтажа получилась своеобразная лефовская икона. Пионеры на самом деле оказались самыми горячими защитниками «Кино-глаза» на общественных просмотрах и диспутах. Фильм вызвал бурную реакцию: столкновение полярных оценок, серьёзные аналитические статьи и даже фельетон в «Киногазете» про то, как «кинока-воин кинорал про киноправду». Вертова били даже на «левом» фланге, так его «Кино-глаз» подбил своим «кинокулаком» в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» Г. М. Эйзенштейн. Для съёмок своего первого фильма «Золотой мёд» (1928) Владимир Петров нашёл в среде беспризорников талантливых артистичных ребят, с которыми много занимался, подружился. Трое из них – Фатима Гилязова, Боря Лыткин, Шура Завьялов – так под своими именами и снимались в его фильмах. Они принесли в кино правду пережитого, подлинность чувств, а оно изменило их жизнь. Девочку удочерил администратор съёмочной группы, мальчики остались на студии, и впоследствии Шура Завьялов стал кинооператором, а Боря Лыткин – звукооператором. Тема фильма – перевоспитание беспризорников, создающих коммуны и самих себя, стала сюжетом реальных ребячьих судеб.

Фильм «Золотой мёд» в основном был снят на натуре – под Батуми, в старых садах, на пасеках. Поезд, увозивший группу в Грузию, штурмовали беспризорники, рвавшие на съёмки в тёплые края. Эта живая массовка постоянно сопровождала режиссёра криками «Ура, дяденька!»

и сохраняла атмосферу настоящей ребячьей жизни. Драматизм событий, противоборство мальчишеских характеров, органичность массовки – всё было трудно управляемым, зато неподдельным.

Фильм «Джой и дружок» был адресован самому благодарному и одновременно самому трудному зрителю – детям дошкольного возраста. При этом в занимательной и доступной детскому сознанию форме фильм поднимал одну из ключевых проблем – выбор семейного или государственного воспитания. На окраине Ленинграда рядом живут семьи рабочего-пути ловца и врача. Пролетарские дети учатся и воспитываются в советской школе, а сын интеллигента по старинке дома. В рабочей семье плебейская дворняга Дружок на выучку отдана в питомник, а Джоя, бульдога с родословной дрессируют дома. Неродовитая собака побеждает на соревнованиях и спасает мальчика из интеллигентной семьи, заблудившегося в лесу. Так его родители осознают преимущества коллективного, общественного воспитания перед домашним, индивидуалистическим и отдают сына в школу. Впрочем, тогда это понимали даже малые дети. Фильм получился поучительным и одновременно добрым и жизнерадостным.

«**Адрес Ленина**» – третий фильм Петрова, посвященный жизни ленинградских пионеров. Побывав в музее-квартире вождя и в Разливе у его шалаша, увлечённые рассказом пионервожатой ребята решают в своём доме организовать клуб и детскую площадку во дворе. Собственными руками они отремонтировали мрачное, грязное помещение, разбили цветники во дворе-колодце, сделали место для игр малышей, собрали книги для библиотеки. Всё это было подробно показано на экране как пример для подражания, как программа действия.

Юные исполнители увлечённо играли в «построение социализма в одном отдельно взятом доме». В эту жизнеутверждающую линию сюжета вплеталась социально-критическая, драматическая. В этом доме в подвале у злой и жадной тётки жила девочка, которую та обижала и в любую непогоду посылала на улицу торговать папиросами. Пионеры постановили: вырвать девочку из лап торговли, переменить её жизнь. Они позвали Фатиму в клуб и помогли ей уйти жить в детский дом.

Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, одна из знаменитых «старух» Александринки, сыграла тётку Фатимы как настоящее исчадие старого мира. Актриса высоко оценила дарование своей десятилетней партнёрши Фатимы Гилязовой и называла её «моя соперница». В массовых сценах фильма снимались 300 детей в возрасте от 7 до 12 – целая ребячья армия, его коллективный герой.

А. В. Луначарский назвал «Адрес Ленина» одним из лучших детских фильмов. Большой удачей назвали коллеги-кинематографисты. Этот фильм под названием «Дети нового дня», как и фильм «Золотой мёд», впервые представил советский детский кинематограф в прокате за рубежом. В Америке все доходы пошли на кампанию местной Компартии по защите детского труда и организации детского отдыха. Так, режиссёр Владимир Петров получил и политический знак качества.

Три его фильма не были связаны ни единым сюжетом, ни общими героями, но составили своеобразную трилогию о советском детстве 20-х годов в таких его ипостасях, как беспризорничество, общественное воспитание, пионерское движение. Режиссёр проявил себя как исследователь и педагог, создав кино для юных и взрослых одновременно, объединяющее, а не разъединяющее детей и отцов.

«Немного наивна, немного проста... местами хорошо сделана, вполне понятна детям... теплота, трогательность... приличный середняк» – именно такой тип фильма представляет «Танька-трактирщица» режиссёра Бориса Светозарова. В бюллетене «Совкино» №18 за 1928 год содержится такая информация: «Московская фабрика «Совкино» выпустила рассчитанную на пионерскую аудиторию картину «Танька-трактирщица» по мотивам рассказа К. Минаева

«Против отца». Константин Андреевич Минаев – участник Гражданской войны, корреспондент газеты «Правда» и журнала «Тракторист», автор 14 сборников рассказов о детях и для детей – сегодня забытое имя. Его рассказы – публицистические зарисовки, переведённые на язык деревни и городской окраины. Их названия говорят за себя: «Ариша-пионерка», «Назарка-атаман», «По отцовской дороге», «Против отца». Такая агитационно-пропагандистская литература, обслуживавшая политическую злобу дня и только-только берущегося за книгу массового читателя, была надёжной основой для фильмов скромных эстетических достоинств, но идеологически выдержанных, коммерчески успешных. Такие, в духе времени, кинокритики называли «средняком».

История «Таньки-трактирщицы» построена на кочующей фабуле превращения кабака, где из-под стола «чай с огурчиком» в чайную, где будут читать газеты. Но фильм для детей требовал своей специфики в показе классового противоборства вокруг деревенского трактира: не через любовные отношения, как обычно, а через семейные. Героиня фильма – деревенская девчонка Танька, падчерица трактирщика, которая кровному родству с матерью, семейному с отчимом предпочитает идейное родство с пионерами. К ним она тянется всей душой и купит их доверие ценой доноса, подслушав ночной сговор отчима-кулака с подкулачниками о расправе с учителем. Так возник конфликт «против отца», а фильм, деревенский по материалу, стал пионерским.

Фильм начинался сценой сна-мечты девочки и надписью: «Танька в жизни – трактирщица, в мечтах – член пионерского отряда». Эта сцена ещё раз повторится в конце фильма, составив романтический контраст всему прозаическому, бытовому повествованию. В том, как сняты эти сцены, видны заимствования из арсенала киноавангарда. Пионерские эпизоды напоминают «Кино-глаз». Шествие пионеров по кругу точно воспроизводит знаменитую тюремную сцену из «Матери» В. Пудовкина. Язык фильма не назовёшь примитивным: различные формы монтажа, скорости съёмки, наплывы. Живые, подлинные лица крестьян из массовки (в трактире, на охоте) и убедительные лица актёров. Но при этом ни одного неожиданного актёрского решения. Трактирщик – Константин Ястребицкий, исполнитель на роли кулаков, частников, ставший знаменитым после роли снохача в фильме «Бабы рязанские». Он играл не толстопузого эксплуататора, а сильного работающего мужика, и персонажи его убеждали, запоминались, будучи не карикатурой, а психологическим портретом крепкого хозяина на земле. Естественно, тогда такого называли хищником, врагом и числили по разряду сугубо отрицательных персонажей. Комсомолка Груня – актриса Евлалия Ольгина, лицо привлекательное, свежее, всего лишь вторая роль в кино, но точно списанная с её дебюта в «Ухабах» А. Роома. Учитель, застрельщик перестройки трактира, мать Таньки – все исполнители, не раз проверенные ролями подобного плана. Наконец главная героиня в исполнении Тани Мухиной – убедительный типаж на роль жертвы социальных обстоятельств, находящей силы их преодолеть, и органичное, эмоциональное проживание сюжетных перипетий.

Снимали в Тверской губернии, в большом небедном чистом селе. Вокруг густые леса, живописная речка, холмы. Простая деревенская безыскусность, в какой были сняты натурные сцены, по-своему поэтична. Оператор В. Попов – из эйзенштейновского творческого коллектива, пусть и второй, ассистент, но ведь рядом с Эдуардом Тиссэ. Борис Светозаров, выходец из деревни, проявил цепкую память на детали крестьянского быта, верность манерам поведения селян, точности кроя костюмов, что помогло ему как сценаристу и постановщику фильма. В режиссёрском рисунке ощущаются культура, чувство меры, точная адресность. Вот решив пригасить пафос пионерского эпизода, Светозаров вводит комическую деталь – собачка, стоя на задних лапах, держит в пасти пионерский галстук, который пионер повязывает девочке со словами: «Ну, Танька, наша ты теперь» (финальная надпись). Видимо, думая о детской

аудитории, режиссёр меняет жёсткое идеологическое название сценария «Против отца» на бытовое шутливое «Танька-трактирщица». Юмором он смягчает сцены классовой борьбы: подкулачник не убивает учителя, а просто подпиливает доски моста через речку и тупо громко ржёт, увидев «жертву» в воде. А учитель, в свою очередь, совсем беззлобно бросает: «Чини мост, вредитель, чини-чини». Да и главный классовый враг – трактирщик не похож на злодея-кулака с обрезом под полой. У него вполне мирные цели – сохранить чайную и укротить падчерицу, чтобы родителей уважала и лучше по хозяйству помогала. Роль К. Ястребицкого точно подёрнута лёгкой иронией. Эдакий культурный хозяин. Вот очень важно на виду на крыльце чистит зубы... пальцем. Вот с достоинством оглядывает свою чайную, в которой даже радио есть, и следует надпись: «Чем у меня не культурно?»

В фильме показаны детские игры – старые, добрые, но с новым содержанием. Обычные «лошадки», когда оседлав палочку, малыш чувствует себя наездником, сопровождает надпись: «Красная кавалерия». Ребята пускают в запруде кораблики, и надпись уточняет: «Морской флот». Стоя босыми ногами в воде, мальчишки делают равномерные движения, напоминающие знаменитый танец машин театра «Синяя блуза», что подтверждает надпись: «Живые дизеля». В сцену каждой игры вмонтированы очень короткие хроникальные врезки, едва схватываемые глазом, – красная конница на марше, военный крейсер на рейде. Это потом определяют как один из механизмов воздействия на сознание через подсознание, но уже тогда использовали в пропагандистских, идеологических целях, даже в фильмах для детей.

«Танька-трактирщица» появилась на экране в самом начале 1929 года, неожиданно став предметом острейших дискуссий, многих статей, в которых явно «не почину» фильм-середняк оказывался в ряду выдающихся кинопроизведений. Дискуссия, организованная вокруг него в газете «Кино», вызывающе озаглавлена: «Броненосец «Потёмкин» или «Танька-трактирщица». В ежегодной конкурсной анкете газеты «Комсомольская правда» он опередил «Арсенал» А. Довженко. О нём писали и спорили В. Шкловский, А. Роом, М. Левидов, А. Фадеев. Его взял под защиту Л. Кулешов. Один из дискуссионных просмотров был организован на самых идеологических верхах – в клубе при ЦК ВКП(б) и Рабоче-крестьянской инспекции. Такое «возвышение» фильму обеспечила самая широкая и при этом самая неискущённая часть зрительской аудитории, превратив его таким образом в один из образцов кинокультуры для масс. Громкоговорителем массовой киноаудитории была организация Общество друзей советского кино (ОДСК), активисты которой называли «Таньку-трактирщицу» лучшим фильмом года, потому что он говорил со зрителем на равных, захватывал простотой, показывая обыкновенных людей, каких много. ОДСК взяло шефство над съёмочной группой и персонально над Светозаровым, которого так, на всякий случай, уволили со студии.

Кинематографисты, яростно выступили против «Таньки-трактирщицы» как серого натуралистического лубка, паразитирующего на интересе массового зрителя к материалу современной жизни, оформленному просто и доступно. Чувствуя, что в конце 20-х социальная почва уходит из-под ног киноавангарда, что большевистская идеология более в нём не нуждается, его лидеры страстно, нетерпимо наступали на «киносередняк». А ведь у фильмов такого ряда есть одна очень существенная функция, можно сказать, отложенная, заявляющая себя в больших длительностях, – быть зеркалом эпохи, отражать с особой объективностью (нежели это могут выдающиеся авторские, всегда крайне субъективные произведения) массовые, социальные, идеологические процессы и состояния своего времени. Покаже Борис Светозаров с горечью говорил о нездоровой, нетоварищеской атмосфере в кинематографической среде: «Коллективной работы на фабрике нет. Режиссёр режиссёру волк». Но из кино не ушёл, ведь к тому времени отдал ему уже пятнадцать лет жизни. В анкете, заполненной в 1927 году для вступления в киносекцию Союза драматических и музыкальных писателей, в графе

«происхождение и социальное положение» стоит прочерк. Внешность его и фамилия дают основание предположить, что Борис Фёдорович не из крестьян, хотя и родился в деревне Жуковка Симбирской губернии. У него лицо выходца из духовного сословия, например, из семьи сельского священника. Учился в Петербургской академии художеств, а в 1912–1918 годах пробовал себя как актёр, художник, помощник режиссёра одновременно в Московском художественном театре и на киностудии Ханжонкова. Затем были пять-шесть лет без кино, служил в различных учреждениях. То ли происхождение «замаливал», то ли новую жизнь постигал. Когда в 1924 году вернулся в кинематограф, брался и за игровое кино и за культурфильмы. Две ленты об И. В. Мичурине и его селекционном методе – «Мичуринский питомник» и «Юг в Тамбове». «Среди зверей» – картину, посвященную Московскому зоопарку, он снял как захватывающее зрелище для самых маленьких зрителей. Из четырёх игровых фильмов, снятых Борисом Светозаровым в 20-е, сохранился один – «Танька-трактирщица». В 30-е делал научно-популярные ленты по биологии, физиологии, в годы войны – военно-технические. Умер в 1968-м. Его фильм 1957 года «Переливание крови» ожил в 90-е годы в качестве уникального материала натурфилософского авангардистского опуса Андрея И «Конструктор красного цвета». Вот такая долгая-долгая кинематографическая судьба – от русского дореволюционного кино до постсоветского, перестроечного.

Игры и игрушки – своеобразное зеркало детства и интересов детей и установок взрослых. В 20-е годы куклы дореволюционного образца – милovidные, нарядно одетые девочки и мальчики – уступили место персонажам нового социума. Появились матрос, пионер, октябрёнок, колхозник, рабочий. Исчезло как буржуазное вековое разделение игрушек, готовящих к взрослой жизни девочек (куклы, бытовая утварь) и мальчиков (солдатики, оружие, машинки). Всесоюзный научно-экспериментальный институт игрушки разрабатывал новые универсальные образцы, готовящие к коллективным формам жизни и труда – для таких игр, как «Сбор трактора на конвейере», «Птичий двор», «Строим «Волховстрой». Но стоило воспитателю детсада отлучиться ненадолго, как начинались игры другие – «собрание домкома», «расстрел у стенки», «ограбление». Всеми любимые «казаки-разбойники» превратились в военные игры пионеров, в которых красные неизменно побеждали всех врагов. С детской непосредственностью и поэтическим совершенством представил рождение игрушки Маяковский в стихотворении «Конь-огонь». В умелых руках столяра, щетинщика, кузнеца, художника из полена рождался деревянный конь. Знай, играй и «... помогай Будённому!» Педагог, знаток декоративного искусства, художник, писатель Николай Дмитриевич Бартрам в 1918 году создал в Москве Государственный музей игрушки, чтобы собрать и сохранить как своеобразный культурный код игрушки прошлого. Именно он выступил консультантом культурфильма «*Игрушка*», которую в 1930 году сняла Александра Хохлова. В фильме в нескольких десятках эпизодов снимались дети дошкольного возраста, играющие в разные игры разных эпох. Так, в доисторическом эпизоде их игрушками были камни, коренья, всё, что мог подарить им окружающий девственный лес (естественно, рукотворный, «выросший» в павильоне). Если бы фильм сохранился, он предъявил бы сотни открытых, непосредственных, живых лиц детей 20-х годов.

«*Мой сын*» – фильм, воскресший из долгого небытия, считался несохранившимся после гибели под бомбёжкой 1941 года большой ленинградской киноколлекции. Фильм, пришедший из легенды не видя его, называли шедевром. Найденный в Аргентине уже в XXI веке, сохранённый ценителем советского кино 20-х годов, фильм подтвердил столь высокий статус. «Мой сын» Евгения Червякова – одно из тройки самых оригинальных и совершенных произведений «второго кино» наряду с «Третьей мещанской» Абрама Роома и «Обломком империи» Фридриха Эрмлера. И если последние два фильма имели в основе талантливые новаторские сценарии Виктора Шкловского и Роома, Катерины Виноградской и Эрмлера, то «Мой сын» вырос из

весьма банальной истории, написанной рядовыми сценаристами по заурядному рассказу.

Евгений Червяков практически переписал сценарий, что вызвало протест у одного из трёх авторов, увидевшего, как в этой коренной переделке разрушилась мелодраматическая конструкция, растворилось социальное содержание написанного. Режиссёр задумал фильм не о жизни рабочей семьи, не об отношениях мужчины и женщины в контексте нового быта. Он оставил незаполненным контур любовного треугольника – муж, жена, любовник, являющийся отцом родившегося ребёнка. Всё потому, что фильм не о любви, не об измене, он о чуде рождения новой жизни, он о духовном преображении человека, постигающего в этом чуде высшую форму любви и родства вне бытовых и супружеских отношений, выше биологического отцовства.

В сценарии был не только «другой» у жены, но и «другая» у мужа, что ещё более обостряло отношения и раскрашивало их новыми мотивами. В фильме эта линия отсутствует и не случайно. Любовная предыстория не просто за пределами фильма, но и вне интереса автора. Дважды появляется на экране надпись: «Была любовь или нет – она прошла...» – сначала как внутренняя речь, как размышление героини, а затем как авторская реплика, обращенная к зрителю. Ребёнок, рождённый зимой, как плод весеннего чувства, непредсказуемого, неуправляемого, недолговечного, скорее, страсти, чем любви. Режиссёр намеренно избегает выигрышного мелодраматического хода – дать зрителю посмотреть на младенца, умилиться тельцем, ручонками, личиком. В данном случае ребёнок – объект страстей, переживаний, своеобразный тест на человеческую сущность. Отец ребёнка не испытывает к нему ни интереса, ни чувств. Зато муж, потрясённый признанием жены «прости... сын не твой», тянется к нему, разворачивает, рассматривает... Актёра П. Березова (любовник) режиссёр не пускает дальше первого плана, так что близко его лица, глаз зритель не видит. И это приговор. Зато актёру Геннадию Мичурину (муж) отдано так много крупных планов, в два раза больше, чем актрисе Анне Стэн (жена). Несомненно, центр фильма – этот мужчина, готовый принять на себя отцовство над ребёнком, рождённым от другого, через гнев, обиду, ревность, боль поднимающийся к чувству высшей пробы – христианской любви, жертвенной, всепрощающей, бескорыстной. Многие, писавшие о фильме «Мой сын», называли это чувство «новым», порождённым советской действительностью, не увидев, не узнав в нём вечного и общечеловеческого. Развернув одеяльце, герой смотрит на новорожденного, и перед его мысленным взором, и перед глазами зрителей возникают картинки обычной детской жизни: умываются, готовятся ко сну, ложатся в кровати. Эти «по-киноглазовски» снятые кадры «сшиты» надписями-призывами: «Любите детей, заботьтесь о них», «Ну, дети, спать. И пусть вам снятся хорошие сны». Здесь взгляд автора, героя, зрителей сливается в единое лирическое видение, не имеющее ни исторических, ни социальных координат.

Мать и ребёнок – три вариации этого вечного образа материнства проходят через фильм: главная героиня начинает жизнь заново после рождения сына, а рядом в общежитии мать у гроба ребёнка, и будет женщина с детьми в толпе погорельцев. Незабываемы эпизодические женские фигуры, в особенности окаменевшая от горя мать, потерявшая ребёнка (Урсула Круг – большой мастер маленьких ролей). Искусство актёрского преображения, замечательные руки художника-гримёра Антона Анджана и на экране новое лицо Анны Стэн. Год назад оно пленяло юной непосредственностью, нежностью девичьих черт в комедии Барнета «Девушка с коробкой», а теперь завораживает. Лицо женщины, физически измученной недавними родами, душевно чувством вины, тревогой, сомнениями. Почти без жестов, без участия мимики, одной жизнью больших выразительных серых глаз актриса передаёт даже не чувства, а состояния, порой неосознанные, переменчивые, зыбкие. В этом нестандартном лице читается порода, принадлежность Ольги к другому кругу, что называлось тогда, «из бывших». Это подтверждает и

обстановка её комнаты, куда она перебирается, уйдя с ребёнком от мужа. Обломки старого быта – кресло из дорогого гарнитура, комод, красивая лампа на нём. Работу Анны Стэн на площадке сопровождала романтическая музыка. Она просила пианиста, игравшего на съёмках (была такая традиция в немом кино у некоторых режиссёров) в её сценах постоянно исполнять Шопена. В первых сценах фильма на Ольге одежда, скрывающая её женственность, сексапильность, привлекательность: тёмная шаль на голове, тяжёлая старушечья шуба, серая бесформенная кофта. Сбросив угнетавшее её положение неверной жены на содержании у обманутого мужа, женщина преображается, одета и выглядит совсем по-другому. Вот она на своём рабочем месте стрелочницы трамвайных путей в тёплом лёгком овчинном полушубке, спортивной шапочке крупной вязки. А в сцене, названной «Другая жизнь», даже пелёнки стирает в белой нарядной кофточке, помолодевшая, похорошевшая.

Свою линию преображения через страдание вёл Геннадий Мичурин – Андрей, муж. Успешный театральный актёр ленинградского Большого драматического работал перед камерой чисто кинематографически, что называется, «+монтаж», предчувствуя монтажные ходы, смену планов. В сцене пожара, потребовавшей больших и рискованных физических нагрузок, пригодилась отличная акробатическая подготовка Мичурина. И постоянно режиссёр акцентировал внимание на жизни аскетичного, иконописного лица актёра, в особенности на больших светлых глазах. Крупный план Андрея в пожарном шлеме, профиль, освещенный огнём, хочется назвать портретом огне-борца, потому что герою больше подходит это старое название его профессии. Отец ребёнка Трофим тоже пожарный. Спасая Ольгу, он примиряется с тем, что его сын погиб, а Андрей, рискуя жизнью, в огне и дыму ищет и находит его.

Критики, писавшие о фильме, считали эпизод пожара просто мелодраматической развязкой истории, не понимая, что он подан не как бытовая ситуация, возникшая в результате нарушения пожарной безопасности. С чего бы тогда режиссёру так подробно показывать зарождение огненной стихии. Всё начинается с музыки, звучащей в радионаушниках: слушает Ольга, стирая пелёнки, юноша с книгой, старик, задремавший рядом с горящим примусом, который опрокидывает кошка... И вот уже дом, в котором, уйдя от мужа, живёт Ольга с ребёнком, объят пламенем, «ввержен в Геенну Огненную».

Фильм вообще построен на сопротивлении бытовому материалу и мелодраматической фабуле, что называется, писан не маслом, а акварелью. Вещи, неизменные спутники семейных историй, загромождающие интерьеры, виснувшие на персонажах, здесь живут своей отдельной жизнью, не столько как предметы утвари, мебели, рабочего инструмента, сколько как некие поэтические знаки, слегка означенные метафоры. Молоток и гвозди рядом с гробом – инструменты смерти. Двухэтажная детская кроватка – сверху люлька, внизу постелька, а рядом женщина – метафора материнства. Чайник с крышкой на цепочке, из которого вода льётся через край, – переполненная чаша терпения. Как образец минималистской образности пустой кадр, в центре которого сиротливо висит на вешалке форменная фуражка Андрея. По поэтическим законам строится единое пространство фильма, без чёткого деления на натуру и интерьеры, город и жилище. Служебное помещение пожарной части и общежитие, комнаты и коммунальная кухня, лестничные пролёты и пустые коридоры – голые, тёмные, неудобные. К сожалению, в найденной копии фильма отсутствует целая часть – эпизод в трактире, куда приходит Андрей «по-русски залечить» изболевшую душу Типичные персонажи злчных мест – пьяницы (в роли одного сам Е. Червяков), проститутки (актриса Н. Ермакович, жена режиссёра, играет одну из них). А рядом карнавальная тройца, кривляющиеся, танцующие «Чаплин, Пат и Паташон». Здесь так неуместна представительница губернского общества «Друг детей», собирающая пожертвования у подвыпивших посетителей, которые по жизни такие же друзья «детей», как эти ряженные – кинозвезды, любимцы публики. Вдруг в хмельном воображении Андрея здесь же

появляется жена, уходящая с ребёнком на руках в метельную мглу, и физиономии соседок-сплетниц, хохочущих и аплодирующих не то трактирному веселью, не то уходу Ольги из дома. «Старое держит» – второе, скорее всего, не авторское, а прокатное название фильма. Старое персонифицировано в колоритных фигурах соседок по общежитию – разбитной, бесцеремонной молодухи и двух старух, толстой и тонкой. В условиях коммунального быта они осознают себя силой общественного контроля за жизнью и смертью: встречают новорождённого, провожают умершего ребёнка, осуждают, дают советы. Режиссёр акцентирует внимание на том, как их руки ловко шинкуют капусту, тщательно протирают посуду, пока они обмениваются многозначительными взглядами, ехидными ухмылками, глумливыми замечаниями. Они не просто назойливые, бесцеремонные соседки, это «народный контроль», не дающий жене забыть, а мужу, разобравшись в себе, простить измену.

Сослуживцы, общественники также без приглашения и стука заходят к Андрею и Ольге. Их комната, это пространство частной жизни, напоминает проходной двор. А им бы побыть одним, посидеть вдвоём у детской кровати, подумать, помолчать, поговорить. Эта коллективистская бесцеремонность, неуважение к личности, к интимной жизни представляют в фильме советскую действительность, при том что её атрибутика в нём явно отсутствует. Только в дежурке пожарной команды на столе сиротливо стоит небольшая скульптура Ленина, да и та спиной к зрителю.

Андрею, любящему жену, не случайно в каждой идущей навстречу женщине, видящему её, готовому простить, нужно преодолеть давление этого старого-нового окружения, но, главное – нужно пережить личную внутреннюю драму, драму «страстей». К выходу фильма на экраны Евгений Червяков написал и опубликовал в журнале «Рабочий и театр» (№33 за 1928 год) своеобразное предисловие к нему, в котором так определил основную задачу постановки: «Показать средствами кинематографа гнев, любовь, отчаяние, ревность – словом, весь тот сложный комплекс душевных явлений, который называется человеческими страстями». Режиссёр выбрал не трагическую, не драматическую, а лирическую оптику показа, синтезирующую монтаж, ритм, скорости съёмки, а также пластическое решение кадра и выразительность человеческого лица, живущего на долгих крупных планах своей особой жизнью. Он знал эмоциональную силу человеческого взгляда, улыбки, которыми начал и завершил свой фильм. Он умел слышать немой разговор человеческих рук, передающий самые тонкие потаённые чувства. Он владел искусством психологического и чувственного построения мизансцены, когда достаточно поставить мужчину и женщину лицом или спиной друг к другу, дать их в «фас» или «профиль», чтобы зритель почувствовал их состояние. По богатству чувств, по способности заглянуть глубоко в человека, коснуться потаённого, подсознательного Червяков был равновелик Абраму Роому. Кинопоэзия Червякова по своей антропологичности не уступала кинопрозе Роома. В фильме «Мой сын» реальные события жизни героев, воспоминания, предчувствия, фантазмагорические видения сливались единым потоком их настроений и переживаний. А лирическая субъективность автора находила выход во внесюжетных отступлениях и литературном строе экранных надписей.

Пространство, в которое автор отступает от сюжета, – город, не какой-то конкретный, просто большой современный и сохранивший красоту прошлого. В морозной дымке он так печален, так романтичен. Его украшают и зеркало катка, и арка виадука, по которому идёт поезд. Диагональные, полётные композиции натуральных кадров, точно невидимыми нитями, стягивают и удерживают это пространство. Герой, ушедший из дома, шагает вдоль обводного канала (общий план), лицо его отрешённо (крупный план), над ним по виадуку движется состав (общий план), мелькают освещённые окна вагонов (крупный план), неосознанно подчиняясь внутреннему волнению, Андрей всё убыстряет и убыстряет шаг (средний план). И снова – лицо,

поезд, одинокая фигура: всё короче и короче становятся монтажные куски и неожиданно обрываются. На экране – залитый огнями каток, катается влюблённая парочка. Скорее всего, производственные обстоятельства заставили снимать фильм зимой, но как же он выиграл от этого! Богатство мотивов, сила драматизма, национальный колорит – всё это добавила русская зима.

В немом фильме, лишённом звучащего слова, Червяков мастерски владел словом, написанным на экране. Так, в сцене пожара, когда Андрей ищет ребёнка, надпись является его внутренней речью: «Где сын?» «Его здесь нет», «Где же сын?» Зато вводная и заключительная надпись – прямая авторская речь, обращенная к зрителю, в котором он ищет единомышленника. «Многое кажется нам безнадёжным не потому, что оно неразрешимо трудно. А потому, что жизнь ещё не научила нас находить правильное решение» – этими словами режиссёр начинает фильм. А в финале, делая его незавершённым, открытым, он снова делится своей надеждой, объединяя себя со зрителем междометием «мы»: «Через трудности ещё не налаженной жизни должны же мы научиться правильным решениям».

Неповторимое своеобразие стилистики и киноязыка фильма Евгения Червякова оттенил и подчеркнул фильма Юрия Желябужского «**Человек родился**», в основе которого был тот же литературный первоисточник – рассказ Дмитрия Сверчкова «Дело №1247». Фильмы, вышедшие на экран с разрывом в две недели, не могли помешать друг другу, настолько они были разные, вопреки общности фабулы. Утверждение отцовства не только как биологического начала, а как сложного единства этического, психологического, духовного, физического начал, сопротивление коммунальной коллективной безнравственности нравственному росту главного героя – всё складывается совершенно по-разному вокруг пятидесятилетнего печатника в исполнении Ивана Москвина и Геннадия Мичурина, играющего тридцатилетнего пожарного.

«Человек родился» – типичная московская межраб-помовская картина – с выдающимся мхатовцем в главной роли и чертами эстетики этого театра в добротном бытописательстве, элементах натурализма, глубоком психологизме. Москвин подолгу пропадал в типографии газеты «Правда», наблюдая за работой, повадками, человеческими типами печатников – грамотных, читающих, всегда добротного одетых, не случайно слывших рабочей аристократией. В кадре он играл с мхатовской глубиной, подробно, неспешно. Рождался образ тихого, скромного, мягкого человека, уже немолодого и потому с особой радостью ощущающего чувство отцовства.

Через игру с предметами быта, деталями костюма актёр раскрывает оттенки этого чувства. Как красит детскую кроватку, мастерит деревянного коня. Нарядный, в свежей рубашке, при галстук, точно на светлый праздник, приходит Кулыгин забрать жену и сына из роддома. «Ребёнок не твой» – эти слова жены вызывают растерянность, непонимание, слёзы отчаяния, которые он не может удержать. Резким движением задрожавшей руки распущен узел галстука, раскрыт ворот рубашки... Преодолевая обиду, ревность, мстительность, злобу, герой приходит к трудному примирению. «Будем жить по-прежнему. Ничего», – говорит он жене. Влияние окружающих, злые сплетни соседей разрушают хрупкий мир между супругами. Жена с ребёнком пытается броситься в пролёт лестницы. И только в этот момент, у смертной черты в мужчине окончательно побеждают милосердие, сочувствие к согрешившей женщине, сострадание к ребёнку, высокое чувство отцовства.

Неожиданный поворот этот сюжет получил в фильме «**Две матери**», имевшем второе название «Суд Соломона». Кто настоящая мать – родившая или вырастившая, биологическая или душу вдохнувшая?

Первая, по злой воле бросившего её любовника, отца, выгнавшего её из дома, тётки, обманувшей её, ребёнка лишилась. Женщина, нашедшая подкидыша, не подозревавшая, что он сын её неверного мужа, стала ребёнку матерью. И не библейский суд царя Соломона, а суд

советский решил дело о материнстве в пользу второй. Её сыграла Эмма Цесарская, красавица на роли положительных героинь из народа, сильных, надёжных, удачливых. Особым решением суда к уголовной ответственности привлекли родственников и любовника молодой женщины, по чьей вине она ребёнка потеряла. Бродячий сюжет «Дитя другого» (именно так в зарубежном прокате назвали фильм Червякова) продолжал увлекать кинематографистов. Так, Катерина Виноградская написала сценарий «Случайность», оставшийся непоставленным. Интересно, что и в нём женщина не осуждалась, видимо, её измена трактовалась как момент освобождения от «церковного предрассудка супружеской верности». Очередь была за мужчинами. По-своему тему «человек родился» решил в своём рассказе «Человек» ныне забытый писатель С. Пелов. В нём просто и убедительно описано состояние мужчины в ночь, когда у него должен родиться ребёнок: радость ожидания, страх, когда, не имея денег на извозчика, он несёт жену на руках, ярость, когда у знаменитого Грауэрмана отказываются принять («здесь для высокопоставленных»). А он – простой рабочий из окраинной слободы. На заводе он слышал призыв рожать мальчиков, потому что «стране нужен великий человек». А рождается девочка, которая, по его разумению, может стать только «попутчицей великого человека». Но пока он на рынке покупает дочке «буржуйскую кровать», пока выгораживает уголок в комнате и развешивает на стене портреты великих, новая мысль рождается в его не привыкшей много размышлять голове: не он ли, рабочий Шустяков, призван воспитать в дочери новую раскрепощённую и по тому «великую» женщину? Написано это в духе времени абсолютно всерьёз, сегодня читается с печальной улыбкой.

В своё время на киностудии «Совкино» сценарием «Мой сын» заинтересовался кинорежиссёр Павел Петров-Бытов. Можно сказать, к счастью он не стал его постановщиком, ведь тогда в Ленинграде и Москве почти одновременно появились бы две психологические бытовые драмы, отечественное киноискусство лишилось бы такого шедевра лирического жанра, как фильм Евгения Червякова. Сам Довженко считал его основоположником этого жанра и признавался, «что многое у него воспринял». И тот же Довженко очень точно, можно сказать, провидчески заявлял: «Поэзии всегда трудно!» Были претензии у цензуры: функционеры Главного репертуарного комитета нашли авторское обращение к зрителю в начале и конце фильма «ненужным философствованием» и требовали изъятия надписей. Сохранилось письмо Художественного отдела студии в ГРК, требующее их восстановления, потому что именно они задают частной житейской истории философский масштаб и поэтическое звучание. На общественном обсуждении «Моего сына» в одной из ячеек ОДСК официальные ораторы были настроены весьма критично, а многие рабочие, захваченные лирической стихией фильма, взяли его под защиту. Критик Хресанф Херсонский упрекал режиссёра в уступке «метафизическому пониманию проблемы любви, взаимоотношений мужчины и женщины». Борис Алперс – талантливый театральный и кинокритик, отличавшийся особой социальной нетерпимостью, своим зорким и гневным киноглазом схватил глубинную суть фильма, понял её и не принял. Он писал: «Современный мещанский фильм... утверждает неизменяемость бытовых норм и условий. Он стремится убедить зрителя, что всё в жизни осталось, «как прежде».

Разумеется, режиссёр понимал, что далеко не всё и не для всех из вечных общечеловеческих базовых ценностей Бытия сохранилось, не подверглось социальной коррозии. Его фильм – авторская лирическая рефлексия на тему отцовства, на тему «ребёнок как феномен жизни мужчины». Рефлексия нравственная, духовная, философическая, интимная, от первого лица. Одно из зарубежных прокатных названий фильма – «Сын другого». «Лучший фильм, какой я видела за сезон», – сказала Аста Нильсен, увидев в 1929 году «Дитя другого». В Англии его назвали совсем просто – «Сын».

Эти названия, верные фабульно, абсолютно не верны по сути. Авторское «Мой сын»,

незамысловатое, на первый взгляд, скрывает в себе существенные смыслы. И вызов эпохе коллективистского государственного детства – сын мой. И библейские аллюзии – «се сын мой возлюбленный». И что-то личное, заставляющее вспомнить, что у Евгения Червякова был сын. Поэты, несмотря на ранимость и тонкость человеческой природы, бывают людьми героической складки. Из тех, кто в 1941-м был освобождён от призыва, будучи мобилизован на кинофронт (снимать фильмы в эвакуации), оба кинопоэта – Александр Довженко и Евгений Червяков – добровольно ушли воевать. Первый вступил в действующую армию, второй оказался в партизанском отряде. Он погиб, а его сын, совсем мальчик, тоже добровольцем пошёл на фронт. Если бы Евгений Червяков успел узнать об этом, мог бы с гордостью сказать – «мой сын».

Феликс Дзержинский
Сергей Третьяков
Владимир Маяковский
Корней Чуковский
Владимир Петров
Борис Светозаров
Геннадий Мичурин
Иван Москвин
Евгений Червяков
Пантелеймон Романов
Зенон Комиссаренко
Таня Мухина

Феликс Дзержинский был выходцем из польских дворян, из большой семьи, где было восемь детей. Обучаясь стрельбе, один из братьев убил случайно любимую сестру Феликса. Пережитое потрясение перевернуло всю его жизнь: ушёл из дома, отказался от мечты стать ксёндзом, примкнул к молодым революционерам. Идеалист и фанатик, он смолоду стремился очистить и спасти мир – сначала верой, потом революционным насилием. Ленин называл Дзержинского «горячим кровным конём». Профессиональный революционер с 19 лет в тюрьмах и ссылке провел одиннадцать. Блестящий оратор, умевший пользоваться несомненным артистическим даром. Имел вкус к хорошей одежде, умел её носить. Не случайно на некоторых фотографиях он выглядел настоящим денди. Взрывчатый, страстный нрав всегда был закован в непроницаемую броню железной выдержки, а крайнюю степень подавленного волнения выдавал только внезапно возвращающийся польский акцент.

Дзержинский спас польских ксёндзов, приговорённых к расстрелу, под честное офицерское слово выпустил из Петропавловской крепости группу царских генералов, кстати, тут же слово нарушивших, не раз отменял смертную казнь. Нет, он не был «козлобородым палачом», как его многие называли, не был патологически жесток. Он служил бесчеловечному, криминальному режиму, и потому его подпись стояла на расстрельных документах, его именем были освещены репрессивные акции, такие, например, как «Красный террор». Сам он себя называл «богом мести» и «святым убийцей». Занимаясь вопросами экономики и народного хозяйства как глава Высшего совета народного хозяйства, Дзержинский был сторонником углубления и продолжения НЭПа, выступал за союз с крестьянством и против уничтожения деревни, насильственного переселения крестьян в города и на стройки. Конфликт со Сталиным нарастал, и в конце концов Дзержинский заявил: «Дайте мне отставку... Так нельзя работать». Он поддерживал большевиков – сторонников «свободной любви», но сам вёл жизнь аскета.

Единственная жена Софья Мушкет и единственный сын Ян прошли с ним всю жизнь. Он умер от разрыва сердца летом 1926 года, и ему не было 50. Впрочем, что могло ждать его в 30-е, если Сталин называл его «активным троцкистом»?

«Дорогой шеф! Мы с каждым днём любим тебя всё больше и больше» (из протокола собрания воспитанников детдома. 1924). Эти слова обращены к организации, одно название которой вызывало ужас, – Объединённое государственное политическое управление (ОГПУ), до 1922 года – ВЧК (Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем). Страшное и странное сближение – карающий меч и ребёнок в одних руках. Это

ведомство и лично его глава действительно создавали детские общественные организации и приняли заботу о миллионах беспризорных. Крупнейшие колонии – Болшевская и Люберецкая под Москвой и Куряжская под Харьковом были больше похожи на военно-трудовые поселения, чем на воспитательные учреждения, были организованы чекистами.

В 1919 году Дзержинский решил возложить заботу о беспризорных малолетних преступниках, малолетних инвалидах, сиротах на аппарат ВЧК – организации, действующей повсеместно, чётко, по-военному, обладавшей убийственной властью. Он инициировал создание детской комиссии ВЦИК по улучшению жизни детей и первого её документа «О бесплатном питании детей до 14 лет» всех, без социального и классового различия. Дзержинский лично обращается к Папе Римскому с просьбой оказать помощь голодающим детям, и Ватикан помогает. Будучи одновременно наркомом путей сообщения, Дзержинский распорядился направлять в глубь страны специальные «питательные поезда», где работали бригады врачей и пекарей: пекли и раздавали на станциях хлеб, подбирали умирающих от голода детей, лечили больных.

Однажды, проходя близ Лубянской площади, Дзержинский заметил мальчишку, замерзающего в асфальтовом котле, и вытащил его оттуда. Это был беспризорник Коля Дубинин, будущий академик, выдающийся генетик. Этого спасли, а сколько погибло, какое человеческое, какое интеллектуальное и творческое богатство утрачено! Недаром революцию именуют «Сатурном, пожирающим собственных детей», что доказывает её противоестественность, а, следовательно, обречённость.

Для главы ведомства, своей деятельностью постоянно увеличивающего число сирот, беспризорных, их спасение, возможно, было своеобразной формой покаяния, очищения. Да и не был он тем кровавым чудовищем, каким по должности остался в сознании лично его не знавших. А вот, например, Екатерина Андреевна Пешкова, человек большого ума и безупречной нравственности, организатор и глава Политического красного креста СССР, первая правозащитница в нашей стране, неустанно сражавшаяся с ведомством Дзержинского, его самого называла «редким, прекрасным человеком». Доктор Януш Корчек оставил воспоминания о посещении Дзержинским, скрывающимся от полиции, его сиротского приюта, где тот долго стоял на коленях у кровати спящего сына. Трагично сложилась судьба братьев Дзержинских: Станислав был убит в 1917 году, Владислав казнён немцами в 1942-м, Казимир расстрелян в 1943-м.

В 1923 году Дзержинский консультировал первый игровой фильм о жизни беспризорных, который был заказан Московским отделением образования (МОНО) предприятию «Кино-Москва». **«Беспризорные» (1923)** сценариста и режиссёра В. Н. Карина-Якубовского сняты были «под хронику», и найденные на улицах Москвы ребята охотно актёрствовали, разыгрывая перед камерой сцены своей жизни и «деятельности»: насилие, тунеядство, проституция, воровство, алкоголизм, наркомания. Эти сброшенные на дно жизни дети и подростки, точно под увеличительным стеклом, демонстрировали все пороки и преступления мира взрослых. Столь же подробно была показана деятельность организаций, спасающих и возвращающих беспризорных в социальную жизнь.

Сергей Михайлович Третьяков – драматург, публицист, поэт, деятель культуры «левого фронта» был связан с Маяковским, Эйзенштейном, Мейерхольдом и творчески, и человечески. Третьяков родился в семье учителя. Его мать Эльфрида Меллер была из немецко-голландского рода, перед замужеством перешла в православие с именем Елизавета. Третьяков с золотой медалью окончил гимназию в Риге, а затем юридический факультет Московского университета с дипломом Первой степени. Человек огромной культуры, владевший многими иностранными языками, он выбрал футуризм как эстетическую религию, что предопределило его

художническое и политическое лицо. Его драматургия агитпроповского типа, открыто работающая на большевистскую идеологию, представляла «пьесы-статьи», «пьесы-фельетоны», «пьесы-прокламации», в которых идеи «надевались» на персонажей и были главной движущей силой. Так, по заданию ЦК комсомола в рамках кампании «Комсомольского рождества» Третьяков написал антирелигиозную агитку с неблагозвучным названием «Непорзач» (читай, непорочное зачатие) на основе пушкинской «Гаврилиады». Студенты мастерской Мейерхольда осуществили её постановку в рабочих клубах. Третьякова можно назвать ведущим драматургом Пролеткульта и «Театрального Октября», написавшего «Противогазы», «Слышишь, Москва» и «Земля дыбом», «Рычи, Китай». Вместе с этими театральными направлениями он остался в породившем их времени.

Этот высокий, худой, по лэфовской моде бритоголовый мужчина был очень добрым, душевным человеком, совсем не похожим на фанатика и аскета, автора пьесы «Хочу ребёнка». Находясь в 1927 году в Одессе на съёмках фильма «Кафе Фанкони» в качестве редактора, Сергей Михайлович проявлял редкую заботу об игравших в нём беспризорниках, собранных в трущобах, на рынках, на вокзале. К одному из них с малосимпатичным прозвищем Крыса, семилетнему мальчишке, смышлённому, артистичному, он особенно привязался – подолгу беседовал, подкармливал. Восемнадцать лет спустя в боях под Будапештом бывший директор Одесской киностудии встретил храброго офицера-танкиста и с трудом узнал в нём того мальчишку. Он, наверное, и не знал, что в 1939 году Третьяков погиб. «Мой учитель Третьяков. //Огромный, приветливый, //Расстрелян...//Как шпион...», – написал Бертольд Брехт.

В последние годы жизни *Маяковский*, наступив на горло собственной песне, писал в основном по ведомственному заказу, на злобу дня. Он заявлял: «Сознательно перевожу себя на газетчика». Лихо сбитые, взрывающиеся неожиданной мощной рифмой стихи, не были поэзией – его неповторимым поэтическим миром. Пожалуй, исключение составляло то, что он писал для детей. Стихи, поэмы, выходящие отдельными книжками, радовали яркостью, живой учительностью, образностью, а главное, свободой от идеологических жупелов.

Например: «Земля кругла //Вроде мячика в руке у мальчика...» Или о жителях Японии: «Мы – как лошади //Они как пони». Поэт, в чём-то сам большой ребёнок, умел разговаривать даже с самыми маленькими: о кругосветных путешествиях, дальних странах, морях, добре и зле, бедных и богатых. Конечно, в духе времени, маленькие положительные герои были детьми кузнецов и шахтёров, а злые, жадные, трусливые были детьми нэпманов, торговцев, мещан. Хорошие любили животных, были подвижны, спортивны, худощавы. «Плохиши», щеголявшие в пижамах и панамах, были раскормлены, толсты и обижали «братьев меньших». Впрочем, своеобразные «десять заповедей» поэта утверждают общечеловеческие качества в его знаменитом «Что такое хорошо и что такое плохо»: храбрость, справедливость, любознательность, чистоплотность, аккуратность против трусости, злости, глупости, неряшливости. При этом Маяковский верил, что ребёнок социально испорчен не безнадежно. Об этом его сценарий «Дети», написанный в 1926 году в период пребывания в Ялте по договору с ВУФКУ Он родился из живых наблюдений поэта за жизнью пионерского лагеря в Крыму: быт, детские игры, контакты с природой. В эту «кино-глазовскую» раму вставлена история «американчика» (сына бизнесмена из САСШ), «англичаночки» (дочери английского горняка), мальчика из многодетной рабочей питерской семьи, беспризорника. В результате забавных выходов и проказ, напомилавших гэгги американского кино, весёлых приключений всех четверых принимали в пионеры, и над лагерем поднимался флаг, медленно и торжественно, совсем как в фильме Вертова. Так пионерская жизнь объединила детей разных сословий и национальностей в единую семью счастливого детства. Если бы Маяковский сам ставил фильм, его через край бьющая фантазия, острое чувство кинематографической формы помогли бы создать экранную поэтическую речь. В чужих

руках сценарий «Дети» превратился в весьма заурядный фильм «Трое». Несомненно, кинопоэзия доступна только поэтам. Может быть, и не стоит жалеть о том, что из семи сценариев, написанных поэтом для ВУФКУ, пять остались нетронутыми. У Маяковского была единственная дочь от русской немки, жившей в Америке. Девочке было около трёх лет, когда в 1928 году в Ницце состоялось его последнее свидание с «двумя милыми Элли», как он сам называл дочь и мать (в крещении Елизавету). После смерти Маяковского Лили Брик уничтожила фотографии, письма. Но когда впервые Патрисия Томпсон приехала в Москву, её лицо было лучшим «свидетельством о рождении».

Уже после его смерти в 1931 году в качестве экспериментального звукового фильма экранизировали знаменитое детское стихотворение «Кем быть?» Над ним работала киностудия из ближайшего творческого и дружеского круга поэта: Осип Брик (сценарий), Виталий Жемчужный (режиссура), Александр Родченко (художественное решение) и Григорий Авраамов (музыкально-шумовое оформление). С детьми в возрасте от семи до четырнадцати лет, отобранными для съёмок, занимались, читали стихи, играли, гуляли. Фильм завершался документальным постскриптом: Н. К. Крупская беседовала с юными участниками этого кинопоэтического эксперимента о том, кто кем хочет стать, об учёбе и труде, о поэзии Маяковского. Зная, как Крупская избегает съёмок, Жемчужный просто привёл детей, уверенный, что в этом случае она не сможет отказаться. Сотрудники музея Маяковского долго и безрезультатно искали этот кинораритет.

«Дай Бог, чтобы каждый шагал, как Шагал» – такую надпись на книге своих стихов сделал Маяковский Шагалу. Даже Бога вспомнил! Так его поразила новость о том, что художник преподаёт в колонии для малолетних преступников под Москвой, в Малаховке, а позднее – в Витебске в приюте для беспризорных. В детской колонии занимался с ребятами музыкой и писал её для них композитор Александр Гречанинов, бездетный, но горячо любивший детей. Милосердие и чувство вины за зло и горе, принесённые поколением отцов, заставляли лучших из них приходиться к чужим детям как к своим. В Москве и Петрограде проводились «Недели ребёнка»: в детских домах, школах, колониях взрослые ремонтировали и убирали помещения, заготавливали дрова, шили одежду. Студенческие дружины обследовали места обитания беспризорных, кормили, лечили. По окончании Гражданской войны в крупных городах открыли детские адресные столы для поиска потерянных родителей.

Мальчик Коля Корнейчуков из «кухаркиных детей», сын прачки, незаконнорожденный, ужас своего социального положения познал с раннего детства. Сын украинки и еврея, вынужденный взять фамилию матери и отчество по имени крёстного. Может быть, поэтому из него вырос настоящий радатель за детей, защитник детства, добрый сказочник. Всю жизнь он был человек играющий, вынужденный прятать лицо за маской. Дневники, которые он вёл долгие десятилетия, – лицо умного, проницательного человека. Покаянные письма, которые он писал каждый раз, когда над ним сгущались тучи, писал не из страха, а чтобы защитить своих четверых детей, себя – маской. Детские сказки **Корнея Чуковского** считали «тайными посланиями» инакомыслящим, искали в них «спрятанную контрреволюцию». Не по тому ли мальчик из «Мойдодыра» бежит в сторону Таврического сада, что там когда-то заседала Государственная Дума?! «Тараканище», конечно, – сказка о сталинщине, а её главный злодей сам Сталин («... и усами шевелит»). Другие утверждали: нет. Тараканище – это Троцкий, одно из своих критических выступлений против Чуковского закончивший фразой «Стыд и срам», немедленно попавший тому на перо. «Муху-Цокотуху» обличали как буржуазное и мещанское произведение – тут тебе и купеческий быт, и именины, и свадьба, и комарик-гусарик.

В 30-е годы Чуковскому пришлось отречься от своих сказок, которые долго не переиздавали. Можно себе представить, какой ужас у него вызвала новость, что Сталин цитирует

«Тараканище» как политический памфлет. Сам он отрицал политический подтекст своих сказок. Слава поэта, пользующегося эзоповым языком, его пугала. Идеологи и педагоги считали его произведения для детей «утверждающими культ хилого рафинированного ребёнка, культ мещански-интеллигентской детской», вредной. А детвора их любила, знала наизусть.

Чуковский удостоился непримиримой критики Н. К. Крупской, занимавшей в 20-е годы ключевые посты в Главполитпросвете и Государственном учёном совете. «Мы тогда давали детям сказку, когда не имели возможности говорить им правду», – заявляла она. Наверное, не знала, что руководитель Коминтерна Григорий Зиновьев писал сказки для детей и рисовал к ним трогательные картинки в свободное от большой партийной работы время.

В 1928 году она открыла целую кампанию борьбы с «чуковщиной» в газете «Правда». «Боже, Боже, – ездил объясняться в цензуру» – не единожды записал Чуковский в своих «Дневниках». И тут же: «Боролись бы лучше с пьянством, сифилисом, с Лиговкой, со всеми ужасами растления детей, которыми всё ещё так богата наша эпоха... Нет, воюют с книгами, со стихами». Голос в защиту с Капри подал Горький, напомнивший вдове Ленина, что тот высоко ценил книгу Чуковского «Некрасов как художник».

Поэтические сказки Чуковского оказались востребованными мультипликацией для детей. В 1927 году были экранизированы «Крокодил», «Мойдодыр», «Тараканище». «Санька-африканец» – так назвали историю путешествия во сне пионера с верным другом Крокодил Крокодилычем по Африке. Рисованная мультипликация, съёмки на натуре, сцены, снятые в павильоне, – и на экране оживает мир детской фантазии. Сказка о чистоте была решена в кукольной технике, напоминая детскую игру. Сценарий «Тараканище» по оригиналу Чуковского написал знаменитый детский поэт Серебряного века Николай Агнивцев. Этот фильм так удался и понравился зрителю, что в 1929 году выпустили озвученный вариант. «Тараканище» – первый отечественный мультипликационный фильм, преодолевший немоту экрана.

В потоке детских фильмов, большинство из которых снимали режиссёры второго-третьего плана от случая к случаю, резко выделялись «Золотой мёд», «Джой и дружок», «Адрес Ленина» режиссёра **Владимира Петрова**. Источником информации о биографии этого молчаливого, закрытого человека стала «чистка», проходившая на киностудии. Здесь он был вынужден и заговорить, и открыться, а коллеги, присутствующие на этой социальной экзекуции, именно тогда узнали о нём много интересного.

Сын петербургского книготорговца и издателя, он окончил школу при Александрійском театре, играл на сцене. В начале революции уехал в Лондон, где стажировался у самого Гордона Крэга. В 1920 году посольство царской России, всё ещё функционирующее в столице Великобритании, мобилизовало Петрова в армию Врангеля. Сражаясь в Крыму в рядах белых, перешёл на сторону красных и попал в особый отряд по борьбе с бандитизмом. По окончании Гражданской войны демобилизовался и вернулся в родной город. Яркая и опасная биография – было о чём помалкивать. В театр он больше не вернулся. Кинематограф постигал, учась на кинокурсах режиссёра дореволюционной формации В. Висковского, и как ассистент у таких новаторов, какими были ФЭКСы. В киноискусство из собственного творческого опыта он принёс не театральность, а культуру: тщательную проработку литературной основы и умение собрать из ярких индивидуальностей ансамбль исполнителей. Первые самостоятельные опыты и первые успехи оказались связаны с киноискусством для детей. И вдруг он оставил детское кино. Больше того, навсегда отказался от работы над материалом современной действительности, укрывшись от неё в экранизации отечественной классики и съёмках исторических фильмов. Именно «Гроза» и «Без вины виноватые» (по А. Н. Островскому), а также «Пётр I» и «Кутузов» принесли ему и звание народного артиста СССР и многочисленные Сталинские премии. После

Великой Отечественной войны он покинул родной город и переехал в Москву, что настоящие питерцы делали чрезвычайно редко, точно пытался начать творческую судьбу с чистого листа. Все фильмы 20-х годов «пропали без вести».

Борис Светозаров родился в деревне Жуковка Симбирской губернии. Когда семья перебралась в Казань, чтобы сын мог учиться, по бедности комнату сдавали жильцам, а сами ютились в коридоре. Сидя вечерами в этом узком пенале, Борька и его товарищ, однокашник по художественной школе Шурка Родченко, строили творческие планы, рассуждали о новом искусстве. Пять лет казанской художественной школы и два года учёбы в Петербургской академии художеств, но сильнее оказалась любовь к театру и кинематографу. С 1912-го до 1918 года Светозаров делил себя между ними: в Московском художественном – он помощник режиссёра, на кинофабрике Ханжонкова – художник и изредка снимается. Так интересно было играть пусть и маленькую роль, зато у Бауэра в фильме «Загадочный мир»!

Первые пореволюционные годы прошли без театра и кинематографа, работал в различных советских учреждениях на маленьких должностях. Не по тому ли, что в анкете, подобно той, что хранится в РГАЛИ, в графе «социальное происхождение» предпочитал ставить прочерк, не указывая, что он из духовного сословия, о чём говорит фамилия. На одной из фотографии тех лет – хорошее русское лицо, доброе, открытое, красивое, одет, как многие тогда, в кожаной куртке, рубахе с открытым воротом. Только в 1924 году Светозаров вернулся в кино, на кинофабрику второго ряда «Культ-кино», и поставил несколько игровых картин. По сценарию Бориса Гусмана, тогда ответственного секретаря газеты «Правда», снял фильм «В угаре НЭПа». Это была мелодрама на актуальную политическую тему разложения морально неустойчивого хозяйственника под влиянием нэпмановской среды. В любви он изменяет невесте-рабфаковке, увлекшись роковой красавицей балериной. Как они не похожи одна на другую! Невеста – белокурая, цветущая, сама молодость. Красива даже в ситцевом платье, в красной косынке. Любовница – пожившая худая брюнетка, то в дезабилье, то закованная в тяжёлое бархатное платье. Он изменяет и в деле, подписав договор в пользу частного и в ущерб фабрике, директором которой является. Неминуемое наказание приходит с арестом, судом, заключением. Выйдя из тюрьмы, он добровольно возвращается на свою фабрику простым рабочим. Коллектив, как и невеста, прощают его. «Болезнь. Выздоровел. Совсем» – подводит черту под пережитым сам персонаж. Этот фильм Светозарова был прост по языку, схематичен, как и большинство снятых на материале современности в первой половине 20-х, но явно не заслужил тех обвинений, которые в грубом тоне проработки предъявил ему критик Николай Лебедев. Тот писал: «Фильм был насыщен довольно грязной эротикой, смакованием сцен нэпмановских кутежей». Сцены в ресторане действительно имели место, но приятных вкусовых ощущений (по-польски «смак») автору они явно не приносили. Фильм, правда, с частичными утратами, сохранился, и для всякого, кто способен отличить, «что» показано и «как», свидетельствует в пользу режиссёра. А вот фильмы «Избушка на Байкале» и «Золотое руно» сгинули без следа. Хорошо, что в архиве сохранился скандально знаменитый фильм «Танька-трактирщица», на который нападали и слева, и справа. И критики, и коллеги. Только массовый зритель взял под защиту. И сегодня становится понятно: правда была за ним. «Режиссёр режиссёру волк», – сказал Светозаров, обращаясь к коллегам на одном из публичных обсуждений этого фильма, и ушёл из игрового кино навсегда. Занялся научно-популярным кинематографом, снял десятка три фильмов самой разной тематики: о центре науки в павловских Колтушках («Опыты академика Павлова»), о молодёжи («Рабфак. Гранит науки»), о тайнах человеческой крови («Переливание крови»). При этом сам работал в питомнике, участвовал в экспедициях, помогал в лабораториях. В годы войны трудился над военно-техническими фильмами, для киножурналов снял около ста документальных сюжетов. Последнее десятилетие жизни, пришедшееся на 60-е, служил на

киностудии детских и юношеских фильмов имени Горького. Когда-то, в далёком 1924-м, в журнале «Барабан» Светозаров опубликовал статью-декларацию «Даёшь детское кино!» и два года спустя «дал» «Ганьку-трактирщицу» – хорошее детское кино.

Геннадий Мишурин получил отличное образование в Петроградской школе театрального мастерства у знаменитого режиссёра-педагога Л. С. Вивьена. Молодого 19-летнего актёра приняла труппа Большого драматического театра и сразу набольшие роли. Природа щедро одарила: рост, стать, темперамент, внутренняя сила, красивый бас. А то, чего она не дала, актёр добирал трудом: так, вначале чувствовал пластическую скованность на сцене и всерьёз стал заниматься акробатикой. В театре Мишурин мог всё – играл в классической трагедии, высокой комедии, романтической драме. Банко в «Макбете» играл на арене цирка в постановке выдающегося александрийца Юрьева, был и Карлом Мором, и Лиром. Исполнение бывало и тонким, кружевным, и характерно насыщенным, то размашистым, то строгим, сдержанным. Неожиданно в 1931 году Мишурин покинул БДТ, Ленинград, переехал в Москву и без малого десять лет играл в Театре имени Мейерхольда в новых редакциях лучших спектаклей – «Горе уму» (Молчалин), «Лес» (Несчастливцев) – и в последних постановках Мастера – «Дама с камелиями», «Вступление». Новая эстетика, новый успех дорого обошлись Мишурину: был арестован по «делу Мейерхольда», но после дачи показаний освобождён. Тогда он сразу вернулся в Ленинград, и снова его принял Большой драматический. По серьёзному творческому счёту театральная судьба Мишурина сложилась, а равная ей кинематографическая, пожалуй, нет. Сниматься он начал ещё в 1923 году, когда первыми на него обратили внимание кинорежиссёры дореволюционной формации. Основные его киноперсонажи были люди из прошлого и иностранцы. Возможно, довлел типаж не героя советской действительности и персонажа, скорее, европейского склада. Его охотно приглашали на роли немцев – коммуниста и фашиста, рабочего и инженера. Лучшие свои кинороли, неоднозначные и неожиданные, он сыграл в фильмах Евгения Червякова: крестьянина-старовера («Золотой клюв»), немецкого инженера («Города и годы»), русского интеллигента, проходящего «исправительно-трудовую школу» на строительстве Беломоро-Балтийского канала («Заключённые»), и главную – бойца пожарной команды, переживающего высокую болезнь духовного становления («Мой сын»). Мишурин и Червякова связывала большая, сердечная дружба, придававшая их творческому союзу особые человеческие краски. Теперь, когда из небытия вернулся фильм «Мой сын», многие годы считавшийся утраченным, пожалуй, по-другому можно оценить киносудьбу актёра Геннадия Мишурина. Ведь одной такой роли достаточно, чтобы назвать её состоявшейся.

Судьба наградила этого актёра фамилией, которая выразительнее любого удачно выбранного псевдонима. Уроженец Первопрестольной **Иван Михайлович Москвин** вырос в Замоскворечье и ребёнком подолгу жила в Троице-Сергиевой Лавре. Он любил церковное пение и песню народную, нередко сопровождал их слезами. Речь его была живая, яркая, сочная, московская. Много было заложено в консервативной купеческой среде, в традиционной православной семье, ведь не случайно в ней выросли два выдающихся актёра, украшавших сцену первого театра России – Московского художественного. Иван Михайлович как старший играл под родовой фамилией. Михаил Михайлович, который был на три года моложе, а в этот театр пришёл на 25 лет позже, после работы в провинции, за границей, взял псевдоним. И всегда народный артист СССР с 1937 года Тарханов входил в театр за народным артистом СССР с 1936 года Москвиным, только после него.

«Умница, с сердцем, симпатичен при своей некрасивости», – говорил о своём ученике В. И. Немирович-Данченко. Впервые увидев актёра на репетиции, К. С. Станиславский, как сам вспоминал позднее, заплакал от радости, гордости, умиления. Весьма разборчивый в людях А. П. Чехов по-человечески любил Москвина. В Московском художественном театре

дореволюционной поры его знали как весельчака, шутника, неутомимого рассказчика. Он любил играть с детьми, сам с ними превращаясь в ребёнка. Не случайно он охотно участвовал в постановке таких знаковых «детских» спектаклей, как «Синяя птица», а потом «Три толстяка». Известен он был и как любитель застолий, похожих на игру. «Путешествие из Москвы в Петербург» совершалось в фургоне для мебели по дороге из Сокольников до Девичьего поля за накрытым столом, где каждую остановку из одной столицы в другую отмечали рюмкой водки. Ехали шумно, не боясь полиции, поскольку всегда приглашали с собой городских. А вот в советскую эпоху в Московском художественном академическом театре народного СССР, депутата Верховного Совета нескольких созывов и директора Москвина знали как замкнутого, закрытого, сурового человека.

Москвин был очень популярен как театральный актёр первого поколения мхатовцев, чтец с эстрады, на радио и дорожил этим. Любил выступать перед простой массовой аудиторией, рабочей, красноармейской, но всегда сердился, когда его называли «мужицким актёром». Он чувствовал свою принадлежность к иному сословию, хотя и вынужден был говорить, что происходил из семьи часовщика. Он, несомненно, был масштабным персонажем русской надсословной культуры, надсоциальной и надвременной, дав реалистическим традициям отечественного искусства XIX века органично прорасти в век XX, дореволюционному в постреволюционное. По сыгранным им ролям можно изучать Россию, ведь был Москвин и царём, и купцом, и крестьянином, и служилым, и военным, и дворянином. Чрезвычайно мало сыграл ролей иностранцев. Суеверно боялся отрицательных персонажей. Упорно не хотел возобновить один из своих сценических шедевров – роль Фомы Опискина. Странника Луку защищал от автора, когда в поздней постановке «На дне» Горький перередактировал его персонажа на отрицательного. Сострадание и любовь к «бедным людям», «униженным и оскорблённым», «маленьким», по-детски беззащитным были движителем творчества Москвина. Он постиг и показал русскую натуру и в трагическом, и в сатирическом аспектах и горько смеялся, но никогда не издевался над ней и тихо плакал, не впадая в дешёвую сентиментальность. Сквозная тема всего его творчества – оправдание человека, прежде всего русского православного человека, в испытаниях, страданиях, сомнениях, грехах ищущего высший смысл своего присутствия в этом мире.

К сожалению, Москвин немного сыграл своих современников, людей 20-х годов, сложившихся ещё в дореволюционной России. На экране была всего лишь одна такая роль – типографский рабочий Кулыгин в фильме «Человек родился», да и та пропала с самим фильмом. Москвин говорил: «Сниматься хочется, хоть и страшновато... Как вспомню, что говорить-то нельзя... становится как-то жутко». Ему, блистательному исполнителю написанного Пушкиным, Толстым, Достоевским, Чеховым, Горьким, живущему на сцене в стихии языка, было «жутко» отключить перед камерой речь, слово, интонацию, тембр, дыхание, и тогда он переключал всё это в пластику, мимику, движения рук, жизнь глаз. Одним такая игра казалась чрезмерной для экрана, театральной, а на других она производила гипнотическое впечатление. Да, интересно было бы увидеть, что связывало москвинского Кулыгина с толстовским Поликушкой, пушкинским Симеоном Выриным... Также ли через густую внешнюю оболочку характерного образа и в нём светила душевная сущность русского человека?

Кадры мультипликации 20-х годов формировались из разных источников: журнальная карикатура, книжная графика, изобразительное искусство. Ходотаевы, сестры Брумберг, Иваново-Вано, Меркулов – все окончили ВХУТЕМАС, а в 1924 году объединились в экспериментальную мультипликационную мастерскую Государственного техникума кинематографии. Успешная, многолетняя работа в сфере мультипликации не дала их именам затеряться, забыться. Но, к сожалению, не помнят того, кто их собрал, объединил, повёл за собой. **Зенон Комиссаренко** (дал

же Бог такую созвучную времени и натуре фамилию) – выученик мастерской К. Юона и тоже выпускник ВХУТЕМАСа, страстный пропагандист новых течений в изобразительном искусстве. Полуукраинец, полугрек, он родился в 1891 году в Симферополе в простой рабочей семье. С детства увлекался рисованием и уехал в Москву поступать во ВХУТЕМАС. Первые две попытки оказались неудачными – в 1912 году его подвело происхождение, да и общая подготовка была недостаточная. Но уже на экзамене его заметил художник Н. А. Касаткин. В годы учёбы во ВХУТЕМАСе с 1914-го по 1919-й рядом с Комиссаренко занимались Р. Фальк, П. Кончаловский, В. Рождественский. В 1918-м он учился в мастерской Казимира Малевича, которого наряду с А. Матиссом и П. Пикассо считал своими учителями. В эстетике кубизма Комиссаренко написал большой портрет знаменитого виолончелиста и деятеля музыкальной культуры Сергея Кусевицкого. К сожалению, портрет утрачен, но не забыт видевшими его, как и концерты, которые сопровождали каждый сеанс. В 1920 году Комиссаренко на несколько лет уезжает в Ташкент, «заражённый» интересом к Средней Азии ещё одним своим учителем – Павлом Кузнецовым. В черте Старого города организовал прикладную мастерскую, где мог заниматься любой в возрасте от 6 до 60, как и чем хотел. Люди просто приходили с улицы, просили бумагу, карандаш, глину... За два года были собраны сотни работ прикладного, декоративного искусства, рисунки, живописные полотна.

В конце 1923 года он вернулся в Москву «заражённый» новой идеей динамической живописи, мультипликации. В общежитии ВХУТЕМАСа в подвале под его началом собрались художники-выпускники, к ним присоединился кинооператор Леонид Косматов – так сложилась экспериментальная организационно-производственная мастерская, вскоре перешедшая под крышу ГТК. Их первый мультипликационный фильм, снятый на собственные средства (премия, полученная Николаем Ходотаевым на конкурсе скульпторов), назывался *«Космическая революция»* и представлял пародию на боевик Я. Протазанова «Аэлита». Год спустя, в 1925-м, по заказу общества «Руки прочь от Китая» при участии китайских студентов Коммунистического университета народов Востока и учёных-китаистов, коллектив Комиссаренко создал фильм *«Китай в огне»*. Традиции китайской графики, бытового рисунка, советского плаката составили эстетическую палитру фильма, посвященного истории страны и революционным событиям 20-х годов. К двадцатилетию Первой русской революции сделали фильм «1905—1925» в качестве своеобразной мультипликационной экспозиции героического и сатирического плаката. В этот момент Комиссаренко был увлечён Моором, сам много занимался плакатом, весной 1925 года участвовал в Первой выставке киноплаката. Занятия графикой, живописью помогали ему осваивать, разрабатывать эстетику и технологию мультипликации. Так он изобрёл новый способ изготовления рисованных фаз, названный им «альбомный метод», на многие годы ставший фирменной техникой московской школы. Контакты с постановочным факультетом ГТК побудили Комиссаренко начать новое направление кинопедагогики – подготовку художников, киноархитекторов, мультипликаторов. Он осуществил первый набор и среди его учеников были Владимир Сутеев, Леонид Амальрик, первая женщина художник-постановщик Валентина Хмелёва. В 1927 году, после трёх лет работы в ГТК, Комиссаренко перешёл на киностудию «Госвоенкино», где открыл новую мультипликационную мастерскую. Здесь за два года в рамках оборонной тематики он как режиссёр и художник сделал целый цикл фильмов: «Учись стрелять на ять», «Русская винтовка», «Пулемёт Максима», «Химическая разведка». Последний кинематографический опыт, подписанный им в качестве сценариста и режиссёра, датирован 1933 годом и носит название не из лучших – «Тряпье». Фильм сделан по заказу организации «Союзутиль». Его фамилия исчезает из титров, не появляется в прессе. Зато в 1934-м снова звучит среди фамилий художников, да ещё рядом со знаковыми – Татлина, Малевича. В залах Третьяковской галереи тогда была развёрнута выставка авангардного искусства, последняя

такого направления, вскоре приговорённого как «антиреалистическое», «буржуазное». Эта экспозиция вызвала шквал интереса, бурю критики и быстро была закрыта. Вот фамилия Комиссаренко в списке мастеров, трудившихся над проектом Дворца Советов. На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке он одно время руководил витражной мастерской. В 50-е работал художником-оформителем по восстановлению интерьеров ресторана «Прага». Говорят, что он охотно и анонимно в течение тридцати лет делал мультывставки и титры к игровым фильмам, рисовал киноплакаты. Говорят...

В конце 70-х Комиссаренко снова появился в кинематографической среде, теперь как постоянный жилец Творческого дома кинематографистов в Болшево. К концу жизни, как и в её начале, он оказался без дома, без семьи. В качестве оплаты за проживание взялся оформить дом заново. И тут выяснилось, что этого бедно одетого нелюдимого старика, предпочитавшего беседовать с птицами, хорошо знают и бесконечно уважают классики советского кино, с интересом следят за его работой. Он успел немного: закрыл большие стеклянные поверхности (привет от конструктивистов братьев Весниных, архитекторов здания) масштабным полотнищем из синих, белых, красных квадратов, кругов, треугольников. «Морские мотивы», где можно было рассмотреть парус, волну, рыб, силуэты судов, он посвятил Матиссу и Малевичу. Органичные для художника, родившегося у Чёрного моря и взращённого искусством авангарда, мотивы эти были чересчур экзотичны для берёзового Подмосковья и непонятны мастерам соцреализма. Поднялся ропот, и вскоре полотнище исчезло, уступив место казённым, скучным драпировкам. Тихо исчез и сам художник. Драматична и загадочна судьба его наследия: пропал портрет Кусевицкого, три полотна, отобранные для выставки «левого искусства» в Германии в 1922 году, растворились в запасниках Третьяковской галереи под грифом «работы неизвестного автора». Из всего, сделанного в кино, выжил один фильм «Китай в огне».

Человек с античным именем Зенон и революционной фамилией Комиссаренко умер в декабре 1980 года.

Было ему 89 лет. И в нём до конца жил большой ребёнок. Сам он не занимался анимацией для детей, но его ученики и младшие коллеги вырастили на своих фильмах не одно поколение талантливых зрителей, каких можно воспитать только с раннего детства, начиная с первых душевных контактов с экраном – с анимацией.



Пантелеимон Романов



Феликс Дзержинский



Сергей Третьяков



Корней Чуковский



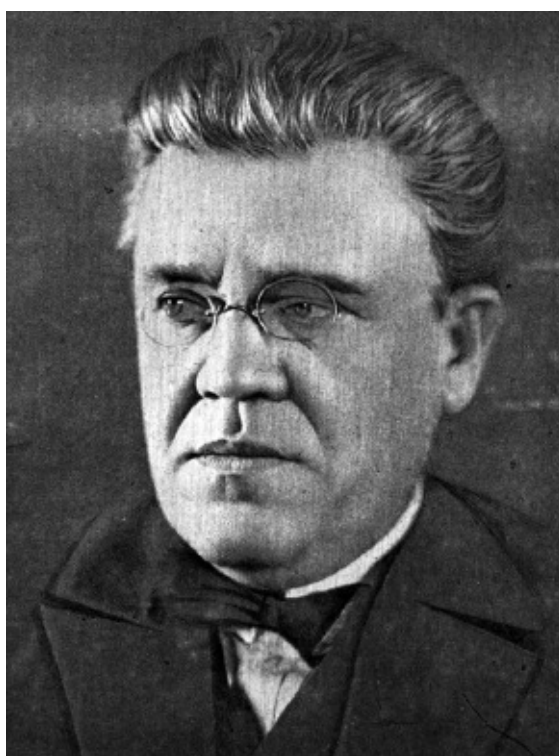
Борис Светозаров



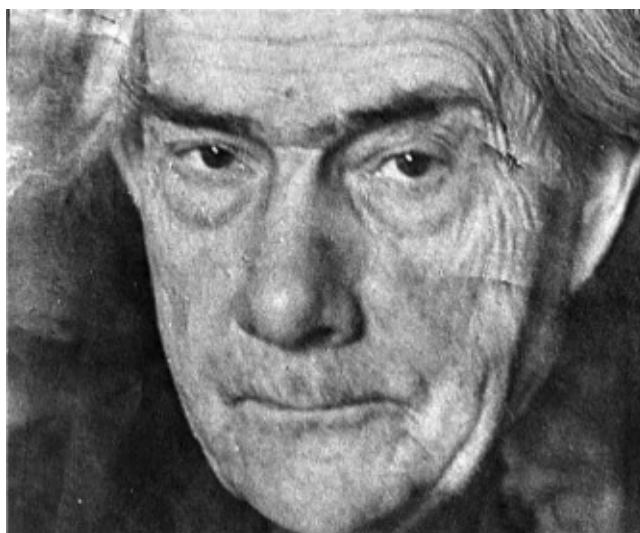
Евгений Червяков



Геннадий Мичурин



Иван Москвин



Зенон Комжсаренко



Таня Мухина

Социальные болезни 20-х

Английский философ Фрэнсис Бэкон уподобил атеизм передвижению по тонкому льду: один человек пройдёт, а народ утонет. Действительно, то, что для одного – ущербность духовной сферы, чаще всего даже неосознаваемая, для нации, народа – гибель и исток таких социальных болезней, как алкоголизм, наркомания, суицид, проституция, различные формы отклоняющегося поведения, детоубийство, включая медицинские аборты. Социальные болезни – нарушения в системе общественных и межличностных отношений, возникающие и распространяющиеся в прямой зависимости от состояния социума. В 20-е о них говорили открыто, называя «пережитками проклятого прошлого». И хотя в современном обществе специалисты насчитывают более сотни недугов, само определение «социальные болезни» исчезло из обихода, что можно расценивать как стремление государства и общества снять с себя ответственность за социальное здоровье народа.

Отношение к Церкви большевики унаследовали у Великой французской революции: закрытие храмов, конфискация ценностей, упразднение монашеских орденов, принуждение служителей культа присягать Республике, утверждение новых праздников и гражданских обрядов. Любая революция по самой сути и антиклерикальна, и безбожна. Емельян Ярославский (Миней Губельман), сделавший партийную карьеру на оголтелом богоборчестве, предлагал, как во Франции, ввести революционный календарь, чтобы летоисчисление шло от Октябрьского переворота 1917 года. Ленин испытывал к Церкви чувство ненависти и, конечно, никогда полностью не цитировал тезис Маркса: «Религия – опиум для народа, но это единственное сердце в наш бессердечный век». Интересно знать, смех или возмущение вызвал бы у Ленина лозунг, появившийся на здании Манежа в день похорон: «Могила Ленина – колыбель человечества». Он, изучавший Закон Божий в гимназии, знал, что эти слова – изуродованное «Христос, гроб твой – источник нашего воскресения». 20 января 1918 года был опубликован Декрет «О свободе совести, церковных и религиозных обществах», утверждавший «отделение Церкви от государства», отделение «школы от Церкви» и развязавший власти руки в борьбе с религией. Церковь была взята под контроль ВЧК-ОГПУ – специального VI церковного отделения секретного отдела, который с 1922 года возглавлял тридцатилетний, имеющий три класса образования чекист Е. А. Тучков, «некто в сером», как его называли. И даже Патриарх мог совершать службу, только получив разрешение председателя ВЦИК М. И. Калинина. Вот каким на самом деле было отделение Церкви от государства. Гонение на Церковь имело цель освободить в массовом сознании место для новой квазирелигии – большевизма, для новой веры – в теорию социализма Маркса. В антирелигиозном песеннике был помещен «Акафист Марксу»: «Радуйся, о Марксе, великий чудотворче!» И если мощи Сергия Радонежского пытались дискредитировать их тленностью, производя и снимая на камеру их вскрытие, то тело Ленина превращали в мощи, борясь всеми доступными науке способами за их сохранность, нетленность. Извращённой формой исповеди и покаяния, страшной карикатурой на них, лишённых тайны, искреннего раскаяния, прощения, представляли бесконечные «чистки», персональные дела, проводимые на многолюдных собраниях. Сами коллективные формы утверждения идеологических и моральных норм на собраниях, заседаниях, с постоянным обращением к партийному уставу, документам съездов и пленумов, являли собой уродливое подобие литургии (от греческого – «общее дело», «государственная повинность», «церковная служба»).

Ленинский призыв в партию большевиков сопровождался демонстративным уничтожением икон, на место которых в красном углу помещали изображение нового бога – портрет Ленина. В

городе Свяжске в начале 20-х был установлен памятник Иуде как «первому богоборцу» – с высокого поста он грозил кулаком небесам. Сделанный наспех из нестойкого материала, он скоро рухнул.

Владимир Маяковский в стихотворении «Наше воскресенье» прямо так и писал: «Шаги комсомольцев гремят о новой религии». Действительно, на У съезде комсомола в 1922 году обсуждался вопрос о «заповедях комсомольца», «проповедях классовой гордости, комсомольской чести». В этом году прошли впервые «комсомольское рождество» и «комсомольская пасха» в виде карнавала, пародирующего церковные обряды этих праздников, с хоровым пением антирелигиозных, да просто похабных частушек. Самая невинная из них: «Все святые загуляли // Видно, Бога дома нет // Самогону напился // За границу удался». Стоит ли удивляться, во что превратила малограмотная, опьянённая вседозволенностью комса эти праздники. «Трудно сказать, чего больше во всём этом, – невежества или безвкусицы», – сокрушался нарком просвещения. Важно было любой ценой вытравить память о Церкви, например, изменив название дней недели, чтобы никакого воскресенья для православных, никакой субботы для иудеев – просто день первый, второй, а ещё лучше сплошная пятидневная рабочая неделя с одним нерабочим днём. Выходные дни в двенадцатые праздники сразу отменить не решились, трудящихся ещё побаивались, но их переименовали: Троица стала праздником окончания весеннего сева, Вознесение – днём Интернационала, Духов днём – день расстрела рабочих, Успенье – день пролетарской диктатуры. Это нововведение не прижилось, продолжали говорить «в Рождество», «на Троицу»... Надежда была на сознательность молодёжи, и она не подводила. Так, комсомольцы ГТК при поддержке партийной и профсоюзной организаций выступили с инициативой «вовсе не устраивать пасхальных каникул, а в эти дни открыть двери и проводить экскурсии по Кинотехникуму».

Особенно тяжёлыми для Русской Православной Церкви стали 1922 год и 1923-й. Началась кампания по изъятию церковных ценностей под демагогическим провокационным лозунгом «В помощь голодающим». По благословлению Патриарха Тихона был создан Церковный Помгол, тут же распущенный большевиками, для которых конфискация ценностей имела не столько экономическую, сколько политическую цель – разгрома Церкви. В секретной телеграмме ЦК РКП(б) от 25 марта 1922 года об этом прямо говорилось: «Политическая задача состоит в том, чтобы изолировать верхи церкви, скомпрометировать их на конкретном вопросе помощи голодающим и затем показать им суровую руку рабочего государства». Ленин писал Троцкому: «Нужно использовать голод, как повод к наступлению на церковь». Обращаясь с открытым письмом к рабочим, вождь позволял себе циничную демагогию: «... каждый пуд хлеба и топлива есть настоящая святыня, повыше тех святынь, которыми морочат головы дуракам попы». Для верующих церковные ценности были не просто богослужебными предметами, но символом веры. Вот почему они встали на их защиту. Иконы, выломанные из окладов, сваливали во дворе возле храма, как дрова. Тогда появились «святые дрова» – иконы, которые продавали или выдавали по ордерам на растопку. Было зарегистрировано 1414 кровавых столкновений прихожан, охраняющих храмы, и солдат, осуществляющих изъятие. В них погибли более восьми тысяч верующих. Трибуналы, судившие священнослужителей, открыто выступивших на защиту неприкосновенности храмов, для 45 епископов и священников завершились расстрельными приговорами, более 250 получили длительные тюремные сроки. Несмотря на репрессии, Церковь продолжала сопротивляться. Лев Троцкий, склонный всё решать радикально, считал необходимым сменить полностью руководство Церкви. И в этот самый момент в Церкви произошёл раскол. Под лозунгами обновления православия раскольники («обновленцы») выступали за слияние православия с идеями социализма, за отказ от патриаршества, за упрощение церковного устройства. Получив поддержку власти, обновленцы не обрели её среди

верующих. А вот среди безбожной интеллигенции глава «обновленцев» митрополит Александр Введенский, блестящий оратор, темпераментный полемист, пользовался большим успехом. Свообразные антирелигиозные шоу, именуемые диспутами, где Введенский боролся с бывшим богоискателем А. В. Луначарским, собирали огромные аудитории.

В мае 1923 года обновленческий Собор лишил Патриарха Тихона патриаршего и монашеского чина, объявил «предателем Церкви». Томившийся в тюрьме Патриарх Тихон написал «Завещательное послание» – покаянное письмо с признанием своих «антисоветских поступков», и не ради личного спасения или освобождения, а исключительно ради спасения Церкви. Он как гражданин России призвал верующих отказаться от взгляда на советскую власть как на антихристову, вступить с ней в лояльные отношения, ведь православные не имеют права на социальный протест, на служение сатане своим участием в бунтах, братоубийственной войне. Упорные молитвы и постоянное малоделание – единственный для него путь преобразования себя и окружающего мира. Патриарх Тихон отлучил от Церкви всех участников Гражданской войны – и красных, и белых. Он не благословил Белую армию, в которой были созданы подразделения, носящие имена Христа, Богоматери, православных святых. Через два года в возрасте 60 лет Патриарх Тихон скончался в Донском монастыре, куда на его отпевание собрались несколько тысяч верующих. Вскоре в прокат был выпущен документальный фильм «Похороны Патриарха Тихона», вызвавший большой зрительский интерес и быстро снятый с экрана. Кинохроника засвидетельствовала разгром церквей, их превращение в клубы, кинотеатры, арест священников, оказавших сопротивление изъятию церковных ценностей, съезд «обновленцев», вскрытие мощей. Хронику использовали как массовое антирелигиозное оружие самого примитивного образца, что-то подобное лозунгу на ДOME крестьянина в Москве на Трубной площади: «Бога нет – религия это выдумка – мир никто не сотворил».

Конечно, нельзя утверждать, что каждый хроникальный сюжет, показывающий уничтожение икон, или каждый игровой, карикатурно представляющий служителя культа, – антирелигиозное высказывание прямого и моментального действия. Но в том, что они усиливали разрушительные, агрессивные настроения в обществе, сомневаться не приходится. Трудно не согласиться с Д. С. Мережковским, считавшим безрелигиозное сознание основой хамства – политического, культурного, бытового.

Кино, которое до революции на порог храма не пускали, держали на почтительном расстоянии во время отправления обрядов, с особым мстительным удовольствием занимало церкви под клубы и кинотеатры. Не случайно член организационной комиссии по вскрытию мощей Сергия Радонежского полвека спустя благодарил кинематографистов: «Все активные участники вскрытия и курсанты были весьма удивлены смелой оперативностью и гибкими действиями съёмщиков... Работа группы с киноаппаратурой в руках равносильна была борьбе с оружием в руках на фронтах Гражданской войны». Кинематографисты во главе с Л. В. Кулешовым просто профессионально выполнили очередное задание («Вскрытие мощей Сергия Радонежского»), скорее всего, даже не испытывая никаких личных чувств по поводу содержания сюжета. Хотя вообще вожди «левого искусства», авангардисты Эйзенштейн, Мейерхольд, Третьяков, Вертов превратили Бога, Церковь, религию в предметы пародии, сатиры, отвоёвывая для себя права Творца. Хотелось, подобно Малевичу, изобразившему себя выпивающим с самим Христом, также без церемоний и, как он, – прямо в красный угол.

Эйзенштейну, человеку возрожденческой культуры нравились грубые репризы Фёдора Курихина, облаченного в рясу-фрак, сопровождаемые издевательским «Сподобил Господь Бог остроткою». Всеволод Пудовкин, всячески подчёркивающий своё «родство» с классической русской культурой в лице Станиславского, Толстого, иллюстрировал антирелигиозную литературу. Сергей Есенин пародиями на молитвы, с которыми вырос, осквернял стены

женского Страстного монастыря. Дзига Вертов антирелигиозным запевом начинал «Симфонию Донбасса», и смотрелся он совсем необязательным: храмы, лишённые куполов, обезглавленные скульптуры святых, знамя в «ране» от выломанного креста. Что-то варварское, изуверское было в этих кадрах, сливающихся в своеобразную сюиту казни старого мира.

Первый игровой антирелигиозный агитфильм был снят в 1918 года по стихотворению Демьяна Бедного «*О попе Панкрате, тётке Домне и явленной иконе в Коломне*». Сценарист, режиссёр, исполнитель роли попа был поневоле один в трёх лицах – председатель Кинокомитета, большевик Н. Преображенский. Получив партийный заказ снять антирелигиозную агитку, он столкнулся с тихим саботажем – никто не хотел её ставить, в ней играть. В 1918-м ещё стеснялись, потом перестали. Преображенский ничего не понимал в процессе съёмки и, например, услышав, что оператор «наводит на фокус», предложил: «Давайте без него». Не знал он и церковной службы и, пользуясь немотой экрана, нёс какую-то абракадабру, энергично размахивая кадиллом. Зато сразу было понятно, что он убеждённый атеист и отличный пропагандист – так страстно перед камерой прозвучало его отречение от веры и заявление «Бога нет!». Оператор А.А. Левицкий вспоминал позднее, как снимали в подмосковной деревне, на рынке и в специально построенной декорации церкви. А в Петровском парке съёмочную группу забросали камнями возмущённые верующие. Войти в храм, начать там снимать антирелигиозный фильм тогда ещё не решались.

В игровом антирелигиозном кино самым популярным жанром стала кинокомедия, позволяющая в форме лубка, шаржа осмеивать и развенчивать церковные чудеса, веру, верующих, служителей культа. В ходу были комические сюжеты на пару персонажей – священник и дьякон, постоянно выясняющие далеко неблагочестивые отношения. Театральный режиссёр, которого называли «украинским Мейерхольдом», Лесь Курбас поставил в 1924 году фильм «Вендетта». В нём ягодой раздора стала черешня, выросшая на границе земли двух священнослужителей. Под этим деревом несущка с царской короной на голове высиживала яйца, из которых вылупились священник Лжехерувимский и дьякон Святокурицын, вступившие в кровавую битку за обильный урожай.

Александр Разумный (един в трёх лицах режиссёра, оператора, художника) нашёл свой тип антирелигиозного фильма, в котором идеология растворялась в живых картинах быта. Работая с 1922 года с постоянной творческой группой (1-м московским коллективом артистов экрана, куда входили и драматурги, и организаторы производства, и операторы), он снимал быстро и качественно. В фильме «*Комбриг Иванов*» идея замены церковного брака гражданским извлекалась из повседневного быта глухой деревни, взорванного приходом на постой и манёвры кавалерийской бригады. Присвоив своему герою одну из самых распространённых в России фамилий, авторы этим подчеркнули типичность истории о том, как красный командир увёз красавицу-поповну из родного дома, сагитировав с помощью красноречия и чувства на новую форму брака, без венчания.

Особый успех комедия имела в красноармейской аудитории, где живой интерес вызвал показ летних лагерей 2-й конной армии (здесь снималась натура), комические сцены деревенского быта. А вот реакция крестьян была неожиданной. Режиссёру не раз говорили: «А попа неверно показали. Больно хорошо живёт. Наш куда беднее». Так этот наивный зритель не столько вдумывался в идеологию фильма, сколько рассматривал его как картину жизни, которую сравнивал с собственной.

В фильме «*В дебрях быта*» идея замены церковного крещения новым обрядом – октябринами – обличена в жанр семейно-бытовой драмы. Отец – сознательный рабочий, пустившись на разные хитрости, сумел отнести младенца в клуб, где по революционным «святцам» его, как многих мальчиков 1924 года рождения, нарекли Владленом. Несознательные

жена и тёща понесли младенца в храм, где во время крещения простудили. Потеряв ребёнка, мать навсегда отрекается от Бога – сильный, если не сказать, запрещённый, антирелигиозный ход. Жизненные наблюдения рабочего быта, сцены в клубе, подробно воссоздавшие октябрины, сделали незамысловатую историю интересной для широкого зрителя. Состав исполнителей фильмов А. Разумного привносил в них жизненную достоверность, психологическую убедительность. Так, знаменитая актриса Театра Корша М. М. Блюменталь-Тамарина и комическую роль попадьи и драматическую роль тёмной тёщи согревала обаянием, смягчала сочувствием.

Комсомольские опыты антирелигиозной кинопропаганды не отличались ни вкусом, ни мастерством. В Ростове-на-Дону в 1924 году по заказу обкома комсомола был снят фильм *«Похождения Ваньки Гвоздя»*, подписанный фамилиями будущих мастеров советского кино – Блеймана и Большинцова. Священники заставляют вора и проходимца изображать чудотворные мощи Иисуса Христа. Комсомольцы, чтобы разоблачить обман, посыпают гроб порошком, вызывающим зуд, и «мощи» гримасничают, чихают чешутся, наконец, выскакивают из гроба. На экране возмущённые и упропагандированные прихожане избивают самозванца, а заодно и священников.

На экране попы пьянствовали, приставали к девушкам, очищали церковные кассы, доносили, нарушая все заповеди. На многочисленных карикатурах, рисунках Маяковского для окон РОСТА, в частушках Демьяна Бедного служители культа изображались толстыми, пузатыми чревоугодниками. Кинематограф рядом с такими вывел противоположный тип – тощего, жалкого, старого, бессильного, символизирующего конец Церкви. Таким написал в сценарии «Земля» отца Герасима Александр Довженко, да ещё усадил его читать кулакам статью в газете о коллективизации, об уничтожении кулачества как класса.

В 1929 году в Кремле взорвали Чудов монастырь и открыли планетарий как своеобразную антирелигиозную школу, в которой учили смотреть в небо без Бога. 30 января 1930 года Моссовет запретил колокольный звон, обезгласили храмы, звуковыми волнами очищавшие атмосферу, проливающие в душу гармонию и благодать. При этом ссылались на требования трудящихся. Один из них, чекист Ротов, записал в своём дневнике: «Одного не пойму: красная столица и церковный звон? Почему мракобесы на свободе? Попов расстрелять, церкви под клуб – и крышка религии».

На долгие годы умолк удивительный московский звон – очень быстрый, с украшениями. Русские мастера, отливая колокола только вручную, очеловечивали их, давая частям такие названия – «язык», «ухо», «плечо». Звонарь Андрей Кусакин предложил повесить колокола в Большом театре – так он спас, спрятав в опере, колокола XIV—XV веков. Нигде в мире в театрах нет подобных звонниц. А как без колоколов исполнять оперы Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова? Даже сорванные, разбитые, лишённые голоса через вырывание языка наконец переплавленные, они не умирали совсем, превращаясь в детали тракторов, в монеты.

В Москве из 764 церквей были взорваны, разобраны 381 – постепенно, год за годом. А кто взвесил, сколько золота было снято с куполов, если с одного храма Христа Спасителя – 422 килограмма?.. По стране колесили специальные антирелигиозные кинопередвижки, обеспечивающие пропагандистскую поддержку закрытия и разрушения сельских приходов, монастырей. Возникло движение за «безбожные» заводы, фабрики, колхозы, детские учреждения, где не осталось ни одного открыто исповедующего веру в Бога, держащего дома на виду иконы. Нестойкие в своих религиозных убеждениях сдались без боя. В Парке культуры и отдыха запылали костры – сжигали церковные книги и иконы. На этом аутодафе собрались не менее ста тысяч. Большинство истинно верующих ушли в подполье, были среди них и те, кто принял страдания за веру.

В 1929 году был дан грандиозный смотр «безбожных сил» – состоялся Всесоюзный съезд безбожников. Без малого тысяча делегатов, в том числе иностранные из Интернационала свободомыслящих пролетариев. Вот список именитых докладчиков и гостей: Крупская, Калинин, Горький, Маяковский, Бедный, Луначарский, Ярославский. Принято решение отныне именоваться «Союз воинствующих безбожников» под политическим лозунгом «Борьба с религией – борьба за социализм». В небо поднялся самолёт «Безбожник», подарок съезду. 1931 год был определён первым годом «безбожной пятилетки», в завершении которой в стране не должно было остаться ни одного храма, ни одного верующего. Начало было положено взрывом храма Христа Спасителя. Но именно в переписи населения 1937 года, завершающего эту пятилетку года, две трети назвали себя верующими, из них 75% – православными. Что это было? Просто привычка, за которую можно было дорого заплатить? Акт гражданского неповиновения? Голос не внешнего, социального, внутреннего духовного человека? Но это было!

В годы Великой Отечественной войны верующие соберут и передадут Красной армии 200 миллионов рублей. На оккупированной территории возникнут православные подпольные организации. В храмах, вновь открытых фашистами, будут собираться партизаны и разведчики. Православная Церковь станет на защиту не советской страны, не этого безбожного строя, а Отечества. А ведь когда-то воинствующие безбожники брали обязательство: «К 1 мая 1937 года имя бога должно быть забыто в стране».

«Если Бога нет, народ превращается в этнографический материал», – писал Ф. М. Достоевский. Нашлось этому материалу и название – «советский народ». В 20-е годы страна тяжело недужила, страдая многими социальными болезнями. Вот их зловещий алфавит: алкоголизм и антисемитизм, безработица и беспризорничество, голод, детоубийство и должностные преступления, наркомания и неграмотность, проституция, суицид, хулиганство. Большевистская пропаганда использовала беспрояснительный ход в их диагностике – все они оттуда, из прошлого. Действительно все имели вековую историю, глубокие ментальные корни, а в ситуации антропологической катастрофы получили новые масштабы, новые формы проявления.

«Алкоголизм» – болезненная зависимость от спиртосодержащих напитков (термин, предложенный в 1848 году шведским учёным Магнусом Гусом). Ещё в XV веке медовуху, брагу, пиво заменила водка. И это изобретение персов превратилось в России в наш национальный напиток, воспламеняющий радость и заливающий горе, до краёв наполняющий казну. Так, Борис Годунов считал винокурение главным источником дохода государства и всячески его развивал. В то же самое время простой православный люд, в том числе сапожники, считавшиеся самыми пьющими на Руси, искали в храме спасения от этой пагубы – каялись, молились, целовали крест. Целые деревни, волости давали зарок не пить. В 1887 году Лев Толстой основал «Согласие против пьянства», общину, держащуюся на коллективном отказе от винопития. Он поддерживал секту «Трезвенников», так называемых чуриковцев, в которой Иоанн Чуриков, обладавший редкими способностями экстрасенса, гипнозом излечивал алкоголиков. Он поверил «народолюбивым» речам большевиков, принял революцию и создал из своей секты сельскохозяйственную коммуну под Петроградом, а при ней из непьющей молодёжи организацию «Трезвомол». Но в 1929 году Коммуна и «Трезвомол» были распущены, сам Чуриков арестован: этот «трезвеннический коммунизм» разминулся с реалиями политики и жизни.

Можно сказать, Октябрьский переворот совершался во хмелю. Осенью 1917-го по Петрограду прокатилась волна «винных погромов» – солдатских, матросских, обывательских. Тогда Высший революционный комитет стал выдавать из запасов Зимнего по две бутылки в день на каждого сражающегося за революцию, но грабежи подвалов продолжались. Ленин был в

ярости: «Они утопят в вине всю Революцию. Расстреливать грабителей на месте». 26 ноября пришлось принять решение об уничтожении всех спиртовых и винных запасов в городе. Силами специального военизированного подразделения бутылки извлекали из подвалов, разбивали, содержимое выливали в Неву. В её водах растворились изумительные императорские коллекции редких вин, тоже своего рода раритеты культуры.

Только в августе 1923 года отменили «сухой закон» (запрет производства и продажи спиртного), введённый ещё осенью 1914 года в первые дни войны. Почти 10 лет жаждущий народ варил самогон из зерна, картофеля. В начале последнего «сухого» года 10% крестьянских дворов занимались самогонварением, было возбуждено 300 тысяч судебных дел, конфисковано 75 тысяч аппаратов. Вывести винокурение из подполья, сохранить продукты, которых и так не хватало, наконец вернуть казне огромные доходы от винной монополии – всё это было возможно при возобновлении государственной продажи алкоголя.

Алексей Иванович Рыков, тогда Зампред Совнаркома, понимал неизбежность отмены «сухого закона» и предлагал: «Уменьшим градус до 30 – победим алкоголизм». Но народ наш не проведёшь! Выпущенный в продажу продукт никто не называл водкой – только «Рыковкой», слабость градусов которой компенсировали количеством выпитого. 100 грамм (эта доза называлась «пионер») предпочитали 250 («комсомолец»), а лучше всего «партиец», как уважительно именовали пол-литра. В 1922 году Рыков сам лечился от этой болезни в Германии. В 1927 году в Ленинграде был открыт первый наркологический институт под руководством академика В. М. Бехтерева.

Наконец в 1925 году была введена государственная монополия и разрешена свободная, широкая продажа настоящей сорокаградусной. День 1 октября стал неофициальным праздником возвращения настоящей горькой, да ещё по вполне умеренным ценам. Люди на улице плакали от радости, обнимались, поздравляли друг друга. «Пиво отпускается только членам профсоюза» – не просто крылатая фраза Ильфа и Петрова. Так пытались установить контроль и ограничить свободный оборот алкоголя. Но ряды профсоюзов постоянно росли, и этот механизм терял свою силу. Вот если бы «... только членам партии...». За два года доля «пьяного дохода» в госбюджет выросла в 6 раз. И вот уже Сталин подводит под это политическую платформу, беседуя с иностранными рабочими, посетившими СССР в 1927 году: «Без водки было бы лучше, ибо водка есть зло. Но тогда пришлось бы пойти временно в кабалу к капиталистам, что является ещё большим злом. Сейчас водка даёт более 500 миллионов дохода».

Миллионы рублей – миллионы вёдер выпитого. Тогда мерой служила ёмкость, из которой обычно поят скот. Так, за 1926—1927 годы было опустошено 32 миллиона вёдер. Употребление алкоголя в России было и есть не столько гастрономическая, сколько досуговая составляющая, и потому места, где можно устроить застолье, организовать общение пользовались и пользуются особой популярностью. В 20-е годы массы предпочитали пивные с их более доступными ценами. Теперь власть могла рассчитывать исключительно на репрессивные формы борьбы с алкоголизмом: массовые «обследования на дому», «взятие на учёт», «принудительное лечение». Для этого открывались специальные диспансеры, вводилась должность районных психиатров, подключалась общественность. Цифры медицинской статистики были неутешительными: за те же два года от ведра удалось «оторвать» 14 тысяч, признанных излечившимися. Тогда вряд ли рассматривали ситуацию государственного спаивания народа, как один из верных симптомов становления тоталитарного режима в стране.

Неожиданно прочно срифмовались «вино» и «кино» в документах и речах XV съезда ВКП(б) в декабре 1927 года. Сталин в политотчёте ЦК указывал на необходимость «вместо водки использовать такие источники дохода, как радио и кино». Бухарин предложил «перекачивать доходы от водки на кино», чтобы киноотрасль развивалась и за счёт проката, и на эти

бюджетные поступления. Маяковский в стихотворении «Кино и вино» дал волю злему остроумию: «Родные сестры // Кино и вино //И скоро // будет всякого //от них тошнить одинаково». Кинематограф бросил на антиалкогольную кампанию все свои силы. «Самогон – враг народа» – название агитфильма 1919 года, в котором политические акценты были расставлены очень точно: бедняк – жертва пристрастия к спиртному, а злостный самогонщик – конечно, кулак. Отсюда прокатное название фильма «**Паук и муха**». В агитфильме «**Чудо с самогоном**» самогон варили и продавали поп и дьякон по всем комическим законам, а разоблачали их пионеры и их умный пёс. Киностудия «Межрабпомфильм» оперативно откликнулась на антиалкогольную кампанию культурфильмом «**Зелёный змей**», в котором бытовые истории из жизни одной пьющей деревни, разыгранные актёрами, сопровождали заключённые в титрах медицинская информация и статистика. Позднее на этой же студии был поставлен фильм «**За Ваше здоровье**», название которого играло противоположными смыслами: это и тост, сопровождающий застолье, и призыв к здоровому образу жизни. Для игрового эпизода студия не пожалела свои лучшие актёрские силы: М. Блюменталь-Тамарина, А. Чистяков, Т. Адельгейм, С. Комаров. Они разыграли впечатляющую историю из жизни рабочей семьи: праздник по случаю рождения ребёнка превратился в настоящую попойку, и отравленное молоко кормящей матери стало причиной болезни и смерти новорождённого. Своим неподдельным драматизмом обладала «горькая хроника», снятая в московской психиатрической клинике (приступ белой горячки, поведение женщин-алкоголичек, неполноценные дети пьющих родителей). Актёры были настолько органичны, что буквально растворились в реальной массовке посетителей одной из многочисленных пивных «Моссельпрома». И, конечно, статистика этой социальной болезни, научные эксперименты, демонстрация работы диспансера. Вторая половина фильма – показ и пропаганда здорового, нового образа жизни: работа клубов, только что открытого Сада развлечений, хроника Спартакиады 1928 года, парад физкультурников на Красной площади. Эта культурфильма, не претендующая на высоты художественные, долго собирала полные залы.

Раньше других на эту обыденную, злободневную, драматическую тему откликнулся Абрам Роом, ещё недавно практикующий врач, снял короткометражную комедию с ироничным, динамичным названием «**Гонка за самогонкой**». Шёл 1924-й, последний год «сухого закона» в стране. Фильм получился горьким и чёрным. Сценарий написал актёр Театра Мейерхольда Пётр Репнин, впервые снявшийся у Роома в роли Сеньки-подмастерья и ставший любимцем режиссёра на многие годы. К сожалению, всё, что осталось от фильма, – это фотографии и несколько пожелтевших страничек сценария. Роом, по его собственному определению, последовательно решил тему алкоголизма в разных регистрах – «реально-бытовом, комедийном, комическом и сугубо натуралистическом». К этому режиссёру серьёзная социальная проблема повернулась своей психологической стороной – потерей человеком человеческого, разрушением личности, оскотиниванием. Алкоголизм как страшное, мрачное человеческое подполье. Так появились отвратительные сцены опьянения и его последствий, снятые натуралистически, с жестоким юмором, раздражающей эксцентричностью. Вот одуревшую от самогона бабу кладут в гигантскую люльку и суют в рот огромную соску. Вот двух пьянчуг сажают в квашни и через воронки накачивают спиртным. Сам фильм был точно горькое лекарство, которое насильно дают больному, стремясь любой ценой его излечить. Отвлечение зрителя к увиденному на экране режиссёр стремился превратить в средство антиалкогольной пропаганды. К сожалению, фильм не сохранился, а вместе с ним утрачены роли Репнина, Охлопкова, Юренева и документальные зарисовки Москвы начала 20-х, её переулков, тупиков, проходных дворов, рынков.

В православной России была традиция в храме лечить от пьянства: исповедь, покаяние и в

знак решения бросить пить, целование креста. В Советской России её подправили по-советски: публичное покаяние на собрании, суд общественности, нередко с отречением жены, детей и подписание осуждённым документа-обещания, заверенного печатью. Этот ритуал был подробно показан в фильме *«Твёрдый характер»*, снятом в 1930 году режиссёром Борисом Юрцевым. Место действия – крупный завод, где комсомольцы ведут борьбу с несознательными отсталыми рабочими, среди которых процветает пьянство. Отец комсомолки-активистки, мастер на все руки, потомственный рабочий, которому не хватает твёрдого характера, чтобы порвать с друзьями-пьяницами. Получив за удачное изобретение премию, он «спрыснул» её по традиции и сорвался в глубокий запой. Заводская молодёжь и старый товарищ, только что успешно прошедший принудительное лечение в диспансере, помогают ему преодолеть недуг, к чему он с трибуны призывает рабочих и с экрана зрителей. В фильме *«Жизнь в руках»* пьянство делает рабочего прогульщиком, бракоделом, вором и наконец убийцей собственного ребёнка.

Антисемитизм в России был запущенной болезнью, подобно тлеющему торфянику, в наиболее напряжённые времена вырывающейся наружу ненавистью, насилием, погромами. Большевики это знали и уже в первые месяцы советского режима был создан Комитет по борьбе с погромами во главе с В. Д. Бонч-Бруевичем. На многих предприятиях рабочие организовывали специальные комиссии борющихся с самым вьедливым бытовым юдофобством общественными судами, штрафами. По переписи 1926 года, как в документах было оговорено, «за вычетом крымских, горских, среднеазиатских, грузинских евреев», их в стране насчитывалось 2 миллиона 601 тысяча. В основном они проживали в городах – 82,4%, в деревнях – 17%, всего около полумиллиона. По общей грамотности (76% мужчин и 69% женщин) евреи занимали первое место среди всех народов СССР, в связи с чем они, естественно, выдвигались на руководящие посты в политике, науке, культуре, образовании. Историк М. Н. Покровский утверждал, что 1/3, а где и 1/4 состава всех революционных партий в России представляли евреи. Именами Льва Троцкого, Льва Каменева, Григория Зиновьева, Якова Свердлова, Максима Литвинова, Моисея Урицкого были названы фабрики, школы, клубы, библиотеки. Возможно, по совокупности всех вышеназванных моментов 20-е годы были единственной советской эпохой борьбы с антисемитизмом как преступлением.

На экране к проблемам антисемитизма обращались крайне редко. «У хулиганов есть родной брат, его «второе я»: антисемитизм... Отчего «великий немой не кричит?... приходится слышать, что евреям уже уделено слишком много дорогостоящей плёнки, что лучше затратить её для других национальных меньшинств. ... Да и где эти еврейские фильмы?» (из статьи Ф. П. Шипулинского «Евреи на экране». 1926). В фильмах *«Бунт бабушек»* и *«Кварталы предместья»* этим недугом страдали старики, быстро излечивающиеся под воздействием детей, внуков, по духу интернационалистов. Антисемитизм становился формой борьбы частника из кулаков за свои корыстные интересы в фильме *«Запомните их лица»* («Преступление гр-на Суркова»). Когда рабочий-изобретатель Наум Бейчик отказывается продать созданную им машину по выделке кожи, он решает его убить руками антисемитов – хулиганов, прогульщиков, пьяниц.

Среди новых советских праздников появился Международный день борьбы с безработицей, отмечаемый ежегодно 6 марта. Безработица была явлением переменным, то нарастала, то спадала, повторяя социальную кривую: разгром царской армии и затянувшееся создание красной дали рост так же, как и коллапс производства в эпоху Военного коммунизма. Зато хозяйственное оживление в период НЭПа привело к снижению безработицы. Постоянно лихорадило деревню – продразвёрстка, голод, раскулачивание, колебался рынок труда, в городах «кипели» биржи, через которые осуществлялся тогда наём на работу. Власть старалась поддерживать наиболее незащищённых – женщин и подростков, понимая, что безработица среди них приводит к росту

проституции, беспризорничества, преступности. Для женщин разворачивали общественные работы, открывали артели с бесплатными общежитиями, столовыми. Для подростков создавали бронь трудовых вакансий, учебные мастерские. В марте 1925 года был принят циркуляр ВЦСПС об ограничении притока в город крестьян введением особого механизма приёма на работу – только членов профсоюза. Иными словами, только горожан. Это ущемляло конституционные права самого многочисленного класса и порождало взяточничество, протекционизм, использование служебного положения вплоть до принуждения к интимным отношениям.

Голод был постоянным недугом России по причинам низкой производительности мелких крестьянских хозяйств и огромной территории земледелия в засухо-опасных районах. Но никогда ещё власть не превращала эту природную катастрофу в орудие политическое, направленное против собственного народа. Большевики сразу разделили его на тех, кого государство будет кормить, и на всех прочих. Ленин открыто заявил: «Рабочим полный продовольственный паёк, а прочим классам населения, особенно нетрудящимся, паёк уменьшается и доводится в случае необходимости до нуля». «Всех прочих» было 80% населения – крестьяне, лишенцы. И это была уже одна из форм государственного голодомора. Классовый паёк выдавался с лета 1918-го.

Засуха, разразившаяся летом 1921 года и охватившая 25 хлебопроизводящих губерний (Поволжья, Дона, Северного Кавказа, Украины), привела к тому, что голодали 40 миллионов, из них погибло около 5 миллионов, больше всего – детей. Спутники голода – эпидемии, беженство, беспризорничество, крестьянские волнения и даже людоедство. На воззвание Патриарха Тихона помочь голодающим Русская Православная Церковь собрала 9 миллионов.

В июле 1921-го был создан независимый Общественный комитет помощи голодающим (Помгол) под почётным председательством одного из величайших нравственных авторитетов России, писателя Владимира Галактионовича Короленко. В президиум общества также вошли Станиславский, Горький, Луначарский, Рыков. Всю организационную работу, включая контакты с зарубежьем, возглавили «не те люди» – представители ненавистной большевикам партии кадетов, едва за это не поплатившиеся жизнью. По приказу Ленина Прокопович, Кускова, Кишкин, которым он придумал издевательское прозвище Прокукиш, были арестованы и как «заговорщики и шпионы» приговорены к смертной казни. Их спасло только вмешательство общественности на Западе.

«Запад нам поможет» – здесь эту фразу из сатирического романа можно употребить безо всякой иронии. Первым откликнулся норвежский полярный исследователь, океанолог, биолог и выдающийся правозащитник Фретьёф Нансен. Общественный деятель в нём победил учёного, когда он согласился возглавить Международную благотворительную комиссию по борьбе с голодом в России, отложив очередное путешествие на Север. В который раз он ехал в эту страну с открытым сердцем. В 1913 году совершил путешествие в Сибирь и был восхищён природой и людьми. В 1920-м помог почти полумиллиону русских военнопленных вернуться на родину. Теперь ему предстояло спасти около 7 миллионов в Поволжье, на Украине. Нансен лично посещал голодающие губернии. Этот сильный, мужественный человек, не раз шедший один на белого медведя, волков, при виде умирающих от голода детей, горько плакал. Один из визитов его в Саратовскую губернию запечатлела кинохроника – летом и осенью 1921 года хроникёры и фотографы миссии Нансена и фирмы «Пате» ещё допускались в голодающие районы. Нобелевскую премию, полученную им в 1922 году, он целиком передал в Россию. Также точно поступил и Анатолий Франс. Были организованы две образцовые сельскохозяйственные станции, где купленные трактора и породистый скот просто разворовали. Пришлось их закрыть. Подписав договор с РСФСР и Украиной на правительственном уровне, Нансен стучался во все двери. Его неприятно удивляло настроение властных верхов: «Русские несколько стыдятся необходимости

принимать помощь, в особенности от американцев». И всё-таки Американская администрация помощи (АРА) создала сеть столовых, госпиталей, медицинских центров. Но уже летом 1923-го, несмотря на вторую волну голода, поднявшуюся в начале года, деятельность АРА была прекращена по инициативе советской стороны. Политические амбиции большевиков стоили несколько миллионов жизней. В 1926 году был закрыт и международный офис Нансена. В 1930-м он умер.

Рядом с именем Фретьёфа Нансена встаёт ещё одно – тоже норвежца, одного из самых читаемых и любимых в России Серебряного века европейских писателей Кнута Гамсуна. Свою повесть, написанную по незаживающей памяти бродяги, чернорабочего, вечно недоедающего Кнута Педерсена, во многом автобиографическую, он так и назвал просто и страшно, «Голод» (1888). Муки голода воспроизведены с натуралистическими подробностями медицинского документа и высокой поэтичностью библейской притчи о голодающем, способном к последней жертве во спасение ближнего своего. Голод как испытание на человеческое в человеке. Великая книга. Каждому бы сытому её после обеда...

Кинематограф, к его чести, не остался в стороне и посылно включился в кампанию помощи голодающим. Кинохроника писала экранный документ голода и борьбы с ним. Первый номер вертовской экранной газеты «Кино-правда» (май 1922-го) открывался, точно передовицей, съёмками голодающих детей на станции Мелекес. Документальный материал, отснятый Эдуардом Тиссэ в Поволжье, стал основой агитфильма 1921 года Владимира Гардина и Всеволода Пудовкина **«Голод... Голод... Голод»**. В целях сбора средств АРА организовала его прокат за рубежом. Киностудия «Межрабпомфильм» при поддержке немецких кинематографистов выпустила на мировой экран документальные ленты **«Вниз по Волге»**, **«Советская Россия и голод»**, **«Голод в Поволжье»**. В ноябре 1921 года в Петрограде прошла «Кинонеделя помощи голодающим». Тогда же ВЦИК постановил облагать билеты в кинематографы и театры специальным сбором в фонд Помгола. Так, кинопрокат стал одним из источников финансовой помощи голодающим. Без малого два года ждал своего часа фильм Гриффита «Нетерпимость», приобретённый Петроградским кинокомитетом. Выпущенный на экран в зале Государственной филармонии за две недели показов фильм собрал для Помгола свыше 600 миллионов. Конечно, тех миллионов, и всё равно это немало.

Петроград «кормил» фильм **«Скорбь бесконечная»**, широко показанный по стране и за рубежом в 1922 году. Александр Пантелеев, режиссёр с опытом работы в русском кино 10-х годов, для написания сценария пригласил известного питерского журналиста, начинавшего аж в 1888 году, Андрея Зарина, а на главную роль – короля экрана Серебряного века Владимира Максимова. Второе название фильма «Наше преступление» – не оставляло сомнений в его обличительном пафосе. История семьи приват-доцента Коренева, потерявшего жену и сына в охваченной голодом поволжской деревне, была бесконечно и безысходно трагической. Учёный-затворник, отправивший семью отдыхать на Волгу, чтобы самому погрузиться с головой в работу, чувствует себя без вины виноватым в её страшной гибели. Голодающая деревня – настоящий ад, где потерявшие человеческий облик крестьяне-людоеды похищают ребёнка, а мать теряет рассудок и умирает. Болезненный бред учёного, заболевшего от горя, с пугающим натурализмом воспроизводил картины голода. В финале учёный решает искупить свою вину и, оставив кабинетную науку, в рядах санитарного отряда уезжает на борьбу с голодом.

В середине 20-х годов в Саратове открылся уникальный Музей голода при нём Нансеновский центр помощи голодающим. В 1937-м музей был закрыт, экспонаты засекречены, многие сотрудники, включая его организатора, учёного-этнографа Б. М. Соколова, репрессированы. Между тем, история страны продолжала копить всё новые материалы для его экспозиции: голодомор начала 30-х, голодная смерть Николая Вавилова в саратовской тюрьме,

ленинградская блокада, послевоенные неурожайные годы, продовольственный кризис конца 80-х. До 1917 года Россия кормила Европу, будучи в течение трёх столетий крупнейшим экспортёром зерна, а в начале 60-х годов XX века 1/3 всего золотого запаса СССР тратил на его закупку за рубежом.

В этой экспозиции нашлось бы место такому документу, как эти циничные и ядовитые слова, совсем не красящие сказавшего их Уинстона Черчилля: «Я думал, что умру от старости, но когда узнал, что Россия закупает за рубежом хлеб, понял, что умру от смеха». Воистину: что англичанину смех, то русскому одни слёзы.

Постоянная нехватка продуктов питания приводила к неожиданным решениям. Так, в 1927 году был издан декрет, запрещающий держать собак декоративных пород под предлогом того, что это «мещанская привычка». И вот в 20-е уничтожили всех борзых, в 30-е мопс самой Любви Орловой жал на подпольном положении, в 50-е пудель, подаренный Галине Улановой английской королевой, оказался единственным «производителем» на всю Москву. Советская власть признавала только класс «трудящихся» собак – сторожевых, военнообязанных. Собакам, участвовавшим рядом с человеком в Великой Отечественной войне, стоило бы поставить памятник: более 600 тысяч спасённых раненых, сотни тысяч взрывов, принятых на себя. В мемуарах одного немецкого генерала остались воспоминания о том, как под Москвой колонна фашистских танков повернула обратно, когда им наперерез бросилась стая собак, увешанных гранатами.

Аборты, как страшный грех детоубийства, Православная Церковь категорически запрещала. Так, Уложение о наказаниях 1845 года определяло аборт как детоубийство: врача – на каторгу (от 4 до 10 лет), женщину – в исправительное учреждение (от 4 до 6). Деторождение, не ограниченное никакими медицинскими способами, контролировалось и регулировалось религией: нравственно – её постулатами, физиологически – церковным календарём. Ведь в дни Великого поста, в двенадцатые праздники, в ночь на среду, пятницу, воскресенье отношения между супругами считались греховными. А главное, полагались на «Жизни подателя» – «Бог Дал, Бог и взял». После революции 1905 года врачи и юристы, объединившись, выступили за легализацию абортов, но власть осталась на стороне Православной Церкви, зато советская власть аборты разрешила, не считая их детоубийством, поскольку взяла на вооружение медицинское заключение – до определённого срока считать плод не человеческим существом, а некой биомассой. Впрочем, и убийство новорождённого руками матери советские юристы отнесли в разряд «привилегированных преступлений» с минимальным наказанием, что только увеличило их количество. Женщины, освобождённые как от нравственного, так и от социального наказания за медицинское убийство, сделали его нормой повседневной жизни. В годы НЭПа открылись и работали с постоянной нагрузкой частные абортарии, в качестве налогов приносившие государству значительный доход. При этом всячески преследовали подпольные абортарии, медиков, не имевших регистрации и не приносящих государству ничего, судили, давали сроки. Вот такая была двойная мораль при бухгалтерии. Даже тройная, если учесть, как похвалялись «лучшей в мире системой охраны материнства и младенчества».

Культурфильма «Аборт» не случайно имела второе название – «Суд над акушеркой Зайцевой» – и строилась как судебное разбирательство подпольной операции, в результате которой погибла женщина, да ещё фабричная работница. Зато в фильме Роома «Третья Мещанская», можно сказать, с документальной точностью воспроизведена обстановка частной клиники, работающей под эгидой государства. Тяжёлая мебель под белыми чехлами, ширма для переодевания... Уже немолодой врач, явно с дореволюционным стажем, утомлённый этим бесконечным конвейером, на минуту вышел из кабинета в приёмную... Здесь всем распоряжается маленькая шустрая нянечка, насмешливым, недобрый взглядом, точно рентгеном,

просвечивающая каждую посетительницу. Вот девочка, почти ребёнок, умирающая от страха, – её привела сюда мать. Аккуратно и деловито складывает одежду женщина деревенского типа, сейчас, скорее всего, в домработницах. Спокойно курит, видимо, постоянная клиентка клиники, модная, нарядная, чтобы отсюда сразу куда-нибудь в ресторан...

Знаменитые «изделия №2» (презервативы) выпускало военное предприятие, работавшее под эгидой НКВД, – завод противогазов. В аптеках за ним всегда стояли очереди и давали только по одной упаковке в руки – 12 штук за 58 копеек. Советская Россия в 1920 году первая в мире легализовала аборты. И кривая резко поползла вверх: если в 1925-м на тысячу женщин приходилось 6 абортов, то в 1926-м уже 14, а в 1930-м – 33. С 1930 их сделали платными с отчислениями в бюджет. В 1936 году «по заявлениям трудящихся женщин» запретили с введением уголовной ответственности и врача, и самой женщины. Её штрафовали на 300 рублей, дело передавали в суд, и женщина была обязана впредь в документах указывать, что состояла под следствием. Если после подпольного аборта пациентка попадала в больницу, ей не могли оказать помощь, пока не назовёт фамилию производившего операцию. В 1955 году аборты снова разрешили, но «в наказание» проводили варварски, без наркоза. Аргументами «за» и «против» никогда не была тревога за здоровье народа, тем более за его нравственность, а только количественные демографические показатели, военно-политическая ситуация, финансовая целесообразность. И вот уже Сталин поддерживает инициативу Франко награждать многодетных женщин и вводит орден «Мать-героиня» за одиннадцатого ребёнка. Тоталитарные режимы все и всегда нуждаются в резервах «пушечного мяса».

Советская Россия заработала постыдную славу идущей в авангарде борьбы за право женщины самой (назло Церкви, традиционной морали, мужчине) распоряжаться зародившейся в ней жизнью. Выдающиеся советские кинорежиссёры Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн получили в Германии и Швейцарии заказы на съёмку фильмов о легализации абортов. И Эйзенштейн со товарищи в 1929 году снял «Женское счастье – женское несчастье». А Вертов и его гражданская жена Елизавета Свилова в том же 1929-м, ожидая ребёнка, официально оформили брак, которому суждено было остаться бездетным, – ребёнок погиб, не родившись.

Протекционизм рассматривался в ряду таких должностных преступлений, как взяточничество, бюрократизм, комчванство. Именно их Ленин назвал «главными врагами советской власти». С 1923-го по 1928-й в губерниях существовали «дисциплинарные суды», организованные для рассмотрения упущений должностных лиц в работе, если они не носили уголовного характера. Наказания были разные: замечания, выговоры, домашний арест от 3 до 30 суток, увольнение, лишение сроком на 2 года права занимать ответственные должности. К 1929 году эти суды прекратили своё существование в связи с усилением аномального репрессивного законодательства. Кроме того, именно к этому времени советская бюрократия окончательно сложилась как закрытая, бесконтрольная, безнаказанная каста, называемая «номенклатура» (от латинского *nomenclatura* – «ропись имён»). Принятие в октябре 1923 года постановления ЦК ВКП(б) «По подбору кадров» можно считать актом её политического зачатия. И если поначалу в этот круг избранных было нелегко попасть, то позднее из него нельзя было выпасть: «номенклатурную единицу» перемещали из ведомства в ведомство, «бросая» из культуры в банно-прачечную службу, из кинематографа – на туризм».

Наркомания действительно досталась советской эпохе по наследству. Прежде всего от богемы Серебряного века. Тогда кокаин, поэтически названный «белая фея», свободно и недорого продавался прямо в аптеках, аккуратно расфасованный в изящные пузырьки коричневого стекла. В 20-е годы кокаин переименовали: «нюхару», «кокс» потребляли люди из народа, моряки, проститутки, беспризорники. В 1918 году на Балтфлоте открыто существовал «Клуб морфинистов», где красные моряки ратовали за демократизацию этого «барского

удовольствия».

Эхом Серебряного века прозвучал весной 1919 года вечер «Танго-гашиш» в клубе поэтов: музыка А. Бакалейникова связала воедино выступления Есенина, Шершеневича, Мариенгофа, Ивнева. И грозным откликом – статья в газете «Коммунар»: «На эстраде читаются стихи, восхваляющие «доброе старое время», «гимн наркотикам»; «большинству этой поэтической публики, несомненно, место в концентрационном лагере...» Но если на поэтов-имажинистов можно было прикрикнуть, то явно вне критики были неприкасаемые – эфироман и популяризатор этой «забавы» Борис Каплун, фигура заметная в Красном Петрограде, родственник самого Менжинского, или новоиспечённый коммунист, глава Всероссийского союза поэтов Валерий Брюсов...

После революции наркомания страшно помолодела, можно сказать, «впала в детство»: 60% наркозависимых были моложе 25, а из них 80% – подростки 9—11 лет. Были бы деньги, а купить дозу можно было прямо с лотка какой-нибудь папиросницы от «Моссельпрома». В 1925 году были открыты первые наркологические диспансеры со специальными отделениями для детей-кокаиновиков. Только открытая продажа дешёвой водки сбивала наркотическую волну. Экран стыдливо отвернулся от этой проблемы. Научно-популярное кино откликнулось культурфильмой «**Опиум**». Режиссёру Виталию Жемчужному понадобилось снять в нём руки, не знающие физического труда, породистые, нервные, и он запечатлел руки Лили Брик. Наркомания – тяжелейший недуг духовной сферы человека. Её распространение в 20-е годы – ещё один диагноз духовного нездоровья нового общества.

Неграмотность была настоящей социальной эпидемией. Уже на десятом году советской власти, согласно переписи 1926 года, она охватывала более 63% женщин и более 30% мужчин в стране. И пионеры к 10-летию Октября взяли обязательство: «Дадим стране один миллион обученных грамоте родителей». По уровню грамотности СССР в 1927 году занимал в Европе лишь 19-е место. И это, несмотря на то что первые акции массового обучения грамоте были осуществлены в 1912–1913 годах в рамках культурной программы Государя Императора. И это при том что, начиная с 1923 года, общество «Долой неграмотность» обучило несколько миллионов, преимущественно женщин, составивших 3/4 состава лекбеза. ЦК комсомола мобилизовал 250 тысяч молодых людей на борьбу за грамотность. Порой она принимала репрессивные формы. Так, в Смоленске решили уклоняющихся от обучения лишить работы и даже продовольственных карточек. Культура через насилие – знак эпохи. Зато Саратов прославился человеческой инициативой: грамоте обучали замкнутых в плену домашнего хозяйства женщин, индивидуально и не публично, что смущало многих.

В литературно-центристской стране, давшей миру великую прозу и поэзию ХГХ-начала ХХ веков, продолжавшую и в советскую эпоху удивлять творениями, переводимыми на десятки языков, читателей было не более 1/3 населения. И в том, что какие-нибудь 30 лет спустя СССР стал самой читающей страной, была не заслуга режима, а победа культуры, когда обучившиеся грамоте овладевали трудом и творчеством читателя. Вроде вот такой читательницы: «Типично пролетарского вида женщина лет 40, в красном платке, в профодежде, с корявыми от чёрной работы руками, сидит на скамье бульвара, углубившись в книгу».

При этом большевикам были нужны способные прочесть газету, прокламацию, декрет, но отнюдь не те, для кого литература могла стать главной культурной потребностью, не читатели. В первые годы острого дефицита бумаги, кризиса полиграфической базы широкое распространение получили чтецкие пункты на предприятиях, в клубах, на вокзалах, рынках, появилась «Живая газета», этот агитационно-пропагандистский театр малых форм. «Крестьянская газета» в 1925 году из номера в номер печатал страницы букваря, а закончив публикацию, высылала подписчикам папки-переплёты.

Кино, названное Лениным «важнейшим из искусств в такой неграмотной стране», как могло, включилось в процесс лекбеза. Было снято несколько агитфильмов, на простых, доступных сюжетах разъясняющих опасность безграмотности. Рабочий, не умеющий читать, едва не убил сына, перепутав бутылочки с лекарствами. Спасителем и просветителем в этом фильме, названном «От мрака к свету», появлялся на экране великий русский офтальмолог Владимир Петрович Филатов, благо снимали в Одессе, на студии недалеко от его клиники. Неумение красноармейца написать письмо любимой девушке приводило к тому, что его в свою пользу сочинил грамотный друг – в комедии «Везде и всегда неграмотному беда». В мультипликационном фильме «Как Авдотья стала грамотной» темнота деревенской бабы-самогонщицы становилась для суда смягчающим обстоятельством и её посылали не в тюрьму, а в школу.

В России не существовало понятия «проституция». В законодательных актах была статья «непотребство» (внебрачные отношения в виде платных сексуальных услуг), осуждаемых не как профессия, а как аморальность. Регистрационный документ («жёлтый билет») ограждал женщин от преследования и наказания, обеспечивая медицинское наблюдение и лечение, но, разумеется, ограничивал в правах. После революции регистрацию отменили, как меру «дискриминационную», но отменить саму эту социальную болезнь не только не смогли, но даже придали ей новый масштаб и иные формы. Ленин в отношении проституток придерживался карательных мер: «Навести тотчас массовый террор, расстрелять, вывезти». А вот коммунист и партийный чиновник Борис Каплун думал по-другому: «Проститутки те же пролетарии. Нужно организовать профессиональный союз проституток. Это улучшит качество их труда». Нарком здравоохранения А. Семашко был противником мер, направленных не на проституцию, а на женщин, ею занимающихся.

В 1922 году законодательным путём уголовная ответственность, как и моральная, была снята с «жертв обстоятельств, наследственности, среды» и целиком возложены на притоносодержателей, сутенеров, так сказать, «бизнесменов» от проституции. Была создана Научно-исследовательская комиссия по изучению факторов роста проституции и быта проституток. А в рядовых партийных ячейках проходили бурные дискуссии на тему: «Может ли коммунист пользоваться услугами проституток». «Твердые ленинцы» придерживались карательной линии. Так, в Петрограде устраивались облавы, выселения «уличных» на улицу, высылка из города. За первый привод в милицию отправляли уборщицами в госучреждения и обязательно наголову колпак, как позорный знак отличия, при этом революционного, красного, цвета. Вот откуда эта интригующая строфа: «А ваша муза в красном колпаке //Как проститутка из Отделнаркома» в стихотворении Николая Гумилёва. Для так называемых «злостных проституток» в 1919 был создан первый в стране концлагерь. И уже появились «интердевочки» – привилегированная каста проституток, владеющих языками, воспитанных, работающих с иностранцами в лучших гостиницах города, нередко под прикрытием спецслужб.

Сторонники линии Семашко, члены созданной им комиссии, развернули программу «Дома милосердия».

Женщины приходили сюда добровольно и получали медицинскую помощь и культурные блага (посещения музеев, театров, чтение лекций, обучение грамоте), посильно трудились. К 1927 году такие дома действовали в 15 крупнейших городах. Одним из них в Ленинграде, на Большой Подъяческой руководила жена Г. М. Кирова Мира Маркус. Прожив в таком доме несколько месяцев, самое большее до полугода, женщина выходила в жизнь, получала работу, жильё и брезгливое отчуждение окружающих. Согласно статистике, 35%, прошедших дома милосердия, возвращались к прежнему занятию, пополняя ряды «злостных профессионалок». Большевики как вульгарные материалисты и тут недооценили психологический личностный

фактор. Эта аномальная форма жизни разрушает нравственность и психологию женщины настолько, что порвать с проституцией почти никому не удается. НЭП создал питательную среду для развития этой социальной болезни: улучшение материального положения мужской части населения давало рост спроса, а разорение деревни пополняло ряды предлагающих свои услуги. Факты и цифры были очень тревожными. В Петрограде открыто «работали» 32 тысячи проституток. В Омске существовало 80 притонов – Сибирь, на улице «работать» холодно. В том же Петрограде в 1923 году 61% рабочих и 50% военных постоянно обращались к услугам проституток. Милосердие власти истощилось к концу 20-х, и в 1929 году вышло постановление ВЦИК и Совнаркома «О переходе к насильственному уничтожению проституции». Дома милосердия заменили специальными трудовыми колониями в системе НКВД. Первую крупную партию проституток отправили на Соловки. Начиная с 1930 года все материалы, касающиеся проституции, вся статистика были засекречены. Когда-то в начале 20-х появился лозунг: «Коммунизм – могила проституции». Как известно, коммунизм в могиле, а проституция бессмертна, снова вышла из подполья и даже умножила свои ряды. И это диагноз нездоровья – социального по форме и нравственно-психологического по содержанию. Отношение общества и государства к этому недугу, желание и умение правильно лечить или прятать, используя по надобности, многое говорит об их устройстве, как сейчас, так и в 20-е годы. В кинематографе 20-х тему проституции активно разрабатывала культурафильма в пугающих сюжетах санитарно-просветительного характера. Проституция как источник тяжёлых и постыдных заболеваний, которые весьма обидно для здоровой и цветущей древнегреческой богини любви и красоты называли венерическими. К написанию сценариев привлекали врачей соответствующего профиля. Среди них особой творческой активностью отличался выпускник медицинского факультета Московского университета Ной Ильич Галкин, за свой профессиональный интерес к «дурным болезням», прозванный Гной Ильич. Фильмы строились по одному шаблону: мужчина (рабочий, красноармеец, шофёр) после контакта с проституткой заражал жену и обрекал ребёнка на слабоумие, слепоту, а то и смерть. В название фильма выносился точный диагноз – **«Гонорея»** («Грехи молодости»), «Правда жизни» («Сифилис»). В мае 1925 года в газете «Кино» появилась информация: ученик Мейерхольда и преподаватель биомеханики в Театре пролеткульта Валерий Инкижинов на студии «Пролеткино» будет снимать фильм «Базар похоти» по сценарию некоего Тараса Немчинова. Правда, многие знали, что под этим псевдонимом укрылись Эйзенштейн и Александров, жившие тогда в дачном посёлке Немчинов пост. Нежелание воспользоваться собственными и уже весьма известными фамилиями пришло, видимо, потому, что в личном письме Эйзенштейн назвал сценарий «халтурой», пишущейся «ради денег», а должен был создаваться в русле кампании по борьбе с проституцией.

Тарас Немчинов благоразумно перенёс действие в **1914—1915** годы, и оно представляло сцены «непотребства» в дореволюционной деревне, барской усадьбе, публичном доме, где крестьяне, помещица, священник, челядь, «сотрудницы» и клиенты борделя предавались буйному разврату. Спустя три месяца сценарий был запрещён Главполитпросветом, не одобрявшим «смачное описание дома терпимости без социального анализа проституции». Инкижинову для режиссёрского дебюта в кино пришлось довольствоваться шаблонным сценарием о гонорее **«Расплата»**. И член художественного совета «Пролеткино» нарком Семашко включил ещё одну киноединицу в кампанию по борьбе с проституцией. Рукописи действительно не всегда горят. Сохранился и сценарий **«Базара похоти»** и даже был напечатан в начале 90-х в разгар кампании по разоблачению советских киноклассиков. Читайте, вот что писал Эйзенштейн одновременно со сценарием историко-революционного шедевра «Броненосец «Потёмкин».

Эротика была взята под подозрение. Обнажённая натура исчезла из выставочных

экспозиций. Журналы, публиковавшие подобные фотографии, штрафовали, а могли и закрыть. Тело демонстрировалось как носитель физической силы для труда и обороны. Мужчины – участники физкультурных парадов, обнажённые по пояс, не имели ни рельефной мускулатуры, ни растительности на груди, а женщины в закрытых купальниках двигались по площади мужским строевым шагом, в их мальчиговых фигурах не было женственности и сексапильности. Зато как эротичен был язык улицы: «наши любимые органы» (разумеется, правоохранительные) или «крупный член» (ну, конечно, родной партии), а нецензурную лексику было трудно искоренить из человеческого общения, как ни старались. На предприятиях придумали штрафные ящики-матюгальники, куда за каждое слово бросали по рублю, – и никакого толку.

В слове «самоубийство» первая часть указывает на глубоко личностный характер определяемого им акта. При этом статистику самоубийств часто «закрывают», как содержащую социально-общественные смыслы, религиозные. Церковь считает суицид грехом – нарушением воли Творца в распоряжении жизнью человека. К Богу в молитве обращаются как к «жизнеподателю» и у него просят «смерти не позорной». «Бог дал, Бог и взял» – всё смирение, вся кротость в этих простых словах православного верующего. В царской России за покушение на свою жизнь могли заключить в тюрьму. Хоронили самоубийц за оградой церкви. Их посмертные распоряжения не имели юридической силы. Большевики сначала проявляли антиклерикальную терпимость. При ЦСУ открыли Отдел моральной статистики, позднее, в конце 20-х, закрытый «за ненадобностью». В 1922 году появился особый документ – «Опросный лист о самоубийце» с такими позициями: «профессия, чем занимался до 1917 года, положение и род занятий перед смертью». В газетах открыли специальный раздел «Происшествия. Позор». В общем, не наказывали, но порицали. «Самоубийство вне моральных норм общества, где всё сделано для счастья». Известна и позиция Сталина, недвусмысленно высказанная после попытки самоубийства старшего сына Якова: «...поступил как хулиган и шантажист, с которым у меня нет и не может быть ничего общего». Между тем за пять лет, с 1923-го по 1927-й, количество самоубийств возросло в два раза, и РСФСР по этому показателю в стране заняла первое место. 1923 год: самоубийств – 4265; мужчины – 2720, женщины – 1545. 1927 год: самоубийств – 10 962; мужчины – 7606, женщины – 3356.

Конечно, произошедшая в стране антропологическая катастрофа по самому своему существу самоубийственна, но ведь и после октября 1917-го общество и человека постоянно лихорадило бросками из одной социально-психологической ситуации в другую: от военного коммунизма к НЭПу, от НЭПа к форсированному построению казарменного социализма тоталитарного образца. Волна самоубийств среди ортодоксальных коммунистов сменила новая – так называемых совбуров (советских буржуев, возвращённых новой экономической политикой), внутривластная борьба, принявшая к концу десятилетия репрессивные формы, породила новые жертвы. А сколько было людей творческих, молодых, разочаровавшихся в новом социуме или просто не способных в нём существовать. «Когда кончится борьба, мы должны уйти из жизни, потому что на нас кровь, мы не будем способны строить новую жизнь... Мы, привыкшие разрушать, мы не будем способны к созиданию», – суицидально философствовал в минуту затишья между боями комиссар Красной армии, герой повести А. Яковлева «В походе». Как, однако, он ошибался, думая, что этот поход последний.

Весной 1918 года покончил жизнь самоубийством человек, по природе своей сильный, деятельный, творческий, в недавнем прошлом фабрикант и меценат Савва Иванович Мамонтов. Он не мог жить вне России и не смог жить в России советской. Настоящей драмой завершилась ревизия деятельности издательства «Театропечать», специализировавшегося на выпуске кинолитературы массового потребления, коммерчески весьма успешного. Председатель правления старый большевик В. П. Успенский покончил с собой.

В 1924 году Москву потрясли три групповых самоубийства девушек-студенток. В Ленинграде в это время совершалось по 10, а то и по 15 самоубийств в день – 2/3 из них – мужчины, чаще молодые. После самоубийства Сергея Есенина в конце декабря 1925 года многие в предсмертных записках как последнее «прости» оставляли «До свиданья, друг мой!». Поэта перестали печатать, и появился термин «есенинщина», под который подводили и пьянство, и бытовое хулиганство, и суицид. Роковой выстрел Маяковского весной 1930-го, ранее в своем стихотворении «На смерть Есенина» осудившего поэта, идеологически был особенно чувствителен. «Агитатора, горлана, главаря» даже лишили такой почести, как военный лафет под гроб. И тогда Владимир Татлин сконструировал особый самодвижущийся катафалк, похожий на танк.

На экране самоубийства редко показывали. Правда, могли над этим посмеяться в фильмах «Катюша – бумажный ранет», «Митя», «Закройщик из Торжка»: как утопиться там, где воды по колено, или быть извлечённым из реки под дулом пистолета, или, решив броситься под поезд, оказаться бегущим впереди паровоза. Но в драме положительные персонажи не имели на это права. Самоубийство слабых представляли как протест: полюбившей комсомольца дочери кулака против отца (фильм «**Отец**»), оклеветанной фельдшерицы против оклеветавшего её знахаря (фильм «**Чертополох**»). Отрицательных, кулаков, шпионов обязательно разоблачали и арестовывали. Как исключение – «**Человек с портфелем**» по пьесе Алексея Файко, с огромным успехом шедшей во многих театрах. В фильме было аж три самоубийства, и все завязаны на фигуру настоящего злодея – безнравственного карьериста, убийцы, в прошлом белогвардейца профессора Гранатова. Брошенная им жена, оклеветанный им ученик были доведены до роковой черты. Когда же общественность и красное студенчество института разоблачали двурушника, ему ничего не оставалось, как покончить с собой.

В 1927 году Главлит разослал всем политредакторам (цензорам) распоряжение не публиковать в печати информацию о самоубийствах и умопомешательствах на почве безработицы и голода. Эти тяжёлые социальные недуги перестали существовать на бумаге, но отнюдь не в реалиях советской системы и жизни, где «всё сделано для счастья».

«Хазовщина», «тюковщина», «давидсоновщина», «альтшуллеровщина», «романовщина» – смысл этих слов в конце 20-х был понятен всем из газет, из разговоров. Фамилии обвиняемых в хулиганстве, насилии, половой и бытовой распущенности превратились в некое понятие. Альтшуллер был заводилой в компании студентов, начинающих литераторов, и они, совершив групповое насилие, довели жертву до самоубийства. Учащаяся Горной академии Давидсон, не выдержав побоев и принуждения к абортам со стороны мужа-студента, покончила с собой.

Гражданская война с её жестокими законами военного времени взяла в узду хулиганство, бытовые преступления, но по её окончании все эти «цветы зла» буйно разрослись. Середина 20-х, «макушка НЭПа» была отмечена резким подъемом волны хулиганства в больших городах. Бесчинствующий англичанин Hooligan «подарил» миру свою фамилию, ставшую понятием девиантного поведения, вызывающего, неуважительного в отношении общества и человека. Насильственные действия против отдельной личности (в особенности если это был человек «из бывших», нэпман) власти строго не судили. А Луначарский даже утверждал, что существуют «полезные» для дела революции хулиганы. Криминальность самой большевистской системы (власти, отношения к человеку, устройства повседневности) постоянно провоцировала бандитизм, агрессию, хулиганство. Прежде всего среди рабоче-крестьянской молодёжи в возрасте 18—25 лет. Можно сказать, что хулиганство опролетарилось и помолодело. Воровство стало делом подростков. Именно они, прежде всего беспризорники, совершали 80% краж. Революционная «заповедь» «грабь награбленное» в массовом сознании уже вытеснила Христову «не укради». В 1926 году было зарегистрировано 312 тысяч 590 преступлений, из них убийств –

10 152, хулиганство – 75 268, самогоноварение – 28 561, половые – 4679, государственные – 1037. Насилие под маской революционности воспевали поэты. Владимир Киршон написал «Нашу карманьолу» – песню-пляску с такими словами: «На фонари буржуев вздёрнем... Хватило б только фонарей!»

В конце 20-х любое преступление, даже противоправный поступок, рассматривали как «форму сопротивления социализму», как дело политическое. Именно так из статьи «хулиганство» в статью «бандитизм» с последующим расстрельным приговором переквалифицировали насилие 25 хулиганов над молодой работницей пуговичной фабрики, известное как «Чубаровское дело». Суд превратили в показательный политический процесс, завершившийся для семерых обвиняемых высшей мерой.

В Чубаровом переулке в саду бывшем Сангалли, недалеко от Разъезжей улицы, до революции-дна («ямы» города, центра питейных заведений и домов терпимости) разыгралась настоящая кровавая трагедия, длившаяся более 5 часов, как установила потом судебная экспертиза. На скамье подсудимых оказались не нэпмановские сынки с Невского проспекта, а рабочие парни с пролетарской окраины не старше 25 лет. Один из них 6 лет прослужил в Красной армии, сражался против Колчака, другой был организатором и руководителем комсомольской ячейки на заводе «Кооператор». Именно его выступление на суде прозвучало как чубаровский, разъезжевский вариант проповеди вседозволенности, хищничества и цинизма. Пострадавшую удалось спасти, вернуть к жизни. Имя её фигурировало в документах процесса как одна заглавная буква с тремя точками. Но её социальное и психологическое лицо вычитывается с этих страниц очень точно: молодая девушка, только-только приехавшая из глухой северной деревни, начавшая работать на соседней фабрике, готовящаяся поступить на рабфак, чтобы «выучиться на агронома».

В те дни, когда весь Ленинград напряжённо следил за ходом «Чубаровского процесса», режиссёр Гри сделал мультипликационный фильм-фельетон *«Держи чубаровца»*. Широко прокатывали культурфильму *«Немые свидетели»*, снятый по заказу органов юстиции. Он был снабжён названием «Наука раскрытия преступлений», утверждающим идею неизбежности того, что всякое преступление будет раскрыто и наказано. Вокруг сюжета о расследовании запутанного убийства, разыгранного актёрами, разворачивались документальные съёмки в криминалистических лабораториях, демонстрирующие новейшие достижения этой науки.

Постоянно на государственном уровне велась борьба за соблюдение элементарных правил личной гигиены. Специальный комитет, возглавляемый В. Бонч-Бруевичем, занимался сооружением санитарно-пропускных пунктов в местах массового скопления народа. В 1920 году Совнарком выпустил постановление «О банной помощи населению». Бани в качестве важных стратегических объектов были национализированы. Солдат поощряли отпусками за «охоту» на насекомых. К. И. Чуковский записал в дневнике, что сам видел на рынке торговлю вшами – 200 рублей спичечный коробок. То и дело объявляли «недели чистоты» для разных категорий граждан. Пантелеймон Романов в присущей ему манере горького комикования в рассказе «Терпеливые люди» описал подобную кампанию. В годы НЭПа снова открылись частные бани, но всё равно к концу 20-х в среднем на горожанина приходилось в год 6,2 посещения. Народ в массе своей нужно было учить... чистить зубы. На предприятиях Ленинграда проводились парады зубных щёток. А Всероссийский съезд стоматологов в 1928 году высоко оценил как отличное санитарно-гигиеническое пособие мультипликационный фильм *«Бунт зубов»*, в котором движущийся рисунок в соединении с актёрскими сценами демонстрировал, на что «способны» неухоженные, больные зубы. Всё это свидетельствовало о настоящей гигиенической катастрофе, охватившей страну. Не случайно в эти годы с полной нагрузкой работала в Москве Больница социальных болезней имени Достоевского на улице Божедомка в здании бывшей

Мариинской больницы для бедных, открытой в 1806 году в доме, где родился и рос защитник униженных и оскорблённых – бездомных, голодающих, вынужденных зарабатывать на панели, осиротевших, страдающих туберкулёзом, венерическими болезнями, покушавшихся на собственную жизнь.

Правда, лечить социальные болезни система предпочитала не в «Доме Достоевского», откровенно декларируя исправительно-трудовые меры: наказание (подавление, принуждение, изоляция) и исправление (убеждение, перевоспитание). Главным инструментом признавался труд – от принудительного к добровольному. Осуждённому, прежде всего по уголовным статьям, давался выбор – тюремное заключение или исправительные работы, где дни ударного труда засчитывались вдвое. Так, под прикрытием благородных лозунгов формировалась многомиллионная армия дешёвой рабочей силы, обеспечивающей форсированную, низкотехнологичную, возводимую на костях рабов индустриализацию, обслуживающую агрессивную внешнюю политику СССР. Своеобразной витриной этой доктрины стал Беломоро-Балтийский канал имени Сталина. Там нечеловеческий ударный труд, преимущественно ручной, действительно вознаграждался: 500 снятых судимостей, 59 тысяч сокращённых сроков, 12,5 тысячи освобождений. Свои газета, театр, работа под духовой оркестр. Всё это запечатлел для истории Александр Родченко, трижды выезжая на строительство. Его фотоглаз, всегда такой приметливый, острый, увидел только показную, внешнюю сторону Беломорканала, и он искренне был восхищён «перековкой человека».

В Москве, на Новинском бульваре, открыли другую «витрину» – образцово-показательную женскую тюрьму. Это был целый комплекс: жилые помещения, ткацкое производство, школа, медицинская часть, детские ясли. Были кружки художественной самодеятельности, и функционировал товарищеский суд во главе с самой «авторитетной» уголовницей, разбирающий конфликты между заключёнными. В 1928 году с большим успехом прошла первая выставка изделий Новинской тюрьмы. Подобная система исполнения наказания была весьма затратной. Но уже в 1929-м места заключения стали переводить на самокупаемость за счёт труда отбывающих срок. Конец 20-х годов отмечен повсеместным переходом к аномальным социальным практикам, отказом от верховенства права, утратой последних проявлений человечности.

В письме жене режиссёр Олег Фрелих писал: «Сначала смешно, потом скучно, потом противно, под конец жалко того, кого чистили». В 20-е годы «чистка» («проверка советского аппарата и партийных организаций с целью освобождения от вредных чуждых элементов») превратилась в постоянный и повсеместный механизм перетряхивания кадрового состава, социального и идеологического контроля, поддержания атмосферы страха, подозрительности, доносительства в профессиональной среде и партийных рядах. На предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях создавались специальные комиссии, собиравшие и изучавшие документы выставленных на «чистку» и на общих собраниях докладывавшие результаты расследования. И начинался настоящий общественный суд: допрос с пристрастием, выступления свидетелей, покаянное слово подсудимого, решение как приговор. Появилась каста постоянных посетителей процедуры «чисток», любителей покопаться в чужой родословной, биографии, интимной жизни. Вот как посмеялся над этой процедурой Валентин Катаев в рассказе «Выдержал»: «Всю ночь до самой чистки кассир Диабетов ходил с полузакрытыми глазами и зубрил по бумажке. «Кто великий учитель? Маркс... Как развивать плановое хозяйство? На основе электрификации». Судя по названию, он не зря старался.

В 1920 году прошла первая генеральная «чистка» ВКП(б) – партбилет потеряли 30% состава. Ленин поддерживал систему провокаций на чистку: посылка на боевой и трудовой фронт, на работу в деревню, на субботник. Особо ценились и могли получить снисхождение те,

кто, не ожидая установленной очереди на эту экзекуцию, сами выдвигались на «чистку». «Социально» обнажённые, психологически «изнасилованные» должны были ещё и благодарить за это! «Всякая чистка и проверка ценны для меня тем, что они нейтрализуют то объективное зло, которое я представляю» – подобные слова в разных редакциях можно найти в большинстве протоколов «чистки». Порой получался конфуз: так, дважды из рядов партии «вычищали» студентку Промышленной академии Надежду Аллилуеву, а когда узнавали, кто был её мужем, немедленно восстанавливали. Но обычно судьба «вычищенных» была драматичной: потеря должности, работы, исключение из учебного заведения, из рядов правящей партии, а, главное, утрата общественного лица, испорченная карьера, а то и загубленная жизнь. «Я городских всех восстанавливаю (в комиссии по «чистке»)». Ведь полицейский – это тот же милиционер, он происходит из беднейших крестьян... Я чищу партийную знать», – откровенничал перед писателями старый большевик, член Верховного суда СССР Арон Сольц, сам из этой «знати».

«Чистка» партии большевиков в 1929-м примерно десятой части её членов стоила партийного билета. На обложке сатирического журнала «Крокодил» (№8, 1929) появилась карикатура Константина Ротова «Разговор с партбилетом». В специальном разделе «Выставка партфигур» были представлены списки «вычищенных» с указанием фамилии, места работы, фотографией. Так о них узнавали сотни тысяч. Получалась пародия на церковное таинство исповеди и отпущения грехов.

Кино не прошло мимо такого «лакомого» материала. В кинофельетоне «*Чистка*», снятом на Одесской киностудии в 1930 году, вскрыт общественный механизм этого мероприятия, что явствует из его второго и третьего названий – «Шкатулочка», «Ящик для жалоб». Страх перед грядущей чисткой кадров заставляет сотрудников учреждения шпионить, разносить, доносить. На основании этого специальная комиссия «шьёт дела» бывшему белогвардейцу, бывшему старосте и «не имевшему пролетарского происхождения». Теперь никто не смеет усомниться, как необходимы и полезны «чистки». В 1930 году большая «чистка» прошла в Ассоциации работников революционной кинематографии. Наверняка много интересного узнали коллеги друг о друге. Архивы «сраму не имут» и хранят всё, в том числе и документы человеческой непорядочности. Вот старый большевик, кинорежиссёр Д. Н. Бассальго пишет, что художник В. И. Ковригин «за взятку по болезни освобождён от армии». Но в 1928 году Василию Ивановичу около 40, за плечами армия и Первая мировая... Вот донесение о том, что известный и уважаемый документалист Владимир Алексеевич Ерофеев задержан в порту Ялты с контрабандой: «пудра, чулки, пластинки, патефон («под фотоаппарат»). Вот и материал на «чистку»!

- «Саба» (1929)
- «Евреи на земле» (1927)
- «Право на жизнь» (1928)
- «Моя бабушка» (1929)
- «Светлый город» (1928)
- «Проститутка» (1927)
- «Суд должен продолжаться» (1930)

Лучший фильм о такой «русской болезни», как алкоголизм, был снят на иной национальной почве – в Грузии. **«Саба»** – это бытовая камерная драма, «смесь Маяковского с Достоевским», как утверждал режиссёр фильма Михаил Чиаурели, в недалёком прошлом организатор театра Революционной сатиры, художник, скульптор, примыкавший к ЛЕФу От Маяковского в фильме всё, что придаёт откровенно-агитационный поворот теме: жанровые сцены, решённые сатирически, даже гротесково (сцены в духане, как ожившие полотна Пиросмани), кинохроника (детская демонстрация «Мы против пьяных отцов» и открытый суд над алкоголиками) и даже кадры научно-популярного характера (показ новейших средств и методов лечения). От Достоевского – весь пласт психологизма, порой переходящего в демонстрацию поражённой алкоголем психики, и мрачная, напряжённая, контрастная тональность изображения. Тифлисский вагоновожатый Саба – это два человека в одном: трезвый – он любящий отец, внимательный муж, добрый хозяин, но жестокий, избивающий домочадцев, крушащий всё вокруг в минуты хмельного помрачения. Эта болезнь мужчины неподъёмным грузом легла на плечи женщины, его жены, измождённой тяжёлым трудом, живущей в постоянном страхе за сына. Маро – первая большая роль в кино театральной актрисы, игравшей Шекспира, ученицы мхатовца Константина Марджанишвили Верико Анджапаридзе. Критики, признавая её мастерство, находили, что типажно актриса слишком возвышенно-трагична, утончённа, интеллигентна для роли жены рабочего. Но ведь в те переломные годы женой рабочего могла быть женщина из иной социальной среды... Уволенный за пьянство с работы, оставшийся один, когда под давлением общественности жена, взяв сына, ушла из дома, Саба в тяжёлом похмелье угнал из депо трамвай. В духе нравоучительной драмы он едва не становится убийцей собственного сына. Коллектив депо устраивает над ним показательный суд, но сильнее общественного обличения оказывается пережитое душевное потрясение и психологический самосуд. К Саба, победившему свой недуг, возвращается семья. Финал фильма оптимистический и плакатный: Саба на своём рабочем месте в кабине вагоновожатого, а мимо по улице движется колонна пионеров, несущая бутафорский гроб с огромной бутылкой вина. В руках его сына транспарант с призывом ко всем отцам: «Папа, не пей вина».

Историки кино так и не договорились, как правильно пишется название этого фильма. «Евреи на земле» – так называл свой фильм режиссёр Абрам Роом. И это был документальный рассказ о евреях-переселенцах, создающих сельскохозяйственные коммуны в Крыму. «Еврей на земле» – можно сказать, манифест, утверждающий земельные права этой нации, определённые ещё в Моисеевом пятикнижии. «Моя есть земля», – сказал Бог и даровал её своему народу. Каин – старший сын Адама – трудился на земле. Ной после Потопа занялся земледелием. Этим в высшей степени уважаемым делом не пренебрегали даже знатные и богатые. Существовали законы отношения к земле, к тому, что она родит, оплодотворённая трудом и верой человека. Так, голодный прохожий мог срывать колосья, но только руками, не используя

серпа. Убирая хлеб, в поле оставляли один сноп, «забытый», для бедных. Рассеяние евреев по миру оборвало эту деятельную связь с землёй, и постепенно нация обрела себя как финансовая, торговая, посредническая, интеллектуальная, творческая, став нацией горожан по преимуществу. В Российской империи после разделов Польша и присоединения земель с проживающим на них населением, сразу резко возросло еврейское население. Ему был закрыт доступ во внутренние губернии и крупные города, а законом Екатерины II от 1796 года была установлена «черта еврейской оседлости». Правительство запрещало евреям заниматься земледелием. Сельские сходы выселяли евреев из деревень, обвиняя в том, что они как главные держатели питейного промысла, спаивали народ. В так называемой Первой еврейской конституции 1804 года была специальная статья, законодательно закрепляющая эти позиции: «Никто из евреев ни в какой деревне и селе не может содержать никаких аренд, шинков, кабаков и постоянных дворов... ни продавать в них вина... И даже жить в них... разве проездом». Проживание евреев в России сразу приобрело драматический характер так называемого еврейского вопроса. Появились сторонники русификации, в том числе среди самих евреев. «Будь евреем в доме и человеком на улице» – это их девиз. Появились и палестинофилы, и одним из них был декабрист Пестель, ратовавший за создание единого национального государства на Земле Обетованной и выселение евреев из России. Как известно, Ленин утверждал: «Спасение евреев в их ассимиляции».

Политика ограничения и ущемления евреев в России, для большинства из них не ставшей Родиной-матерью, скорее, злой мачехой, во многом способствовала массовому приходу евреев в политические партии разного толка, в ряды террористов, в революцию. В деле политического, социального и культурного строительства после 1917 года, в руководстве ВКП(б), в советском правительстве евреи играли выдающуюся роль. В начале 1918-го декретом правительства был создан Комиссариат по еврейским национальным делам (ЕВКОМ). В РКП(б) существовали еврейские партийные секции, при Наркомпросе – Евбюро, в Московской Ассоциации пролетарских писателей – еврейская секция. В разы увеличилось число евреев-студентов высших учебных заведений, ранее закрытых в связи с ограничением проживания евреев в больших городах. При этом надо помнить, что евреи среди всех народов страны были на первом месте по общей грамотности: 69% женщин и 76% мужчин.

В 20-е годы, казалось, мог быть развязан, наконец узел «еврейского вопроса», понимаемого как отношение государства, общества, большинства народа к положению этой нации в пространстве господствующей культуры, с её языком, образованием, наукой, культурой, бытом. При этом известно немало фактов, свидетельствующих о сохранении национального своеобразия еврейской нации. Существовали еврейские школы, суды, научные общества. На еврейском языке выходили книги, журналы, газеты. В 1917-м и 1918-м в Москве прошли специальные выставки евреев-художников. В том же 1918 году в столице открылся театр Габима (сцена), игравший на древнееврейском языке. Лучшие постановки здесь осуществил Евгений Вахтангов. После выезда Габима за рубеж в Харькове, Киеве, Минске открылись стационарные еврейские театры и самый знаменитый – ГОСЕТ – в Москве, на сцене которого блистал гениальный Соломон Михоэлс.

Возвращение евреев к земледельческому труду вошло важной составляющей в программу возрождения нации, еврейского государства. Богатые евреи всего мира поддерживали сельскохозяйственные коммуны в Палестине. В 1891 году в Лондоне было создано ЕКО (Еврейское колонизационное общество) с правлением в Париже. Оно занималось переселением евреев в Южную Америку, выкупало землю, давало технику, финансы. Со временем деятельность ЕКО угасла, чтобы неожиданно возобновиться в СССР в 1923 году в конкретной программе переселения евреев на земледельческие фонды Украины (Гуляй-Польский,

Никопольский районы). Строили посёлки, технику завозили из-за границы. В общем, за этим стояли большие, очень большие деньги, поступавшие в специально организованное Общество землеустройства евреев-трудящихся (ОЗЕТ). Еврейский конгресс в Филадельфии (США) 1925 года, поддержав эту идею *vjvjt*, постановил выделить 10 миллионов долларов. Так что активность советской власти по созданию еврейских сельскохозяйственных коммун имела серьёзную финансовую составляющую. В целях популяризации собственной деятельности в ОЗЕТ решили снять документальный фильм о создании коммун в Крыму. В июле 1926-го Лили Брик писала Маяковскому как раз в Крым, в Ялту: «Самая главная новость, что я работаю в ОЗЕТ. Если можешь, съезди посмотреть крымские колонии. На днях Витя Шкловский едет снимать фильму с Роомом и Юткевичем». Идея эта, видимо, овладела кинематографистами – план документального фильма «Земля или гибель» был создан в «Совкино» Дзигой Вертовым в 1927 году. Он особо подчёркивает невероятную трудность, если не гибельность переселения в Крым, обильно цитируя М. И. Калинина, писавшего о выбранной для этого земле: «Никогда прежде человеком не использовалась. Очень плоха и требует огромного труда и затрат для освоения». В окончательном составе съёмочной группы Роома обязанности организации съёмок, порученные Юткевичу, приняла на себя Лили Брик. Примкнул Маяковский как автор надписей, появился оператор Альберт Кюн. Отснятый материал собрали по проверенной модели 20-х годов «было и стало». Старое – это жизнь в еврейском местечке: маленький жалкий рынок, старик, торгующий селёдкой, дети, играющие в грязи. На пути к новому – Северный Крым: суровый пейзаж, лишённый растительности, сухая земля, пыль, горячий ветер гонит шар перекасти-поле. Не случайно этот кадр повторяется и приобретает силу метафоры вечного изгнанничества, оторванности от земли, как судьбы народа Израилева. И этот старик-еврей, который из-под ладони обозревает четыре стороны света, а потом уходит в глубь кадра как образ прошлого, скрывающегося за горизонтом. Как тяжёл этот забытый труд на земле, напоминающий Землю Обетованную. Кадр за кадром: жгут бурьян, роют колодцы, возводят дома из глыб песчаника. Всё прозаично, буднично в этой хронике. Однако надписи, скрепляющие её отдельные фрагменты, поэтичны (по-маяковски). «Вол не понимает еврея, еврей не понимает вола» – и вот уже это не просто копытная тяговая сила, а библейское животное, по закону Моисееву «чистое». И «чистая» птица голубь – вот их белоснежная стая вылетает из пересохшего колодца.

В воспоминаниях В. Б. Шкловского о том, как снимали «Евреев на земле», есть любопытная деталь: ради одного кадра режиссёр заставил разобрать крышу дома, чтобы получить выигрышный верхний ракурс. Настоящему колонисту дали в руки настоящую газету, чтобы снять его читающим новости. Такая пропагандистская инсценировка на документальной основе. Может быть, не хватало материала о еврейской нови? Хотя на экране были и стройная колонна пионеров, и дети, работающие в поле вместе с родителями, и девочка, ухаживающая за скотиной. Первый ребёнок, рождённый в колонии евреев на земле, – девочка, названная Забудь лихо. Вот на первом тракторе первая трактористка по фамилии Розенблюм. «100 тысяч евреев переселено. Осталось сделать много больше», – заверяла финальная надпись фильма. Фильм «Евреи на земле» снимался с перебоями, остановками. Он не просто запоздал, но был уже вообще некстати: пошло переселение на Дальний Восток. Спасибо, не в Колымский округ Якутского края, как предлагал в своё время думский деятель, больше известный как непримиримый антисемит В. М. Пуришкевич. В том же 1928 году в Хабаровском крае возникла Еврейская автономная республика с центром на месте полустанка в 175 километрах от Хабаровска с названием «Тихонькая», прямо среди тайги, на железной дороге, связывающей Францию с Японией. 10 лет спустя полустанок получил статус города и имя по названию притоков Амура Вира и Биджан. А ещё долго Биробиджан оставался столицей, пусть и автономной республики, без единого высшего учебного заведения, с двумя техникумами и

несколькими училищами. Вот такие Палестины по-советски.

Прошли годы. Забылась эпопея переселения евреев-трудящихся на благодатные южные земли и вдруг отозвалась политическим обвинением, предъявленным Полине Жемчужиной (Молотовой) при аресте: «... способствовала созданию еврейской автономии в Крыму». Ещё зимой 1944 года Соломон Михоэлс в ранге председателя Еврейского антифашистского комитета направил письмо Сталину с предложением создать Еврейскую социалистическую республику в Крыму. Адресат, видимо, уже обдумывал «палестинский вариант» (государство Израиль на Земле Обетованной) и план депортации евреев из крупнейших городов, явно не в Крым. В 1947 году Еврейский антифашистский комитет был распущен, зимой 1948-го в Минске убит его председатель.

В фильме «Право на жизнь» режиссёра П. Петрова-Бытова сюжет строился вокруг судьбы деревенской девушки Ксаны, подобно тысячам и тысячам других приехавшей в Ленинград в поисках работы. На текстильной фабрике, куда она приходит наниматься, заведующий производством решает воспользоваться безвыходным положением привлекательной и наивной «деревенщины». Ситуация, судя по прессе, судебным документам, мемуарам тех лет, весьма распространённая – интимные услуги за рабочее место. Девушку поддерживает председатель Фабкома, но устроить на работу не может, ведь она не зарегистрирована на бирже труда и не состоит в профсоюзе. Тётка Ксаны напрасно уговаривает её согласиться на предложение начальника, через своего собутыльника, служащего биржи, получившего необходимые бумаги и принявшего девушку на работу. В мелодраматической конструкции фильма, где невинная жертва обстоятельств (безработная), злодей (разложенец, заведующий производством), герой (честный и принципиальный председатель Фабкома) испытывались борьбой низких и высоких чувств с долгом и безответственностью, завязывался тугой узел человеческих отношений. И тут совсем в духе времени высшим судьёй выступал трудовой коллектив, разоблачивший махинацию заведующего производством и принявший решение уволить «блатную». Это решение поддерживает и председатель Фабкома, борясь таким образом за право на жизнь без лжи и подлости для полюбившейся ему девушки. Снова безработная, обиженная поведением друга, Ксана уныло бредёт на вокзал, чтобы уехать домой, в деревню, но тут ей путь преграждают колонны демонстрантов, и как спасение в последнюю минуту она узнаёт – с биржи труда получено направление на работу и на ту же самую фабрику. Не случайно хроникальные съёмки новых праздников обрамляли игровой сюжет фильма: девушка приезжала в Ленинград, отмечавший десятую годовщину Октября, и этот город не хотел её отпустить в день 1 мая 1928 года. Написанная густыми обличительными красками линия подлеца и разложнца дала ещё одно ироническое название фильму – «Владелец партбилета». Должностное лицо, воспользовавшееся, злоупотребившее своим служебным и партийным положением, – ещё один антигерой социальной реальности 20-х годов.

Должностные преступления – хроническая российская болезнь, отлично приспособляющаяся к социальным и политическим переменам. А. П. Чехов исчерпывающе определил её происхождение – «Россия страна казённая». Вот её симптомы: бюрократизм, протекционизм, бесхозяйственность, взяточничество. По мотивам газетных очерков Александра Зорича был написан сценарий и выпускницей режиссёрского факультета ГТК Татьяной Лукашевич поставлен фильм «Преступление Ивана Караваева». «Преступником» (должностным лицом, не выполнившим приказ вышестоящего лица) стал честный человек, выдвиженец, рабочий, коммунист, посланный трудовым коллективом в госучреждение с целью контроля за работой совслужащих. Выдвиженец мог занять любую должность, вплоть до директорской, поскольку классовая, партийная принадлежность тогда ценилась выше образованности и профессиональной подготовки. Иван Караваев занял скромную служебную

позицию – заведующего складом сельхозтреста, сознавая, что и здесь он может бороться с бюрократами и политическими уклонистами. Орудие борьбы – кредит на сеялку, который он выдаёт не частнику, а колхознику. За это Караваева подвергают аресту, и только вмешательство общественности родного завода помогает его освободить. В тресте назначается «чистка».

В фильме Эйзенштейна *«Старое и новое»* один из эпизодов представляет злой антибюрократический аттракцион. Хождение Марфы Лапкиной по кабинетам «Сельхозснабкредитмаша» с ордером на получение трактора снято в ключе фантастического гротеска. Пишущая машинка и машинка для чинки карандашей сняты угрожающе крупно, в необычных ракурсах так, что напоминают стреляющие пулемёты. В этом казённом мёртвом доме Ленин, как оберег, на всём: портреты на стенах, имя на корешках книг, изображение на почтовых марках и нагрудных значках...

Комедия *«Моя бабушка»*, снятая в Грузии режиссёром Котэ Микаберидзе в 1928 году, – один из образцов жанра. Тема бюрократизма и протекционизма решена в красках форсированного гротеска, даже абсурда. Режиссёр нашёл простой и выразительный приём – контраст слова и изображения. На двери служебного кабинета висит табличка: «Приёма нет, идёт совещание», а за дверью совслужащий в ранге зав. трестом, сидя на полу, играет детской машинкой, рядом заливающийся горючими (глицериновыми) слезами заместитель, которому не дают поиграть. За другой дверью щеголь в крахмальной рубашке, галстук-бабочка гадает («любит – не любит») не на ромашке, а метким плевком стараясь попасть в ползущего по столу таракана. При этом посетителей табличка на двери его кабинета предупреждает: «Для делового человека нет ничего неприятнее, чем посещение бездельника». Этот инфантилизм и идиотизм чиновников – уже приговор. Целая пантомима разыгрывается по случаю смерти одного из сотрудников треста. Вот его коллеги торжественно и скорбно надевают траурные повязки и тут же начинают борьбу за освободившийся стул как за вакантное место, наступая друг другу на ноги, толкаясь. Пока они тузят друг друга, стул занимает Неизвестный, человек со стороны, который начинает лихорадочно вытаскивать рекомендательные письма – из-за ворота пиджака, из башмаков, из карманов. Он хорошо запомнил уроки жены-мещанки, любительницы танцев и нарядов, провожавшей его таким напутствием: «Будь надоедлив! Будь нахален!» Он хорошо подготовился к встрече с «бабушкой», как на чиновничьем жаргоне именуют не добрую старушку, а того, кто по благу устроит на службу. И вот уже одно из писем в руках начальника треста, читающего: «Гоните к чёртовой бабушке подателя сего, как нахала и блатмейстера».

Настоящим богом мщения появлялся рабочий, пришедший в трест с каким-то документом и попавший в сонное царство. Бумага долго «порхала» от одного спящего чиновника к другому, пока вышедший из терпения гегемон не разбудил их гневным воплем: «Бюрократы!» (надпись на экране). Театральный актёр на шекспировские роли Аккакий Хорава, мощный, загорелый, бритоголовый, воплощённый Маяковский, чьим сатирическим духом, как и духом Гоголя, Сухово-Кобылина, проникнута эта очень смешная и очень страшная фантазмагория. ГРК РСФСР фильм был запрещён к показу, в информационный отдел ОГПУ и Рабоче-Крестьянскую инспекцию поступило заявление, содержащее такое предложение: «... привлечь Госкинпром Грузии к ответственности за выпуск явно антисоветской картины, которая показывала бюрократизм таким образом, что в конечном счёте сознание зрителя мобилизуется против советской власти в целом (троцкистское отношение к загниванию советской системы) ...». Без малого 40 лет пролежала «Моя бабушка» на полке, к счастью, там сохранилась и успела принести авторам – драматургу Георгию Мдивани и режиссёру Котэ Микаберидзе запоздалую славу. На экран 20-х годов ни разу не попала такая характерная фигура, как взяточник. А между тем, в самом сердце управления культурой, кинематографом – в Наркомпросе за издание книг на государственные средства брал взятки секретарь самого Луначарского. Вот где и когда

зародилась практика, сегодня называемая «откатом».

По-настоящему драматическое решение тема неграмотности обрела в фильме *«Светлый город»*. Город, которого не существовало в действительности, становился городом-символом в фильме Ольги Преображенской и Ивана Правова по рассказу М. Роги «Красный платок». Имя ему дали «Светлый город», и натурные сцены снимали в новом показательном рабочем посёлке. Это прекрасный новый посёлок, построенный прямо в лесу, с прямыми просеками и ровным рядом коттеджей. Клуб-читальня последнего образца: книги в открытом доступе на полках, в ящиках, удобные скамьи для читающих. Режиссёры использовали модель народной мелодрамы, уже принесшей им успех в стране и за рубежом в случае с фильмом «Бабы рязанские». Снова: любовный треугольник, теперь нового социального образца (передовой рабочий между женой, неграмотной крестьянкой и работницей-общественницей). Актёры и типажно, и в манере игры воплощали разные грани русского национального характера. Сильную, активную, победительную женщину снова играла Эмма Цесарская. Задавленную судьбой, робкую опять – Раиса Пужная. Но если в фильме «Бабы рязанские» слабая, раздавленная жизнью дореволюционной деревни погибала, то в «Светлом городе» новая реальность поднимала её и делала победительницей. Она оставалась в «светлом городе», поступала на фабрику, обучалась грамоте и теперь сама прямо со сцены клуба принародно могла прочесть злополучное письмо, написанное мужу её соперницей. В нём, оказывается, «никаких амуров», только просьба – «купи жене букварь».

Сцена приезда в мужнин дом, уборки в его холостяцкой комнате – целая сюита состояний и переживаний женщины, для которой здесь всё чужое. Она метёт пол, перебирает его вещи, книги, которые не может читать, примус, которым не умеет пользоваться. Увидела кошку, сидящую на столе, хотела согнать, но пожалела, приласкала, плача, стала жаловаться на свою жизнь. Так, в простых физических действиях, через общение с вещами, живым существом, раскрывается внутреннее состояние героини. Одна житейская и очень ёмкая подробность: на ночь женщина, глотая слёзы, стелет себе отдельно, супруги спят врозь. Для неё, деревенской, это непривычно и даже обидно («разлюбил»). Усталая, она задремала и увидела страшный сон: она в толпе таких же незрячих бредёт к краю пропасти. Понятно, сон вещей, сон-метафора, а слепота – социальный и культурный недуг. Сон кончается, а сказка продолжается – именно так она видит город, новые дома, клуб, каток для рабочих.

Критики замечали, что режиссёры явно не чурались учёбы у киноавангардистов. Каток, совсем как у ФЭКСов в «СВД», публичная исповедь героев в клубе, как в «Ухабах» Роома. Режиссёры фильма О. Преображенская и И. Правов – крепкие мастера репертуарного зрительского кино, подхватывали и тиражировали находки киноноваторов. В ГРК фильмом были недовольны: драматической завязкой (по дороге в город от дифтерита умирал сын героини), мелодраматической любовной интригой (поверив соседке-сплетнице, что письмо любовное, жена уходила от мужа), треугольником, пусть и ложным. Зато в клубах, в кинотеатрах, где «вторым экраном» шли фильмы «для рабочего зрителя», «Светлый город» имел долгий и большой успех. Всесоюзное общество культурных связей с заграницей демонстрировало фильм для пролетарской аудитории в рамках празднования Международного женского дня во Франции, в Англии. И тоже с успехом.

В фильме *«Проститутка»*, снятом в 1926 году, – три центральных персонажа, три женщины, оказавшиеся на панели. К какой из них адресовано название? Три разные судьбы: матери семейства, юной сироты, бывшей горничной. Они объединены тем, что все являются жертвами обстоятельств и безнравственного окружения. У первой умер муж, и стало нечем кормить детей. Вторую алчная тётка продала соседу-развратнику. Третью ещё при старом режиме соблазнил хозяйский сынок. Вечные истории, не раз становящиеся сюжетами

дореволюционных фильмов. Режиссёр Олег Фрелих имел солидный опыт работы в кино 10-х годов в качестве актёра и был пропитан его эстетикой. Не случайно на одну из главных ролей он пригласил звезду дореволюционного экрана, любимицу режиссёра Я. А. Протазанова Веру Орлову. Ей в роли Надежды Ступиной не пришлось играть ничего нового: трудности жизни с пьющим мужем, его внезапная смерть, тяжёлая болезнь ребёнка и борьба нравственности с обстоятельствами, падение и воскрешение. Обычная дореволюционная мелодрама. Правда, Фрелих-режиссёр не чужд и приёмам советского кино. Так, гнусное насилие старика над девушкой он монтирует со сценой рубки мяса на рынке – чем не метафора? Крах семьи Ступиных предсказывает, показав, как отец с детьми пускает мыльные пузыри. Метафоры любовные неоригинальные, зато недвусмысленные и легко читаемые.

«Убитая жизнью» – второе название фильма. А жизнь эта, разумеется, НЭП: его тлетворный дух коммерции и разложения, развязавший руки тёмным дельцам из прошлого и просто дурным людям. Тётка Любы, мясник-частник, сводня – они будут наказаны в финале. И НЭПу скоро конец – уже вовсю идёт политическая кампания по его сворачиванию. Все акты соращения, насилия, охоты мужчин на женщин и женщин на мужчин происходят в сумеречном, а чаще ночном городе. Солнце, свежеевыпавший чистый снег – для сцен новой жизни и такого её героя, как комсомолец Шура. Он появляется неожиданно, точно бог из машины, чтобы спасти тех, кого ещё можно спасти, кто жизнью не убит, а только ранен. Он буквально из петли вынимает Надежду Ступину, помогает найти работу, а Любу определяет в пошивочную мастерскую при вендиспансере. Вот только Маньку, злостную проститутку с дореволюционным стажем, которую ещё городские по бульварам гоняли как безбилетницу, спасти не удастся. Развязка фильма застаёт её в венерологической клинике на осмотре, не сулящем надежд на выздоровление. Но самый финал, конечно, за другими персонажами. Шура и Люба играют в снежки, валяются в снегу, возятся как дети. И никакой эротики – они просто друзья.

Режиссёр должен был отдать дань лечебно-просветительной трактовке материала. Отсюда на экране графики, статистика и служебная фигура – врач, ведущая с персонажами беседы на медицинские темы, а получается, и со зрителем. Как Фрелих ни старался сбросить оковы культурфильмы, ему это не вполне удалось. Монтировала фильм Эсфирь Шуб, надписи сочинял Виктор Шкловский. Такие мастера участвовали в работе над весьма скромным произведением, скорее всего, потому, что им начинала новая киностудия «Белгоскино», тогда базировавшаяся в Ленинграде и начиналось игровое кино Белоруссии. Однако историки белорусского кино предпочли первым фильмом назвать ленту о Гражданской войне «Лесная быль», видимо, стесняясь и материала, и самого названия фильма Фрелиха. Зато массовый зритель совсем этого всего не стеснялся, и когда фильм вышел на экраны, проголосовал «за». По кассе «Убитая жизнью» («Проститутка») побила даже «Любовь втроём» («Третья Мещанская»), фильм Роома, датированный тем же 1927 годом.

В 1930-м режиссёр Ефим Дзиган поставил фильм «Суд должен продолжаться». Сценарий назывался «Парад добротетели» и разоблачал «разложенцев», «скрытых чубаровцев», маскирующихся под сознательных советских граждан. Имя автора – молодого кинодраматурга Всеволода Павловского стало известно благодаря фильму «Государственный чиновник», поставленному по его сценарию режиссёром Иваном Пырьевым. Зловещая сатира на двурушничество и приспособленчество, мрачные краски в обрисовке действительности, особый интерес к тёмным, «подпольным» сторонам человеческой натуры – вот что отличало письмо Павловского.

Режиссёр Дзиган намеренно отказался от показа быта, от раскрытия психологии персонажей, от эмоциональных красок. Увлечённый эйзенштейновской идеей «интеллектуального кино», оперирующего образами-понятиями, адресующегося к сознанию

зрителя, он попытался по его прописям сделать свой фильм. А получилось так, что прежде всего зритель должен был напрягать зрение, чтобы успевать читать бесконечные надписи на экране, в словесный ряд газетной передовицы переводящие смысл происходящего. Сцены многолюдных митингов, заседаний, снятые на средних и дальних планах, многоголовые и безликие, усиливали впечатление «бесчеловечности», холодности фильма. Не спасала даже фигура главной героини, из жертвы насилия превращающейся в обличителя насильников. Елена – лаборантка на заводе, где в массовом порядке производят электролампы («лампочки Ильича»). В этой роли снялась Раиса Есипова, красивая, молодая женщина, с тонким, явно не пролетарского происхождения лицом. Подвергшись насилию группы хулиганов, женщина попала в больницу. Её муж, читающий партийную литературу, сидя под бюстом Ленина, оказывается жалким обывателем, мелким негодяем – выгоняет «опозорившую» его жену из дома в ночь. Демонстрируя идейную сознательность, вопреки профессиональным нормам, адвокат отказывается защищать хулиганов. Суд устами народного обвинителя квалифицирует насилие как политическое преступление. Бродя по пустым ночным улицам, Елена мучительно обдумывает произошедшее, подавленная, оскорблённая. Надписи на экране воспроизводят тревожную сбивчивую мысль. На бульваре она сталкивается с проституткой, принявшей её за «свою», а затем встречает «передового» адвоката, который приводит её к себе домой. Здесь под бюстом Маркса он привычным движением засовывает женщине за пазуху деньги и требует их «отработать».

Мысль авторов проста: под личиной советских интеллигентов, под сенью классиков марксизма прячутся потенциальные хулиганы, насильники, циники, мещане. Как и под личиной товарища по работе, заводского шофёра, также не отказавшего себе в удовольствии воспользоваться безвыходным положением женщины. В общем, суд ещё не закончен. Его заключительное заседание происходит в неожиданном месте – в цирке. Елена уже в роли обличителя выходит на арену (арену борьбы), по её требованию включаются мощные прожектора, и уверенным движением руки она направляет луч в ряды зрителей. Одно за другим свет выхватывает лица – хулиганов, мужа, адвоката, шофёра. Героиня заслужила и социальный happy end: уходит из постылого дома в заводскую коммуналку и с головой – в производство и общественную работу.

Раиса Пужная
Ольга Преображенская
Пётр Репнин
Евгений Петров
Витольд Ашмарин (Ахромович)
Владимир Бехтерев
Борис Юрцев
Иван Пырьев
Олег Фрелих
Константин Микаберидзе

Евгений Степанович Петров снял в **1926** году фильм «Тревога», который считали одной из лучших производственных кинодрам 20-х годов. И снял на периферийной киностудии («Нижне-Волжское отделение «Госкино») в Саратове. Режиссёр родился в Нижнем Новгороде в **1903** году. Когда ему исполнилось восемнадцать, закончил в Симбирске педагогический техникум, где учась, играл и ставил с любительской драматической труппой. Затем он учился в Москве: прошёл полный курс актёрского отделения студии «Пролеткино», два года занимался в ГТК. Его увлекла бурная кинематографическая жизнь столицы. Он стал корреспондентом газеты «Кино» и одновременно в Ассоциации революционной кинематографии занимался организационной работой в качестве зам. управделами. Осмысля специфику актёрской игры в кино, написал популярную брошюру «Киноактёр перед киноаппаратом». И сам встал в эту позицию, когда в 1925 году снимал свой режиссёрский дебют – игровой фильм «*Кто кого?*». Саратовское отделение «Пролеткино» предоставило ему такую возможность. Для начала Петров выбрал незамысловатую деревенскую историю с расхожим сюжетом борьбы молодёжи с кулаком и кулака с кооперативом. При этом сам сыграл наиболее яркую, живую роль – бедняка, лишившегося лошади, спившегося, попавшего в кабалу к местному кулаку, едва не ставшего орудием убийства в его руках. Сценарий по теме Сергея Юткевича написал Виктор Ардов.

Затем был фильм «Тревога», успех и отъезд в Ленинград. Здесь на «квартирующей» в этом городе студии «Белгоскино» Петров в 1927 году снял документальный фильм «Червона Беларусь». Сценарий для этого этнографического и социально-экономического киноочерка написал многоопытный документалист Григорий Болтянский. После этого режиссёру последовало приглашение в Москву на студию «Совкино». Для своего второго деревенского фильма он использовал фельетон из газеты «Правда», явно стараясь работать на злобу дня. В фильме «*Кузня Уть*» он столкнул инициативных селян, приобретших для общих нужд старую кузницу с бюрократами и волокитчиками, которые не торопятся обеспечить её ремонт. В фельетонных тонах была показана «деятельность» инструктора, присланного в деревню на обследование «объекта». Тот так долго его осматривал, обмеривал, «ставил не учёт», что в момент его отъезда кузня с комическим эффектом рушилась, точно карточный домик.

Повинуясь запросам времени и потребностям репертуара, Петров взялся за фильм приключенческого жанра, действие которого разворачивалось за Полярным кругом. «*Ледяная судьба*» – название фильма и бухты, где расположилась метеорологическая станция. Здесь быт и работа в особых условиях Заполярья осложнились происками замаскированного врага и были украшены присутствием красавицы-иностранки, спасённой советскими учёными. Это был первый шаг в освоении «полярной темы» – только семь лет спустя появился знаменитый фильм

Сергея Герасимова «Семеро смелых».

«Ледяная судьба» стала последним игровым фильмом **Евгения Петрова**. Он покинул Ленинград, перебрался в Ташкент и на студии «Узбекфильм» принялся за военно-учебное кино. «Победа техники», «Борьба за горные перевалы»... Затем снимал на киностудии «Мостехфильм». Последний его фильм датирован 1935 годом и называется «Техника альпинизма». И дальше следы режиссёра теряются. Погиб в годы Великой Отечественной войны или до, или после? Где?..

За десять лет поменять пять киностудий, четыре города – в этом угадывается какая-то драма. А, главное, все его игровые фильмы 20-х годов утрачены. Особенно жаль «Тревогу». Это был интересный фильм: стоимостью всего в 10 тысяч рублей, снятый за 26 дней, почти без осветительных приборов, без единого павильона, весь на натуре и в естественных интерьерах провинциального гаечного завода, с одним единственным актёром и великолепно отобранными типажам из местных рабочих. Фильм родился из непосредственного кинонаблюдения, сценарий его написал оператор-документалист Василий Беляев, ставший свидетелем катастрофы на заводе – взрыва котла, который разогнали пьяные кочегары. Петров организовал этот сценарный материал по законам драмы. В свою очередь, автор сценария, снимая фильм как оператор, закрепил принципы документализма в методике и характере съёмок. Фильм был собран из ряда остродраматических эпизодов. Одни были разыграны и сняты в хроникальной манере по принципу реконструкции событий. Другие были выхвачены репортёрской камерой из реальной жизни, снимались как «жизнь врасплох»: жёны рабочих у кассы завода в день получки, антиалкогольная демонстрация пионеров, «клуб» прогульщиков, толпа зевак на пристани...

В мрачных, драматических тонах был показан пьяный рабочий быт. И хотя в финале катастрофу удалось предотвратить, а виновников судил открытый рабочий суд, чувство тревоги не проходило. Именно таким запомнил фильм режиссёр Сергей Юткевич, считавший, что в лице Евгения Петрова наш кинематограф нашёл (а потом, увы, потерял) серьёзного художника, знавшего жизнь и умевшего воссоздать её на экране.

Раиса Нужная начинала в Педагогическом театре у Григория Рошала. Актрисой она стала «по несчастью», когда начавшийся туберкулёз отнял у неё прекрасный голос, колоратурное сопрано редкой красоты. Но с музыкой она не порывала: вела хоры, учила пению. И снималась в течение семи лет. И киноролей на её творческом счету оказалось семь. Лучшие у открывшей её для экрана Ольги Преображенской и в контрдюэте с Эммой Цесарской: жертва деревенского уклада и женщина-победительница («Бабы рязанские»), тёмная крестьянка и передовая фабричная работница («Светлый город»). Наталья и Аксинья («Тихий Дон»). Режиссёр Преображенская составила этот актёрский дуэт как единство противоположностей – по типуажу, темпераменту, амплуа, имея в виду два полярных типа русской деревенской женщины. Последняя роль была сыграна в 1934 году уже в звуковом кино. Вскоре мужа Пужной, крупного чекиста, арестовали и расстреляли. Она была репрессирована как жена врага народа. По возвращении из лагеря нашла в себе силы вернуться в кинематограф в новом качестве: работала редактором «Кинолетописи» на Центральной студии документальных фильмов. Скончалась Раса Пужная в 1988 году.

Пётр Репнин – ещё один талантливый киноактёр из мейерхольдовского гнезда. Для экрана на роли деклассированных типов эпохи – открытие Абрама Роома. Алкоголик, прогульщик, хулиган, бракодел, сыгранные как комические персонажи. Ведь такие могли рассчитывать только на то, чтобы их бичевали смехом, о сочувствии им как жертвам социальных катаклизмов в 20-е и речи быть не могло. Режиссёру-психологу, вчерашнему врачу Роому такие «фрукты» эпохи были интересны как примеры вырождения человеческой природы под влиянием асоциального поведения, как образцы нездорового образа жизни. Эстетика безобразного, низкого,

физиологизм и натурализм, свойственные его режиссуре, здесь были вполне уместны. А работать с Репниным было очень интересно, ведь, снимаясь, он продолжал играть и помогал ставить в театре Мейерхольда. Закончив у Мастера Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП), Репнин написал сценарий эксцентрической комедии «Гонка за самогонкой», ставшей кинодебютом и для него, и для режиссёра Роома. Увы, ни один из пяти фильмов 20-х годов, в которых Роом снял Репнина, не сохранился. У других режиссёров актёру перепали маленькие роли маленьких людей (счетовод, писарь, а то и священнослужитель), показанные уничижительно, осмеянные.

В *Репнине*, прирождённом комике и эксцентрике, жила нежная жертвенная душа. Когда ему было 44 года, у него родилась дочь. Женат он не был и на удивление стал замечательным отцом-одиночкой, вырастившим девочку сам. Сумел привить ей любовь к кино, и Ольга Репнина стала монтажёром высочайшего класса.

Витольд Францевич Ашмарин (псевдоним Ахрамович) – поляк, родившийся в Петербурге, в дворянской ревностно католической семье. Учился в Московском университете, примкнул к студенческому движению. С 1908 года – член РСДРП. Жизнь поделил поровну на творчество и революционную деятельность. В его политической биографии было всякое: ссылка в Сибирь, служба в ЧК (начальником отдела секретно– оперативного управления и председателя комиссии помощи голодающим), руководящая партийная работа в Белоруссии и Сибири. В искусстве примыкал к новому и авангардному направлению: был секретарём журнала русских символистов «Мусагет», в театре и кино сотрудничал с Мейерхольдом. Он был человеком театра, всерьёз увлекавшимся кинематографом. В своё время возглавлял литературный отдел ханжонковской фирмы. Здесь он познакомился с молодым художником Львом Кулешовым и первым ему рассказал о Гриффите, о чуде «американского монтажа». Написал для Мейерхольда сценарий по роману С. Пшибышевского «Сильный человек». В 1919 году *Ашмарин* активно участвовал в создании Государственной киношколы (будущего ВГИКа) и, по утверждению драматурга и кинопедагога Валентина Константиновича Туркина, «играл большую роль в киношколе». Был он здесь заместителем директора по учебной части, по педагогически-художественной, преподавал режиссуру, монтаж и всячески поддерживал теоретическое направление кинообразования, в большей степени в ущерб практической составляющей. Человек европейской культуры и энциклопедических знаний, он был востребован на государственной и партийной службе – член Кинокомитета при Наркомпросе и заведующий отделом информации ЦК ВКП б). Почему «восторженный Ахрамович», как называл его В. Р. Гардин, в 1930-м в Петровском парке застрелился из наградного оружия? Говорят, причиной стала наркозависимость.

Вгиковцы всех поколений должны быть ему благодарны за многое, в том числе за то, что в 1923 году он спас киношколу от переселения из Москвы в Петроград. Случись это тогда, она стала бы другой, лишившись столичного статуса, а главное, особого московского «отпечатка».

Владимир Мнжайлович Бехтерев был одновременно уникальным учёным и практиком – невролог, психиатр, физиолог. Он родился в Вятской губернии, в селе Сарали, и принадлежал к древнему вятскому роду. По окончании гимназии в Вятке приехал в Петербург и в 16 лет поступил в Военно-медицинскую академию. Нагрузки на неокрепший организм и психику были столь тяжелы, что произошёл нервный срыв, и он попал в психиатрическую лечебницу. Именно в этом страшном и скорбном месте Бехтерев выбрал свою медицинскую спецификацию – изучение человеческой психики, духовной сферы жизни, мозга. Во время Первой мировой войны он принял на себя тяжёлые обязанности санитаря, занятого ранеными и умершими. Под псевдонимом Санитар публиковал в газетах фронтовые очерки, сквозной темой которых была не медицинская, а философская проблематика – человек и война. Бехтерев был не только великий

учёный, но и великий гуманист, обращающий научное знание на конкретное благо человека. Он с особым вниманием изучал такой тяжкий недуг, как эпилепсия, ещё и для того, чтобы защитить больных, которых многие считали посланцами дьявола, а падучую не болезнью, а наказанием за грехи. Дабы облегчить процесс лечения душевнобольных, он разрабатывал основы терапии конной выездкой, театральными занятиями, танцами. Тогда это многим казалось просто чудачеством.

Блестящий организатор Бехтерев многое начинал первым. Ещё в 1907 году создал и возглавил Женский медицинский институт, что было вызовом сложившимся в России представлениям о том, что врачами могут быть только мужчины. В 1908-м он организовал и открыл Психоневрологический институт в выстроенном на частные пожертвования и специально оборудованном здании. Год спустя благодаря ему возник Педологический институт комплексного изучения детей раннего возраста. Бехтерев был сторонником формирования «социального героизма» с самого раннего детства через единство трудового, эстетического, полового воспитания. Именно Психоневрологический институт стал научно-учебным комплексом психологии и неврологии, центром изучения человека. Состав слушателей, около тысячи, был демократичным, многоликим: учились выходцы из черты оседлости, без права на жительство, и получавшие второе образование, и «зелёная» молодёжь. Кинематограф обязан этому институту культурно-гуманитарной подготовкой многих талантов. И сам учёный увлекался фотографией (как современным средством диагностики) и движущейся фотографией (о чём публиковал статьи в петроградском журнале А. П. Нагеля «Кинематограф»).

В начале 1917 года Николай II подписал приказ о закрытии Психоневрологического института, привести в исполнение который помешала Февральская революция. Член Императорской академии наук Бехтерев встретил её с большими надеждами и остался он жить и работать в советской России. В 1918 году наконец осуществилась его заветная мечта – был открыт Институт по изучению мозга и высшей нервной деятельности. В 1920-м Бехтерев был избран депутатом Петросовета, что было подтверждением доверия к нему новой власти и его лояльности к ней.

Один немецкий учёный вполне серьёзно заявил: «Только Бог и Бехтерев знают, как устроен человеческий мозг». Между собой коллеги называли Бехтерева «избранником Бога» – за талант, за особые человеческие качества. А он сам всерьёз занимался изучением влияния Бога на мозг человека, на его состояние во время молитвы. Он доказал, что интенсивность биотоков в этот момент падает до состояния мозга младенца, до ангельского состояния. Тогда, в такое бесчеловечное время, всю силу интеллекта, всю энергию практической деятельности направить на изучение, на излечение человека было сродни подвигу. Сегодня, как далеко ни шагнули научные дисциплины, которым Бехтерев отдал жизнь, его открытия всё ещё остаются неустаревшими, до них ещё нужно дорасти.

Незадолго до смерти Владимир Михайлович женился: его избранница была много моложе и состояла в близком родстве с Генрихом Ягодой.

У **Бориса Юрцева** было лицо доброго клоуна – всегда готовое к улыбке, круглое, толстогубое, со смешным приплюснутым носом. Его комический талант отмечали самые взыскательные театральные критики. А жизнь сложилась в жанре драмы. Рабочий типографии, красногвардеец, 17-летний участник революционных событий в Москве (выбивал юнкеров с Крымского моста), пережитых им тяжело, болезненно. Попал в психиатрическую больницу и был уволен из армии. В 1919-м судьба свела его с Эйзенштейном – в актёрской и режиссёрской мастерских Пролеткульта. Юрцев как актёр был занят в его театральные постановки. На экране дебютировал в «Стачке» королём шпаны. Позднее он окончил мастерскую Эйзенштейна во ВГИКе. Юрцев писал сценарии, снимался как актёр, ставил как режиссёр. Из шести фильмов,

снятых в 20-е и 30-е годы, сохранился только один – «Изящная жизнь» – ранняя звуковая комедия 1932 года, построенная на том, что в советскую действительность случайно окунается «человек со стороны», английский матрос, и его удивлёнными глазами зритель видит и светлое, и героическое, и смешное. Комедия жизнерадостная, добрая, озорная, при этом наблюдательная и очень неглупая. В 1935 году Борис Юрцев и по жизни комедиограф остро и опасно пошутил: дважды повторил одно слово (фамилию главы НКВД) с разным ударением – Ягода-Ягода. По доносу ассистента он был арестован и осуждён на три года исправительно-трудовых лагерей. Там он создал театр, на смотре театров ГУЛАГа в 1936 году занявший первое место. Отбыв срок, Борис Иванович вернулся в Москву. Доносчик, сделавший своё подлое дело, ушёл из кинематографа, но титры фильма навсегда сохранили его фамилию – Колоколов. Без работы, без средств к существованию Юрцев запил, и если бы не жена, как он нежно её называл Нанечка, кормившая, вернувшая к жизни... Начал работать над сценарием о Кольме, мечтая поставить по нему фильм. В 1941-м в эвакуации на Ашхабадской киностудии Юрцев поставил киноновеллу «Стебельков в небесах». История о том, как один смелый и смекалистый сержант Красной армии (играл его роль Марк Бернес) обманул и уничтожил целый отряд фашистов. Такая героико-патриотическая сказка. Последняя. Полтора десятка лет он не снимал, как было принято в таких случаях писать, «целиком переключился на литературную работу». В 1954 году Борис Юрцев скончался.

Кинорежиссёр *Иван Пырьев* прожил в кинематографе три жизни: социального сатирика в 20-е годы, социального сказочника в 30—40-е, художника, ушедшего от социальной реальности в вечно современную прозу Достоевского в 70-е и до конца дней. Наряду с этим он сумел реализовать себя как крупный деятель отечественной кинокультуры и директор киностудии «Мосфильм», как отец-основатель Союза кинематографистов. Многообразие творческих направлений одной судьбы отражало и многоликость, богатство самой личности и меняющего свои запросы, устанавливающего свои табу советского социума. В 20-е Пырьев был связан с «левым» театром «Арена Пролеткульта» и Эйзенштейном, «Театральным Октябрем» и Мейерхольдом. В 30-е связь с театром, теперь традиционным, реалистическим (МХАТ, Малый) сохранилась только через актёров, которых он снимал в своих фильмах.

Родился Пырьев на Алтае, в селе Камень-на-Оби. Дедова семья коренных сибиряков-старообрядцев («чалдонов») была большой и зажиточной. Позднее он вспоминал: «Земли у деда было много... он имел свою сноповязалку, одну-две косилки, пару конных граблей и несколько двухлемешных стальных плугов». По размаху и оснащённости хозяйство было из тех, которые называли кулацкими. Скорее всего, чтобы со всем этим управиться, применяли и наёмный труд, но очень много работали и сами. Уже подростком Иван трудился наравне со взрослыми: в поле, на скотном дворе, на реке по разгрузке барж с зерном. Успевал и учиться, окончил три класса церковно-приходской школы. Односельчане запомнили его как весельчака, балагура, замечательного рассказчика, плясуна, запевалу и постоянного зрителя переезжего иллюзиона, дававшего в Камне сеансы по воскресеньям, сразу после службы в храме. Он весь был в отца – силача, гармониста и драчуна, грузчика, убитого в пьяной драке. Мать, овдовев, уехала из дома «на заработки» и оставила трёхлетнего сына и дочь родителям. В 13 лет и Иван покинул дом, начал самостоятельную жизнь: ездил по сёлам, торгуя мануфактурой, был поварёнком в гостинице, мальчиком в лавке, продавцом газет на улице. Четырнадцатилетним пацаном бежал на германский фронт, был зачислен в конный полк разведчиком. Дважды был ранен, получил два Георгиевских креста и воевал до сентября 1917-го. Он намеривался вернуться в родное село, но не доехал, осел в Екатеринбурге. Он никогда больше не возвращался в родное село, да и на Алтае побывал только однажды, уже в 60-е, только в Барнауле. Может быть, это было связано с социальным статусом семьи, в которой он вырос? Хорошо, дед был по материнской линии и был

Комогоровым. Тема чужого, сына кулака, вынужденного скрывать происхождение, менять фамилию по приезде из Сибири в Москву, в начале 30-х нашла воплощение в фильме Пырьева «Партийный билет». Сильный и по-мужски обаятельный, такой персонаж, правда, был выведен двурушником, диверсантом, убийцей.

Пырьеву исполнилось всего 17, зато жизненного опыта, – как не у всякого зрелого мужа – и трудового, и фронтового, и в «людях». В 1919 году он вступил в партию большевиков. Рано проявился его незаурядный организаторский талант одного из основателей Уральского Пролеткульта и театра для детей, где быстро узнали и полюбили острохарактерного артиста Ивана Алтайского. Он поднял научную и педагогическую общественность Екатеринбургa на создание Вечернего народного университета, куда поступил учиться и сам. В театре Губернского совета профсоюзов Пырьев встретился с Григорием Мормоненко и жил в его семье. Мать будущего знаменитого комедиографа, взявшего фамилию Александров, была из знатного рода сибирских татар – редкая красавица, голубоглазая, золотоволосая. Перемена фамилии была связана не столько с большей благозвучностью, сколько с большей социальной благонадежностью. Сам Александров писал, что его отец был горнорабочим. Однако старожилы Екатеринбургa, как один, утверждали, что был он владельцем большой гостиницы «Сибирь» со знаменитым рестораном. В 1921 году Пырьев вместе с закадычным другом переезжают в Москву и становятся актёрами 1-го Рабочего театра Пролеткульта, где играли в постановках Эйзенштейна, гремевших по Москве. Попытка «поднять бунт на корабле» и сместить Эйзенштейна с первой позиции, стоили Пырьеву друга (Александров неожиданно покинул бунтовщиков) и возможности работать здесь дальше. Впоследствии Пырьев объяснялся так: «надоело бесцельное акробатическое кувыркание... хотелось героики, романтики, реализма...». За давностью лет трудно понять, в этом ли было дело. Тем более что за уходом от Эйзенштейна последовали годы у Мейерхольда, отнюдь не правофлангового. Мастер сам пригласил Пырьева к сближению, предложив учиться у него в Государственных экспериментальных театральные мастерских. Так в его жизни наступила «пятилетка Мейерхольда»-педагога (сначала на актёрском, а затем на режиссёрском отделениях) и постановщика, в спектаклях которого – «Лес», «Д. Е.», «Великодушный рогоносец» Пырьев играл.

Начиная с 1925 года, Пырьев постепенно стал вращаться в кинематограф. Обучался этому новому делу в работе: писал сценарии, получил прозвище Король ассистентов, был сорежиссёром, менял кинофабрики, съёмочные группы. И так целых три года. Сценарии и либретто, сочинённые им, не залёживались, но ни один не предложили ему самому для постановки. Вот он придумал забавную историю, чтобы не зло, но остро посмеяться над деревенской темнотой. «Переполох» (такое название) случился в селе Глухарёве, куда пришла из волости бумага с требованием «в порядке развёрстки» послать одного из крестьян на курорт. Слово «разверстка», напоминая о временах, когда у крестьян изымали всё, что было, вызвало панику, а неведомый «курорт» приняли за знакомое «допр» (дом предварительного заключения). Крестьянский сход постановил «выделить» самого неработающего, «сухорукого». Тот решил «пострадать за всех» с одним условием: каждый двор чем-то обеспечит его «вдову» (сеном, мукой, яйцами, поросёнком). Укрепившая таким образом хозяйство, сразу стала завидной невестой, за которую быстро посватался хитрый пономарь. Но тут во время вернулся «курортный страдалец» и расстроил свадьбу, ведь оказалось, что был он в санатории в Ливадии. Совсем как реальные персонажи хроникального сюжета «Крестьяне отдыхают в ливадийских царских покоях, превращенных в народную здравницу». Сценарий «Переполох» отдали режиссёру, не знавшему быта, нравов деревни, и фильм получился посредственным. Мог бы Пырьев поставить свой сценарий «Третья молодость» о старике-крестьянине, овладевающим трактором по всем законам комедии. Но и этот сценарий ушёл другому режиссёру, даже «уехал» в Ленинград.

Пырьев – человек страстей и рефлексий, можно сказать, в жизни был персонажем Достоевского. Недаром он без страха и сомнений брался трижды за экранизацию его произведений. Фильмы получались Достоевским без «достоевщины», находившей выход в жизни Пырьева. Актриса Елена Кузьмина вспоминала: «Вдруг Пырьев резко встал и, отступив на середину комнаты, поклонился Ромму земным поклоном. Потом также поклонился мне. Поцеловал Ромма и меня в лоб: «Простите меня, ребята, если я сделал Вам зло. Плоть человеческая слаба...» В финальной части жизни Пырьеву пришлось многое перенести: смерть старшего сына и позднюю любовь, подобную разрушительному смерчу, и предательство коллег, позволивших отрешить его от им созданного творческого Союза. В 1968-м хоронили не шестикратного лауреата Сталинской премии, не выдающегося деятеля отечественной культуры, а могучего талантливого русского мужика, от земли пришедшего, в неё и воротившегося. И сиротливо увядали молоденькие берёзки., без жалости срубленные для украшения его гроба.

Ещё в конце 20-х могли появиться деревенские комедии Пырьева-режиссёра, а появились сатирические фильмы «Посторонняя женщина» и «Государственный чиновник», социальные, обличительные, не порвавшие с эстетикой «левого театра», с Эйзенштейном и Мейерхольдом. Они точно поставили детальный диагноз советской системе: мимикрия, социальная болезнь, с жизнью несовместимая.



Раиса Пужная



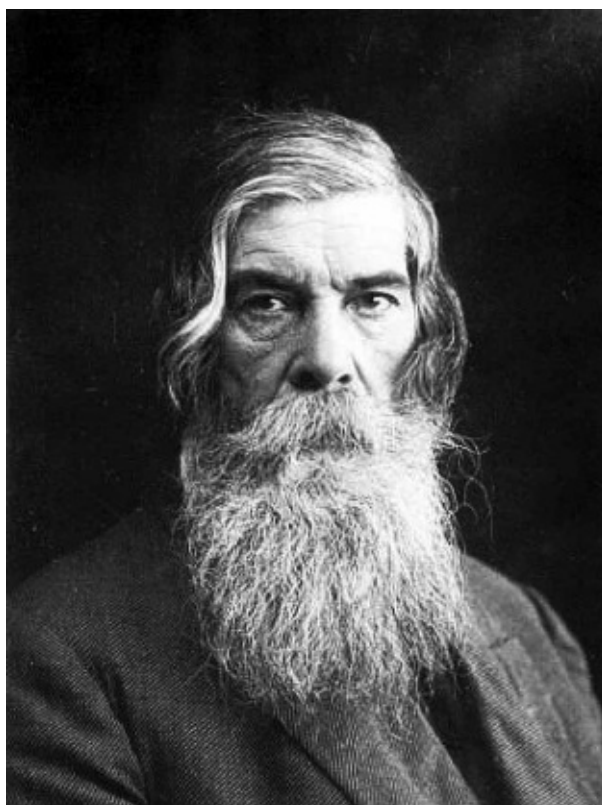
Ольга Преображенская



Петр Репнин



Евгений Петров



Владимир Бехтерев



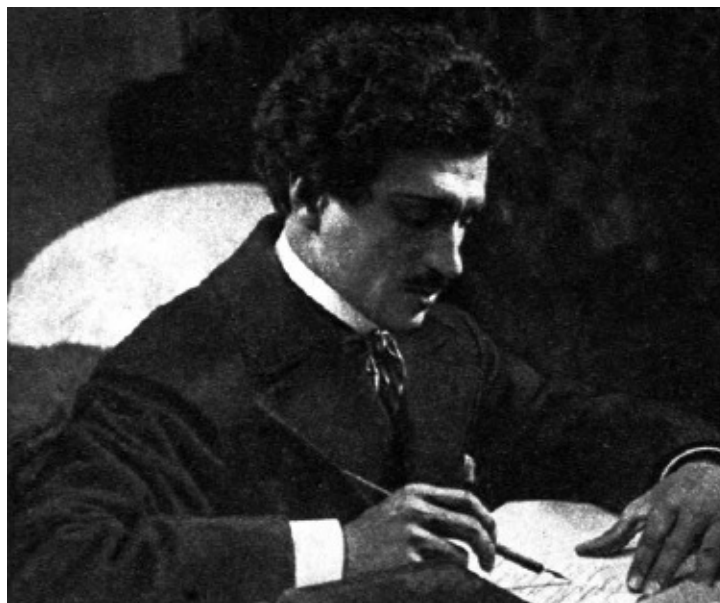
Борис Юрцев



Иван Пырьев



Олег Фрелих



Котэ Микаберидзе

1929-й. Год великого (пере)лома

7 ноября 1929 года в газете «Правда» была опубликована статья Сталина «Год великого перелома». И действительно, близящийся к концу 1929-й подтвердил оценку вождя, став годом грандиозного лома в экономике, культуре. В январе Особое совещание при ОГПУ приняло решение о высылке Льва Троцкого из страны. Всем была памятна последняя публичная и дерзкая акция троцкистов, когда они колонной вышли на Красную площадь с метлами в руках и транспарантами «Выметем Сталина из ЦК». И даже находясь в ссылке в Алма-Ате, Троцкий призывал своих сторонников бороться со «сталинской линией». Теперь он сам, товарищ Картотеков, как называли Сталина оппозиционеры, выметал их из политики, из власти. Начал с заклятого врага – Троцкого, затем пришла очередь закадычного друга – Бухарина, в ноябре выведенного из состава Политбюро ЦК ВКП(б). Он был обвинён в «кулацком уклоне», «мелкобуржуазном разложении», «народническом духе». «Только люди, потерявшие голову, могут искать выхода в ребяческой формуле т. Бухарина о мирном вращении капиталистических элементов в социализм... Развитие шло и продолжает идти по формуле Ленина «кто кого». Так Сталин припомнил Бухарину всё: и знаменитый тезис «Обогащайтесь!» и идею «вращения кулака в социализм».

В одном эмигрантском издании появилась карикатура в жанре политического анекдота, запечатлевшая внутривнутрипартийную борьбу в стане большевиков. Широкая река разделяет две явно враждующие группы: на одном берегу – Троцкий, Зиновьев, Каменев, а на противоположном – Сталин, Енукидзе, Микоян. Поясняющая надпись: «И заспорили славяне, кому править на Руси». Здесь явно не хватало Бухарина, русского «по анализу крови», не включённого автором рисунка в этот «спор». А ведь именно он был главным противником Сталина в конце 20-х в борьбе за выбор дальнейшего пути развития страны. Эту борьбу, стоившую немалой крови, разумеется, нужно рассматривать не с гематологической, а с социально-политической точки зрения. Ведь не по крови Троцкий и Сталин (еврей и грузин) оказались близки, а по предпочтению насильственного, репрессивного пути к казарменному социализму. По отношению к Бухарину всё вызывало зависть Сталина: талант теоретика, литературное дарование, наличие круга учеников и последователей («школа Бухарина»), присущие ему жизнелюбие, открытость, даже молодая обожающая его жена. Но, главное, их разделяла несовместимость, полярность социально-политических программ. Сталинская – принуждение к социализму репрессивными методами, сворачивание НЭПа, ускоренная индустриализация «на костях», поддержание непрекращающейся войны в обществе, по всем фронтам его жизнедеятельности «кто кого».

Бухаринская программа – вращение в социализм: продолжение НЭПа с балансом плановой и рыночной экономики, преобразование деревни, в первую очередь через кооперацию, а также добровольную постепенную коллективизацию, не разоряющая страну сбалансированная индустриализация, гражданский мир. Бухарин не отступал от предложенного им ещё в 1925 году лозунга «Обогащайтесь!» «Всему крестьянству, всем его слоям нужно сказать: обогащайтесь, накапливайте, развивайте своё хозяйство. Только идиоты могут говорить, что у нас должна быть беднота». Теперь, в 1929-м, этот лозунг был в центре политических баталий, в 1937-м он станет пунктом обвинения на политическом процессе. В работе «Записки экономиста», опубликованной в газете «Правда» в конце 1928 года, Бухарин критиковал процесс индустриализации: «Сумасшедшие люди мечтают о гигантских прожорливых стройках, которые годами ничего не дают, а берут слишком много... Гиперцентрализация в ряде областей приводит нас к тому, что мы сами лишаем себя добавочных сил, средств, ресурсов и возможностей».

Учение марксизма, экономика, кооперация, партийная печать, объединение компартий

различных стран (Коминтерн) были основными сферами интересов Бухарина как теоретика и практика. Каждую из них он рассматривал как путь мирного утверждения социализма в стране и мире в качестве экономически, культурно, гуманитарно наиболее благоприятной и наименее травматичной социальной системы. И нужно отметить, что в период 1925—1927 годов страна шла по бухаринскому пути: экономика, политика, идеологические программы, международные партийные контакты. Тогда до конца испытать бухаринскую модель на жизнённость, на прочностъ не удалось. Возможно, насильственный отказ от неё привёл страну к сталинизму (как форме тоталитаризма), к втягиванию её в агрессивные международные отношения, приведшие ко Второй мировой войне.

Страна пошла по сталинскому пути. Уже в самом начале 1930-го вошло в силу секретное постановление ЦК «О мероприятиях по ликвидации кулацких хозяйств в районах сплошной коллективизации». ОГПУ рапортовало: за первые три месяца этого года было зафиксировано две тысячи крестьянских выступлений. Достоверностъ этого документа подтверждается его засекреченностъю – он был обнародован только в 90-е годы. Первая волна раскулачивания, согласно разнарядке, охватила 200 тысяч семей. Семьи были большие: взрослые двух, а то и трёх поколений, родственники разной степени близости, по пять-семь детей. Так что эта волна разом накрыла более двух миллионов. Сам Сталин определил цену этого выбора так: на вопрос Черчилля о том, сколько «стоила коллективизация народу», ответил: «10 миллионов». Не рублей – жизнью!

Смирившиеся со своей судьбой, бывало, «самораскулачивались», добровольно отдавая хозяйство. Непримиримые «пускали красного петуха». С целью ослабить социальное напряжение, что называется, «выпустить пар», в газете «Правда» 2 марта 1930 года публикуется статья Сталина о перегибах в процессе коллективизации с издевательским заголовком «Головокружение от успехов». У крестьян в это время головы не кружились, а летели с плеч. Кто-то из иностранцев на кремлёвском приёме задал Сталину вопрос: «Где сейчас кулаки, о которых так много писали газеты?» Ответ циничный, глумливый, не заставил себя ждать: «Их поубивали батраки, а кто остался жив, поехали хозяйничать на Север». На самом деле там не только нельзя было «хозяйничать», жить было невозможно. Да их и посылали насмерть. В массе спецпереселенцев, так их теперь называли, самая большая смертностъ была среди детей. Этот геноцид против собственного народа России действительно стоил несколько миллионов жизней и краха её сельскохозяйственной основы уже навсегда. В первые месяцы 1929 года страна перешла на хлеб по карточкам. И это было только начало: впереди был голодомор, когда наступивший продуктовый коллапс власть превратила в социальное оружие массового поражения. То, что в конце 20-х происходило в деревне, стало новым витком антропологической катастрофы в масштабе страны, где в 1929-м из 153 миллионов населения сельского было 125 против 28 городского.

Да, первая в мире пролетарская революция совершилась в стране крестьянской, где 80% населения жили на земле. «Устройте село и Вы устройте государство» – в этом призыве революционера Николая Огарёва заключалась программа политического преобразования России. Он был услышан. Пётр Столыпин, консерватор по убеждениям и реформатор по типу деятельности, заложил начало преобразований России через преобразование сельской цивилизации страны. Его аграрная реформа, начатая в 1906 году, «устраивала» село через выход крестьян из общины со своим наделом и обретение наследуемого права собственности на землю. Реформа была ориентирована «на крепких и сильных, а не на убогих и пьяных» (на лучшую часть народа) и гарантировала им защиту «собственности и личности». «Слишком мало, слишком поздно», – говорили об этой реформе, действительно осуществлённой лишь на одну треть от задуманного и запоздавшей на 30—40 лет. Её пик, когда более шести миллионов

хозяйств были вовлечены в процесс реформирования, пришёл на 1913 год. А там – мировая война, революция, большевистский переворот. Большевики пошли своим путём, поскольку им была ненавистна частная собственность на землю и сам тип личности крестьянина как трудящегося собственника. Своё пролетарское государство они начали «устраивать» через разрушение деревни, уничтожая «крепких и сильных» руками «убогих и пьяных», и вернули отсталую форму крестьянской общины в её новой и бесчеловечной форме колхоза.

«Мы имеем крестьянство, которое против нас», – утверждал Ленин в 1917 году, а летом 1918-го с удовлетворением констатировал: «Деревня переживает Октябрьскую революцию». Туда из городов двинулись вооружённые продотряды, состоящие из красноармейцев и рабочих с остановившихся предприятий. Там орудовали комбеды, конфисковывали хлеб у зажиточных крестьян, вели передел земель. Советская власть превратила деревенскую бедноту в орудие борьбы с теми 5% крепких культурных хозяев, которых называли кулаками. Поставив кулака под контроль бедняцко-средняцкой массы, передав ей карательные функции, осмысленно и целенаправленно власть распалила в деревне настоящую гражданскую войну. Деревня стонала, металась. Одни пытались искать «правду» и слали ходоков в столицу. Другие пытались найти «защиту» и засыпали власть письмами, жалобами. Главным адресатом стала лидер левых эсеров Мария Спиридонова, представляющая партию, всегда отстаивавшую интересы крестьян. На всякий случай её изолировали в психиатрической клиники им. Ганнушкина, объявив душевно больной. Позднее сослали в Самарканд, в Уфу В 1937 году арестовали и под пытками вырвали самооговор о покушении на Ворошилова. И расстреляли в 1941-м. Деревня сопротивлялась. Обманутая лозунгом «Земля – крестьянам» и не получившая земли, ставшей «всенародной государственной собственностью». Год длилась крестьянская война в Тамбовской губернии, отдельных волостях Саратовской, Воронежской, Пензенской губерний. Её возглавил начальник уездной милиции Александр Антонов, в недалёком прошлом эсер-боевик, смертник, ожидавший казни в царской тюрьме. Начиная с августа 1920 года, на эту войну с собственным народом была брошена армия, двинуты танки, пущены удушливые газы. Проводились зачистки сёл, семьи антоновцев в качестве заложников держали в спецлагерях. И ещё целый год после разгрома двух крестьянских армий искали Антонова. Крестьяне, считавшие его заступником и героем, прятали его по деревням. В июне 1922-го при попытке ареста Антонов был убит. Однако в кинематографе эти драматические реалии не находили отражения. Документалисты приезжали не за фактами, а за материалом для пропагандистских киноагиток. Вот как инструктировал Дзига Вертов операторов, выезжающих снимать в деревню: «Хлеб кулацкие элементы припрятали... Ваша задача снять эпизоды организации борьбы с этими негодьями. Каждый кадр должен быть пронизан верой в справедливость тех мер, которые применяются для борьбы с этими кулацкими элементами».

В 1921 году был снят агитфильм *«Деревня на переломе»*, над которым работали кинематографисты с солидным дореволюционным стажем. Режиссёр Чеслав Сабинский как мастер экранизаций народных песен, видимо, считал себя знатоком русской деревни. Подстать – оператор, художник, актёры. И вот эта идеологическая «чуждая» профессиональная команда сработала фильм, который можно считать своеобразной антологией советского деревенского кино 20-х годов: в нём собраны его основные сюжетные ходы и социальные типы. Кулак, подкулачник, колеблющийся середняк, сознательные и несознательные бедняки, дочь одного из них – красавица. Мельник всегда частник, злодей, видимо, по памяти русского фольклора, державшего его за колдуна, за нечистую силу. В титрах не случайно первым назван мельник-кулак, новый вариант коварного сластолюбца и насильника. Эта фигура хорошо знакома русскому кино 10-х годов. Узкое, хищное лицо, высокие скулы, крупный нос – такой типаж вполне сгодится для кулака. Белая рубаха навыпуск, плисовый жилет, начищенные сапоги.

Усадить у самовара или с бутылью самогона, поставить у икон – портрет мироеда готов. Рядом тенью – подкулачник, злой урод (крив, хромоног, горбат). В этом фильме такой опорочил чистую девушку, едва не ставшую жертвой кулака. Она пришла к нему обменять на хлеб для голодающей семьи кое-что из вещей. Этот визит, отказ, попытка насилия, покушение жертвы на самоубийство – обойма шаблонных сюжетных ходов готова. Девушка, от которой, поверив клевете горбуна, отвернулись и отец, и жених, сорвалась из петли, выжила, а главное, социально прозрела. Когда продотряд приходит на мельницу, она указывает, где спрятан хлеб. И соответствующий финал: кулак арестован, несознательные крестьяне вступают в коммуну (кооператив, колхоз), влюблённые снова вместе. Идёт сев изъятых зерен. «Засейте поля» – второе название фильма Сабинского звучит как призыв: отними зерно у кулака, чтобы было что сеять.

В начале 1930 года режиссёр Ефим Дзиган сделал документальный фильм «Май колхозный». В Могилёв в штаб коллективизации стекалась вся информация, и кинематографисты могли отбирать для съёмок то, что казалось им наиболее интересным. Дзиган предпочёл процедуру раскулачивания. Показано было, как, точно на свадьбу, снаряжают санный поезд: с лентами в гривах лошадей, гармошкой, флагами. Прибыли к дому кулака. У крыльца, как будто на расстрел, выставили всю семью. Они стояли молча, пока выводили скот, выносили скарб. Достоинство с каким все, от мала до велика, переносили гражданскую казнь и разорение, у снимающих не вызвало никаких чувств. Единственное, что заметил Дзиган глазом режиссёра и мужчины, – поразившую его необыкновенную красоту младшей дочери кулака. И ещё как тот запирает опустевший хлев, ворота и вдруг, подняв на снегу кем-то потерянный лапоть, положил его на скамейку. Здесь в своих воспоминаниях, которые сегодня больно и стыдно читать, Ефим Львович дал волю негодованию – вот она, хищная природа собственника. Он не мог понять, что это был жест не собственника, а хозяина, привыкшего к порядку и уважающего чужое (даже драный лапоть).

Вот так приезжали городские люди, не знавшие деревни, не понимавшие психологии человека, живущего на земле. Смотрели и не видели, снимали «что нужно» и уже верили, что «так нужно». Но вот за цикл документальных фильмов о деревне берётся настоящий выходец из крестьян, недавно комсомольский вожак в родном селе Илья Копалин. Первый фильм задуманной им трилогии **«Заурожай» (1929)** построен на противопоставлении хозяйства коммуны и единоличника. Испытанный ход, хорошо знакомый Копалину-киноку. Свой фильм он адресовал крестьянскому зрителю и потому учитывал особенности его мышления и восприятия. Репортажные зарисовки труда, быта, картины природы – всё так, как это видит крестьянин. Тут же научно-просветительные фрагменты, своеобразная кинолекция по агрономии и зоотехнике – так, как это нужно крестьянину. В заключительном фильме, названном, как ударный колхоз в родной деревне режиссёра, «Обновлённый труд» показаны и детский сад, и столовая, и вывоз урожая в город в «красном обозе».

А, главное, люди: ездят по-крестьянски неспеша, увлечённо музицируют, кто на пиле, кто на медном тазу или гребешке. Выразительные лица детей, стариков. Особое место в фильме занимают женщины: комиссарят и ораторствуют на митингах. Но где главный враг, поджёргший колхозное добро, убивший активистов (похороны показаны на экране)? Где кулак? Ни одного портрета, ни одного лица. Кулак – это пухлая рука, держащая чайное блюдце или бутылку водки, это богатый дом с резными наличниками... Так возникает монтажный стереотипный образ кулачества – зажиточность, праздность. В работе над трилогией Копалина идеологическая заданность и публицистическая однозначность постоянно приходили в столкновение со стремлением режиссёра к наблюдению и способностью наблюдать.

А было что наблюдать и над чем размышлять. Россия всё ещё оставалась крестьянской

страной: население деревни росло быстрее городского и более чем в четыре раза, превосходило его. Вот цифры: 1925/26 – население страны – 143,7 (деревня – 118,8 и город – 24,9); 1928/29 – население страны – 153,8 (деревня – 125,4 и город – 28,4).

При этом именно хозяйства зажиточных крестьян, «кулаков» давали хлеб стране. Так, в 1926—1927 годах колхозы и совхозы сдали 80 миллионов пудов против 617 миллионов от «кулака». И потому бухаринская модель «врастания кулака в социализм» была единственным мирным и витальным путём развития сельского хозяйства. Выбрали войну на смерть. Военно-феодалное закрепощение крестьян, дважды платящих дань городу: недоплата за сельскохозяйственные продукты и переплата за промышленные товары. Начиная с 1930-го, установилась система трудодней «за палочки» – практически бесплатный рабский труд беспаспортных крестьян. Город деревне платил презрением обывателей («деревня»), равнодушием и непониманием большинства интеллигенции, да ещё раз в год неоплачиваемыми трудоднями «на овощегноилицах» и «на картошке» студентов, научных работников и служащих низшего звена. И так вплоть до 1991 года. Деревня кормила город как могла. И уже в 1928-м начались перебои с хлебом даже в столице. Но вместо того чтобы изменить политический курс, усилили репрессивные меры. Второй «крестовый поход за хлебом», как называли эту кампанию её идеологи и организаторы, снова двинулся в деревню, едва переведшую дух в годы Новой экономической политики.

Решение об ускоренной коллективизации и индустриализации («пятилетку в четыре года») узаконило чрезвычайное, аномальное и репрессивное течение всех социальных процессов. Год великого (пере)лома отмечен новыми способами «лечения» социальных болезней. Безработицу – «чистками» госаппарата и кадрового состава предприятий от «непролетарского элемента», от «имевших связи с родственниками за границей». Так открывались недостающие вакансии. Жилищный кризис «усмиряли» массовым выселением «чуждого элемента» из домов, квартир и вселением на освобождающуюся жилплощадь трудящихся. Разом все проблемы решались, когда речь шла о «лишенцах», у которых отнимали избирательные и другие гражданские права, а вместе с ними работу, жилплощадь, хлебные карточки. Вот почему в 1928—1929 годах бесперебойно проходили «чистки» по их выявлению. Только в 1937 году появилось Постановление Президиума ЦИК о прекращении уголовных дел «по мотивам социального происхождения», но в сознание советских людей ещё надолго вошло обличительное определение «из бывших».

В конце 1929 года в постоянно расширяющийся круг ситуаций и явлений, причисленных к преступлениям и подлежащих уголовной ответственности, включили «производственный брак». А ведь он мог быть результатом сбоя оборудования, случайности. Одновременно ужесточили условия заключения. Исправительно-трудовые дома заменяли трудовыми колониями. Согласно проведённой в том же году реформе исправительных учреждений отменялись: свидания без решёток, неограниченная переписка, объединение труда с культурно-просветительными акциями. Отменялось разделение заключённых по разрядам с возможностью перевода из низших в высшие и наоборот, в зависимости от особенностей личности, мотивов и причин преступления, поведения, успешного труда, учёбы, культурного роста.

Интересы промышленности, науки, культуры не позволяли полностью заблокировать профессиональные зарубежные контакты. Но именно в 1929-м Постановлением Президиума ЦИК не разрешалось самостоятельно изменять маршрут зарубежных командировок, а невозвращение гражданина СССР в Союз в установленный срок считалось «перебежкой в лагерь врага», «изменой». Запрещается, запрещается, запрещается... Ленсовет преподнёс «подарок» детям – запретил новогоднюю ёлку. Весной 1929 года Сталин выразил вотум недоверия и кинематографистам, хроникёрам, снимавшим работу XVI партийной конференции. В записке в оргчасть он написал: «Предлагаю вывести из зала киносъёмщиков (они мешают работать и

превращают конференцию в базар), принять за правило, что их можно допускать лишь для заснятия открытия и закрытия...» А вот в карательных целях кино использовали охотно. В Донбасс отправили выездную редакцию «Союзкинохроники» (руководитель С. Гуров) «в помощь ЦК ВКП(б) по ликвидации прорыва в угольной отрасли». И через две недели на экранах появился экстренный выпуск «Киносуд над вредителями шахты «Октябрьская революция» в качестве обвинительного документа. В общем, широкомасштабная война с собственным народом по всем фронтам. А на войне как на войне – «если враг не сдаётся, его уничтожают».

Этот лозунг предложил Максим Горький, именно так озаглавив свою статью в газете «Правда».

Киногод 1929-й. Кинорепертуар не кажется урезанным, бедным: 92 игровых фильма, в их числе подписанные первыми режиссёрскими именами: Эйзенштейна, Роома, Довженко, Червякова, Эрмлера, ФЭКСов, Протазанова. Ряд фильмов, актуальных и высокохудожественных, перешагнул границы эпохи и остался в памяти отечественного киноискусства: «Две женщины» Г. Рошалья, «Саба» М. Чиатурели, «Адрес Ленина» В. Петрова, «Каин и Артём» П. Петрова-Бытова, «Ливень» И. Кавалеридзе, «Чины и люди» Я. Протазанова. Было снято несколько многообещающих дебютов: «Посторонняя женщина» И. Пырьева, «Моя бабушка» К. Микаберидзе, «Голубой экспресс» И. Трауберга. Появились фильмы, являющиеся высшим достижением киноискусства, образцами киноклассики: «Обломок империи» Ф. Эрмлера, «Приведение, которое не возвращается» А. Роома, «Новый Вавилон» ФЭКСов.

Но Роом, один из лидеров «второго кино», предпочёл историю революционной борьбы в неназванной стране и неведомо когда. ФЭКСы «отправились» во Францию, в эпоху создания первого в мире пролетарского правительства – Парижской коммуны. Червяков погрузился во времена Павла I в фильме «Золотой клюв». Это всё было великолепное авторское кино, но явно дистанцирующееся от современной действительности. Казалось, режиссёры, авторитетные мастера «второго кино», решили, что сейчас с ней лучше не связываться, – опасно. Эйзенштейн в 1929 году выпустил фильм, в первом варианте озаглавленный с вызовом – «Генеральная линия», в окончательном – «Старое и новое». И вскоре выехал за рубеж – Европа, Америка, Мексика. Но даже издав далеко он ощущал давление репрессивной государственной машины: когда не по его вине затянулось пребывание за рубежом, в СССР начали говорить, что он – «невозвращенец».

Следующий, 1930-й, киногод (замыкающий 20-е и являющийся переходным к 30-м) украшен единственным шедевром. Это «Земля» Довженко. В памяти отечественного кино, разумеется, остались: «Соль Сванетии» М. Калатозова, «Города и годы» Е. Червякова, «Саша» А. Хохловой, «Земля жаждет» Ю. Райзмана. Но фильм И. Пырьева «Государственный чиновник» пришлось перерабатывать по требованию цензуры, приглушая его обличительное сатирическое звучание. А экспериментальный, в высшей степени оригинальный фильм «Очень хорошо живётся» (в прокате получивший название «Простой случай») снимался не один год талантливым и мастеровитым Пудовкиным. Роом, тот и вовсе ушёл из большого игрового кино сначала в документальное, а затем занялся производственными очерками «Манометр-1» и «Манометр-2». Барнет, певец города, человек столичный, взялся за чужой для него деревенский фильм, названный под стать времени «Ледолом». Непомерно большое место в репертуаре стали занимать агитпроп-фильмы. Советский игровой кинематограф начинался с политических лубков, получивших, согласно своему предназначению, название «агитфильмы». Адресованные самому массовому и самому эстетически малограмотному зрителю «агитфильмы» представляли киноиллюстрации к социально-политическим лозунгам текущего момента. И вот искусство, достигшее в 20-е годы подлинных высот, впало в варварство примитивного политического заказа. Эти фильмы как агитки на злобу дня и умирали как однодневки – почти все, за самым малым исключением.

Прошло больше десяти лет – целая эпоха, отмеченная ростом и развитием советского кино как искусства. И вдруг... Нет, не вдруг: новое появление кинопримитивов, теперь носящих название «агитпропфильмы», явилось закономерной реакцией на социально-политические перемены. Конец 20-х не только завершение первого пореволюционного десятилетия, но с концом НЭПа и крах самой революционной утопии. Новые задачи потребовали новых лозунгов, которые одних могли убедить, остальных прозомбировать, – коллективизация и раскулачивание, индустриализация и ударничество. Кино, прежде всего игровое, наиболее востребованное зрителем, в виде фильмов-схем, фильмов-плакатов, фильмов-иллюстраций идеологами и политиками выдвигалось в авангард этого массивованного наступления на сознание масс. Ещё раз подтверждался тезис: «Важнейшим из искусств является кино». Вот почему в 1930 году агитпропфильмы составляли 3/4 репертуара, так что на искусство кино оставалось немного. Иногда искусства в фильме оказывалось слишком много, нарушалось золотое правило агитки: «Попроще, да поясней», и немедленно следовало его запрещение. Именно такая участь постигла **«Штурмовые ноги»** Ивана Кавалеридзе, талантливого скульптора-монументалиста, принадлежавшего к режиссёрам поэтического склада и масштабного мышления. Фильм «Штурмовые ночи» начинался впечатляющими хроникальными кадрами: ночью на громадном пустыре, освещенном мощными прожекторами, девушки жгут сорняки. Точно Геенна Огненная, огонь пожирает сухостой, поливаемый бензином. Надпись на экране объясняет: так готовят площадку под строительство гиганта пятилетки – Харьковского тракторного завода, который будет выпускать машины для обработки земли, а нужно будет, и для её защиты. Известно, что производство тракторов нетрудно перевести на выпуск танков. Документальные кадры, не теряя достоверности, наполнились символическим смыслом и заняли место своеобразного эпиграфа к фильму. Чтобы построить новое, нужно освободить для него место, всё «разрушить до основания», всё сжечь. В фильме отсутствовала повествовательная история, действие легко переносилось из деревни в город, на строительство и обратно в деревню, охваченные лихорадкой ломки и стройки. Появлялись, исчезали, возвращались персонажи, олицетворяющие ведущие социальные силы. Герои времени – комсомольцы, пионеры, колхозники, кадровые рабочие, молодые инженеры. А рядом антигерои – кулаки, сезонники, колеблющиеся середняки, не определившие своего социального пути. Страну лихорадило, кажется, она не спала, потеряла чувство дня и ночи. На крупных стройках работали непрерывно в три смены, и трудовые ночи без сна и отдыха превращались в штурмовые. Так возводился ДнепрогЭС, так строился Харьковский тракторный, выбранный режиссёром в качестве реальной природы для фильма. То, что здесь было снято как хроника, правдиво показывает низкий уровень техники и высокий уровень энтузиазма. Десятки тысяч рук и ног заменяли машины: котлован копали лопатами, землю возили на тачках, бетон месили ногами. Показано это с чувством гордости и подано в качестве образца нового труда нового человека, а воспринимается сегодня с чувством стыда за социальную систему, боли за человека, которого она использовала как тягловый скот.

«Дать широкое и правдивое полотно» – так определял постановочную задачу режиссёр Кавалеридзе. Так он, будучи автором сценария, выстраивал драматургию. Так озадачил оператора Топчия, придавшего кинокамере необыкновенную раскованность, стремительность, полётность, зоркость. Она высоко и с размаху обозревала индустриальные и природные пейзажи, в городе находила новые дома конструктивистской архитектуры, на стройке вглядывалась в людей. Целая череда выразительных крупных планов – одна эпоха в лицах старых и молодых, рабочих из массовки и актёров; вчерашних деревенских девах, сегодня стриженных, в тяжёлых парусиновых штанах, кепках. Не узнать и крестьян, пришедших на стройку и прошедших обряд сбривания старорежимных бород. В монахи постригались, а в сознательные рабочие брились, точно отрекаясь от прошлого, вступая в новую социальную среду. На роли крестьян Кавалеридзе

выбрал актёров из довженковской «Земли»: «вечно колеблющийся середняк» Степан Шкурат и неожиданный Семён Свашенко, там – вожак молодёжи, комсомолец, здесь – умный сильный враг, кулак, больше того, идеолог кулачества. Это он, пользуясь незрелостью сознания середняка, не даёт ему уйти на стройку, удерживает в деревне, растравляя в нём крестьянское собственническое, индивидуалистическое начало. И всё-таки тот уходит на строительство Днепрогэса, потом возвращается в деревню и наконец навсегда приходит на стройку уже не сезонником, а сознательным рабочим. Последний бой середняка с кулаком, когда поединок непримиримых взглядов перерастает в физическую схватку, должен засвидетельствовать крах кулачества. Не случайно две борющиеся фигуры вписаны в пространство небесного свода, монументально сняты в нижнем ракурсе.

В фильм были включены фрагменты откровенно пропагандистского характера – хроника военного парада и демонстрация на Красной площади и игровые сцены о жизни пролетариата за рубежом, неорганичные поэтической, сказовой манере всего фильма. Эта кость, брошенная идеологической цензуре, не удовлетворила её запретительных appetitov. У чиновников Главреперткома нашлись к нему серьёзные претензии: «формалистический, широкому зрителю непонятный», «поддерживающий стихийность социальных процессов», «отрицающий роль партии». Вывод такой: «Картину в представленной редакции запретить». И запретили так же, как и несколько лет спустя, едва ли не лучший фильм Кавалеридзе, историко-революционную эпопею «Прометей». Поэзия в кинематографе всегда была под подозрением, цензура не доверяла её масштабности, метафоричности, иносказательности.

В 1929 году ЦК ВКП(б) выпустил «Постановление об укреплении кадров кинематографии», подвергнув суровой критике систему кинообразования (оторванного от производства), кинокритику (утратившую влияние на творческий процесс), кинодраматургию (развивающуюся вне связей как с большой литературой, так и с движением рабкоров и селькоров). «Шире развернуть вокруг кино все формы общественности!» И тут же умелая рука «спускает» на кинематографистов комсомольскую молодёжь, агрессивную, темпераментную, в массе своей мало культурную. Дома комсомола проводят одну акцию за другой, обсуждая фильмы и тематические планы под лозунгом «Даёшь хорошие фильмы и долой киношлам!» Для того чтобы отвлечь внимание людей творческих от явлений глубокого кризиса, охватившего все сферы жизни и хозяйства, начинается масштабная пропагандистская кампания. Ударные бригады писателей, художников, кинематографистов выезжают по специальным маршрутам на крупнейшие стройки, в отдельно взятые колхозы. Единичными показательными объектами закрывали общую безрадостную картину. Такая новая модификация вечного русского сюжета под названием «потёмкинские деревни».

В 1929 году Катерина Виноград екая, талантливая сценаристка с дореволюционным опытом работы в кино, просила направить её в Донбасс, на Днепрострой, в Сальский округ. Её послали по этим адресам и не только за материалом для собственных сценариев, а для того, чтобы сформировать тематическую сетку для целого ряда кино постановок. Была создана первая выездная бригада студентов ГИК, будущих сценаристов, которая за три с половиной месяца в дороге покрыла огромное пространство – от Украины до Бурятии. Цель поездки была определена конкретно, жёстко, узко: собрать материал по теме «ударничество» для серии короткометражных агитационно-пропагандистских киноочерков.

Трижды выезжал на строительство Беломорканала Александр Родченко за материалом для журнала «СССР на стройке». Он привёз около четырёх тысяч снимков в негативах: природа, процесс строительства, инженерные сооружения, труд и быт заключённых, охранники. Однако смотреть и видеть, так же, как зрение и прозрение, – далеко не одно и то же. Фотограф редкого дарования, необыкновенной зоркости Родченко не увидел, не прозрел того, что фиксировал

объектив его фотокамеры. Лучшие фотографии этого цикла впечатляют совершенством композиции, богатством ракурсов и одновременно поражают «бесчеловечностью». Люди без лица, снятые со спины, с таких высоких точек, что напоминают муравьев, снующих по опорам строящихся сооружений. «Работа с оркестром» – тогда фотография воспринималась как гимн искусству, участвующему в строительстве социализма, зато сегодня – как реквием по его жертвам. А тут ещё параллель с оркестрами, игравшими на плацу фашистских концлагерей. Фотография, запечатлевшая возведение шлюза, уже в названии таит неожиданную метафору строительства как заключения – «Настил пола камеры». Талант визионера оказался прозорливее идеологических установок Родченко, благодаря чему эти фотографии пережили время и сохранились для истории в качестве обличительных документов.

Красногорский архив сохранил ещё один обличительный кинодокумент – фильм «Соловки» режиссёра А. Черкасова и оператора С. Савенко. Он был снят по заказу ОГПУ как «пропаганда образцово-показательной жизни политзаключённых в Соловецком лагере особого назначения (СЛОН)». Так значилось в аннотации. Осенью 1929 года он был выпущен на экраны крупнейших кинотеатров страны и собирал полные залы. Нетрудно догадаться, что среди зрителей было немало родных и близких заключённых, напряжённо вглядывавшихся в лица на экране. Тут были и подлинные хроникальные кадры – колонны вновь прибывших, идущие на работу. А рядом хроника инсценированная – заключённые занимаются спортом на открытых площадках, читают свежие газеты, обедают на белоснежных скатертях.

Правда, у тех, кто не был заморожен пропагандой, не могли отнять способности видеть и прозревать суть происходящего. Так, Борис Пастернак из командировки по колхозам и совхозам вернулся потрясённым: «То, что я там увидел, нельзя выразить словами. Невообразимое горе, нечеловеческое. Я заболел... Надо самому кровью испытать эти хирургические преобразования, со стороны же петь на эту тему ещё безнравственнее, чем петь в тылу о войне». Здесь не случайно для выражения чувств поэт находит провидчески точные слова: «болезнь», «кровь», «хирургия», «война». В них портрет репрессивного, бесчеловечного времени и автопортрет художника, этим временем не ослеплённого и не оглушённого. И он, такой зрячий и прозорливый, был не одинок.

1929-й. Михаил Булгаков работает над романом «Мастер и Маргарита». Андрей Платонов пишет рассказ «Впрок. Бедняцкая хроника». Его последующая публикация вызвала ярость Сталина, назвавшего рассказ «кулацкой хроникой». Жаркое лето 1929-го. В далёком алтайском селе родился мальчик, которого судьба сберегла для особой миссии радетеля за русскую деревню, за Россию. Когда по доносу был арестован его отец, мать в отчаянии забралась в русскую печь вместе с детьми и закрыла заслонку. Хорошо, соседка, увидев, что перестал идти дым из трубы, поспешила на помощь и спасла семью Шукшиных.

1929 год. В селе Зуево завершена алтарная часть в храме Рождества Богородицы, возведение которой с перерывами длилось 80 лет. Уже в 20-е в храм пришёл один из учеников В. Васнецова и вместе с сыновьями закончил работу. Вера, культура, семья – эта «троица» пересилила время безбожное и разрушительное.

Выдающийся русский философ Георгий Федотов писал о том, что в первой половине XX века три великие культурные страны – Россия, Италия и Германия – «провалились» в бездну «сталинокрапии», фашизма, национал-социализма. Умерший в 1951 году, он не мог знать, что в советскую эпоху Россия не провалилась в бездну, подобно Атлантиде, а ушла на глубину, подобно граду Китежу. Семья и культура, а для людей религиозных вера стали той живой водой, в которой можно было выжить вопреки социуму, сопротивляясь советизации не насилием, не ненавистью, а духовно, душевно, эстетически. Люди 20-х годов, наши отцы и матери, их матери и отцы повседневно совершали этот тихий подвиг сохранения своих детей и внуков, сохранения народа.

Вечная им благодарная память.

«Второе кино» как антропология

Революция 1917 года, в особенности последняя её фаза – октябрьский большевистский переворот, стала для России настоящей антропологической катастрофой. Революция взорвала гражданский мир в стране и завела маховик многолетней братоубийственной войны. Так наконец осуществилась идея большевиков, обнародованная впервые в 1914 году: «Превратим империалистическую войну в гражданскую». «Советская власть – это организованная Гражданская война», – открыто, не стесняясь, заявлял Троцкий. Меньшинство взяло верх над большинством, ведь партия большевиков в 1917 года насчитывала всего 46 тысяч, когда одна только партия эсеров – один миллион 500 тысяч. В этой ситуации насилие было единственным способом удержать власть.

Политики, учёные и сегодня продолжают спорить о временных рамках Гражданской войны, о востребованных ею человеческих жертвах. С июля или октября 1917-го? До 1921-го или 1923 года? 5 или 8 миллионов погибших? А нужно ещё помнить, что существует понятие «антропологическая смерть», когда человек погибает социально, психологически, морально, духовно, вырванный из привычной среды обитания. Это только вынужденных эмигрировать 2 миллиона. Когда общество существует по закону строфы из гимна «Кто был ничем, тот станет всем», сколько миллионов становится «ничем»!

Революция взорвала систему социальных институтов, культуры, духовной жизни, повседневности. Наступило состояние, называемое «аномией», когда сметены все нормы и ценности жизни. Бес разрушения прятался, может показаться, в мелочах этикета, ритуалов, орфографии, календаря... Раньше было неприличным резко, размашисто двигаться, громко смеяться и разговаривать, прилюдно причёсываться, красить губы, пудриться, а теперь, напротив, всё это считалось демонстрацией природной силы и свободы. «Нельзя ли слово «Здравствуй» в нашей жизни заменить словом «Ленинствуй», – писали комсомольцы из города, только что переименованного в Ленинград. «Долой «ъ» в конце слов мужского рода!» И напрасно некоторые учёные предупреждали: исчезновение твёрдого знака из орфографии повлечёт ослабление мужского начала в психологии человека исподволь, постепенно. А Марина Цветаева, посылая сестре свои стихи, перепечатанные машинисткой «по-новому», переправляла текст красными чернилами «по-старому». Некий Пётр Демидов объявлял, что начинает жизнь сначала: уходит из родительского дома, этого оплота старой жизни, меняет имя и фамилию, становится Львом Троцким. Мария теперь Октябрина, Николай – РЭМ...

Подобную информацию публиковали специальные колонки в газетах за вполне умеренную плату. Ввели непрерывную рабочую неделю с числовым обозначением дней, чтобы никаких суббот для иудеев и воскресений для православных. Жизнь трещала по швам.

И вдруг! «Какой с Божьей помощью поворот!», – записал в дневнике Чуковский, прочитав речь Ленина на X съезде РКП(б) о введении Новой экономической политики. НЭП был декретирован в марте 1921-го и где-то к середине 1922 года стал реальностью экономики, хозяйства, политики и простой человеческой жизни. Переход к НЭПу стал возрождением традиционных норм повседневной жизни. На ближайшие пять лет, ненадолго! В конце 1921 года в Политехническом музее прошёл вечер на тему «Искусство, взиращее на современность». А нужно было искусство, не смотрящее со стороны, а живущее современностью, её исканиями, сомнениями, потребностями.

В марте 1926 года газета «Кино» в рубрике «Слово за читателем» напечатала заметку «Об обыкновенных» за подписью А. Моренко. В простых обыкновенных словах – настоящий эстетический манифест. «Кроме того, чтобы побывать на броненосце и Сенатской площади,

нужно бы пожить в обыкновенном доме, где обыкновенные люди, получающие по восьмому разряду, и не вчера и не завтра, а сегодня. Нужно полюбить наш быт, сделать его уютным, здоровым, радостным и фотогеничным. Пусть на экране будут примус, трамвай, рабочее кредитование, алименты, жилплощадь, а, главное, люди. Побольше людей живых, настоящих, сегодняшних». Писавший – зритель насмотренный, видел и «Броненосец «Потёмкин» и «Декабристы», а просит другое кино.

Сам лидер «Театрального Октября» вынужден был признать, что ощущает давление, нет не чужого, «своего, классово надёжного рабочего зрителя», требующего у театра контактов с жизнью, на сцене – современности и быта. Рабочие-читатели на встрече с пролетарским писателем Александром Серафимовичем объясняли, что его роман «Железный поток» мало трогает как давно прошедшее, а сегодня важны НЭП, быт, отношение к женщине. Вызревал конфликт искусства историко-революционного и заинтересованного современностью, шире – «левого», авангардного, породнённого с футуризмом, конструктивизмом, производственничеством и «правого», традиционного, питающегося опытом Художественного и Малого театров, передвижников, Островского и Чехова, станковой и портретной живописи. «Озлобленные новаторы» (коллективный псевдоним Мейерхольда и его помощника Бебутова) не задумывались над тем, что «простое большинство» отвергает не столько форму, сколько содержание историко-революционного искусства, например, фильмы Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина. Многие, скорее всего, на подсознательном уровне, инстинктивно, а другие вполне осознанно, дистанцировались от киноискусства, призывающего воевать, разрушать, дышащего ненавистью, мстительностью, нетерпимостью. Зрителю предлагали киноэпопею, а его тянуло на драму, мелодраму, комедию посмеяться, погрузиться, предаться простым, а главное, не разрушительным чувствам. Именно такое кино сохранило для истории материальную культуру времени: виды провинциальных и столичных городов, названия улиц, типы государственных учреждений, транспортные средства и их маршруты, ассортимент товаров и продуктов, бытовые предметы, мебель, одежду. «Единица вздор», – гремел с левого фланга голос Маяковского. «Мы только гайки в гигантской спайке», – восторженно скандировали свой девиз актёры театра «Синяя блуза».

«Толпа толкает меня внутрь себя», – писал Н. М. Карамзин. И это в тот век, который не знал таких масштабов толпы, превращающейся в массу, живущую общим порывом, единым чувством. Масса как персонаж фильмов Эйзенштейна «Стачка», «Октябрь» – доселе неведомый экрану герой, вдохновляющий одних, других пугающий и порождающий чувство недостаточности личного начала и человечности. На «левом фронте» предпочитали речь поэтическую, с высокими точками обзора, интеллектуальными образными конструкциями, мощными метафорами. А большинству хотелось скромной жизнеописательной прозы, даже задушевного бытового говорка и обычного, в рост человека, взгляда на происходящее.

Руководитель ведомства советской культуры А. В. Луначарский, задаваясь вопросом о перспективах её развития, о запросах её массового потребителя, писал: «Они чувствуют, что как бы отошла прежняя поэзия жизни и говорят «Дайте другую»... давайте установим наши идеалы. .. что смешно и презренно... что ненавистно и подло и что высоко и прекрасно... и какое лицо нового человека?» «Кино должно помочь селекционировать человеческий быт», – уточнял Виктор Шкловский как сценарист, создававший кино бытовое по материалу и психологическое по способу его решения. Социолог Борис Арватов, увлечённый идеями жизнестроительства по новым социальным лекалам, призывал: «Надо режиссёра превратить в церемониймейстера труда и быта!» Фильмы на материале текущей современности, повседневной жизни, быта не героев эпохи, а её рядовых, каких большинство, вписанных в городскую среду, прописанных в коммунальной квартире, показанных в семье, на службе, в дружеском кругу.

Один из мастеров такого кино, кинорежиссёр Сергей Юткевич, тридцать лет спустя, оглядываясь в прошлое, писал: «Я не устану повторять, что определение кинематографа конца 20-х только как эпического неполно, что в этот период существовало «второе кино». В нём были конкурирующие между собой и друг с другом взаимодействующие направления. Питерское – радикальное, эксцентрическое, по сути антибытовое и апсихологическое. Московское – бытоутверждающее, психологическое, реалистическое, традиционное. Питерец Эрмлер облучался московской эстетикой благодаря тому, что главным его актёром стал мхатовец Никитин. Червяков, закончив московскую киношколу, но до поры живший и снимавший в Питере, синтезировал лучшее из обоих направлений. Сергей Юткевич, работавший в театрах Москвы и здесь дебютировавший в кино, не только по рождению, но и по эстетическим предпочтениям, настоящий питерец. Зато какие роскошные москвичи по всем статьям Протазанов и Барнет, да и Роом, в Москве родившийся только как кинематографист! Их общими усилиями «второе кино» обеспечило экранному искусству новые способы описания и механизмы анализа, новый язык. Содержательность непривычно долгих актёрских планов, дающих возможность наблюдать за предигрой, вызреванием исполнительских эмоций. Соотнесение первого и второго планов, в которых проработана среда и дышит атмосфера. Внутрикадровый монтаж, осуществляемый не после съёмки, не ножницами и клеем, а в самом её процессе движением кинокамеры, а если нужно, и не одной. Шкловский писал: «Абрам Роом один из первых замедлил показ человека в кино». И это касалось не технологии, не формотворчества, но было новым словом в экранном человековедении. Только со временем пришло понимание значения, достоинств, открытий «второго кино». А в 20-е годы... Зато сейчас обращение к истории «второго кино» позволяет перешагнуть границы искусства, выйти к социальным и культурным проблемам эпохи 20-х годов, даже коснуться личных воспоминаний, размышлений, переживаний.

Юткевич назвал это кино «вторым», имея в виду не хронологическое, а эстетическое первенство историко-революционного кино. Так выстраивалась табель о рангах для идеологов, руководителей кинематографа, критиков. Было оно пасынком в плане финансирования, получая самые скромные бюджеты: «Катя – Бумажный ранет» и «Братишка» – по 28 тысяч рублей, «Ухабы», «Парижский сапожник», «Кружева» – по 40 тысяч. В то время как на коммерческие боевики не скупилась: 80 тысяч на «Поцелуй Мэри Пикфорд», а на фильм «Декабристы» – так все 340 тысяч. Именно фильмами «второго кино» жертвовали в первую очередь, когда проводились «чистки» кинофонда. Можно сказать, именно с их помощью «причесали» страну, пуская смывную плёнку на гребешки. Так же, как страну «покрыли» с помощью такой же «второй литературы», когда всё, что оставалось от сожжённых книг, шло на производство рубероида для кровли. Кинокритик не из последних Борис Алперс, образованный, талантливый, именовал «второе кино» «мещанским жанром», «драмой ханжонковского образца».

Центром «второго кино» стал человек постреволюционной действительности: её герои и антигерои, воплощение прошлого и настоящего, олицетворение разных классов, горожанин и крестьянин, мужчина и женщина, ребёнок, юноша, старик. Это была попытка провести экранную перепись населения 20-х годов по всем параметрам: ценностному, социальному, тендерному, возрастному. Кадры кинохроники вторили актёрским портретным планам. Вот мелькнули лица девушек, похожих на юных Веру Марецкую и Валентину Попову.

Старуха, напоминающая Марию Михайловну Блюменталь-Тамарину Раз-другой засветилась простодушная, обнажающая зубы и десна, что называется «деревенская» улыбка, совсем как у актёра Николая Баталова и крестьянки Марфы Лапкиной. Вот комсомольцы, похожие на Константина Градополова и Евлалию Ольгину Миловидная темноглазая работница, ну, точно Татьяна Турецкая. Женщины загадочные, эротичные, подобно Людмиле Семёновой и Анне

Стэн... Недаром Мейерхольд, обращаясь к актёрам своей труппы, советует: «Насыщайте актёрскую наблюдательность. Не уставайте смотреть на людей, любуйтесь ими, запоминайте их». Французский социолог Эдгар Морен, сам использовавший документальные съёмки как инструмент научного исследования, называл фильм «антропологическим зеркалом» и ввёл понятие *homo cinematographicus* («человек кинематографический»). «Видимый человек» и «Словарь жестов» – работы Белы Балаша, «Фотогения» Луи Деллюка, «Натурщик вместо актёра» нашего Всеволода Пудовкина. Именно в 20-е годы европейский кинематограф осмысляет свои антропологические возможности теоретически и опробует в практике съёмок. Взгляд, улыбка, мимика, движения рук – в жизни мимолётные, трудно уловимые, на крупных планах – видимые, впечатляющие. Кинокамера быстро обретает статус нового инструмента наблюдения за человеком в самой реальности (в руках документалиста) и в искусственно воссозданной (когда снимается кино игровое). Балаш назвал кинокамеру «сентиментальным микроскопом», имея в виду её способность рассмотреть и показать скрытый от глаз мир интимных состояний и чувств, да ещё в движении, в развитии. А как она находит в толпе интересные, необычные, характерные фигуры и лица – типажей, натурщиков, способных заменить режиссёру актёров! Иван Бунин писал Александру Блоку: «... как удивительно выбираются иногда (и даже часто) типические лица в синема». Литература, не знающая в словесном описании жизни человеческого лица никаких ограничений, позавидовала кинематографу. Кто-то не поленился подсчитать: в романе «Война и мир» 97 оттенков улыбки и 85 описаний выражения глаз. Но всё это богатство умозрительно, а на экране всё зримо, мгновенно впечатляет, притягивает, завораживает. Это и называется фотогенией, свойством, открытым ещё первыми фотографами и получившими в кинематографе («движущейся фотографии») особые силу и выразительность. И вот уже с человеческого лица свойство это переносят на другие объекты реальности и говорят о фотогении пейзажа, города, бытовой среды. Вот какими особыми техниками, зримыми компонентами пополнил кинематограф такой раздел науки о человеке, как «визуальная антропология». Антропология в качестве особой области знания оформилась достаточно поздно, только в XIX веке, а до той поры её главным объектом – человеком – занималась художественная культура. Ещё Аристотель пользовался термином «антрополог», так называя всех, кто изучал человека с нравственной точки зрения. Главная задача антропологии – полное понимание человека в процессе его существования и развития, как феномена биологического, социального, исторического, духовного. Иммануил Кант определял проблемное поле антропологии таким триединством: «что я могу» – «что я должен» – «на что я могу надеяться». Познание своей природы – деятельность по её реализации – духовная жизнь как высший закон Бытия.

«Второе кино» воссоздавало картину того, «как люди жили» – систему отношений с социумом, с другими, быт. А вот «чем люди были живы» – бытийственное измерение их существования, отношения со Всевышним и мирозданием оно не показало. Неудивительно, ведь кинематографисты 20-х годов в лучшем случае были атеистами, а то и воинствующими безбожниками. И высоты такого понимания человека, иными словами, христианской антропологии, для них были не достигаемы. Философ и религиозный мыслитель Иван Ильин писал: «Жить надо ради того, за что можно умереть». «За дело Ленина-Сталина», «за победу мировой революции» готовым были умереть, а значит, этим жили только фанатичные коммунисты, а большинство обычных людей было лишено философии существования, смысло-жизненных и историософских ориентиров. Ключевые и образующие смыслы Бытия, такие моменты, как рождение, смерть, бессмертие, опустились из духовной плоскости в биологическую, а то и вовсе выпали из жизни, потому превратившейся в выживание.

В 1918 году Юлий Мартов (Цедербаум), лидер русских меньшевиков, непримиримый критик большевиков, писал: «Думаю, что лет 15 такого режима достаточно, чтобы люди покрылись шерстью и залаяли». Сам он не прожил эти полтора десятка лет, тяжело болел и скончался в 1923 году, не дожив до 50. Как раз в середине 30-х страну посетил французский писатель Андре Жид, написавший по следам визита разоблачительную книгу «Возвращение из СССР» и был в ней такой приговор: «Скоро от народа останутся палачи, выжиги, их жертвы». Нет, не все потеряли человеческий облик, остались и люди, защитившие себя и своих детей от хамодержавия советского режима нравственностью, культурой, верой, традициями.

Таковыми были и самые близкие мне люди, мои родители. Отец и мать подростками встретили революцию: в 1917 году ему было 15 лет, ей – 13. Их юность и становление пришлись на 20-е годы. Их разделяло больше, чем два года разницы в возрасте: место рождения, среда, а главное, отец был старше на целую войну, нелегкое деревенское детство, отрочество «в людях». Опубликованная биография моего отца начинается так: «26 марта 1901 года в небольшом селе Заборье, Мстиславского уезда Смоленской губернии, в семье крестьянина Ивана Феокистовича и Анны Ильиничны Гращенковых родился первенец, названный Николаем». Недавно мой двоюродный брат Виктор Георгиевич Гращенков передал мне старую фотографию, где в мальчишке, по виду 5—6 лет, я сразу узнала отца, потому что увидела себя ребёнком (манера держать руки, голову). И тут же рядом крупный красивый мужчина в жандармской форме – Гращенков Лев Феокистович. Брат говорит, что это и есть наш дед, в 1917 году уехавший в деревню и женившийся на вдове Ивана, брата, умершего ещё в 1908-м (как писал в своей автобиографии отец). Не скрою, мне больше по душе быть внучкой крестьянина, вернувшегося на землю после службы в киросирском полку, а не жандармского чина, но предков не выбирают. В общем, если по материнской линии я знаю свою родословную хотя бы до прабабушки, то по отцовской не знаю даже деда. Многие ветви на моём генеалогическом древе, этом чудо-дереве жизни, оказались обрубленными. Вот оно тавро 20-х годов. Если мой отец действительно участвовал в этом социально-семейном «маскараде с переодеваниями», понимаешь, что на это его вынудило время. Что могло ждать сына жандарма в 1917-м? Если не физическая расправа, то социальная, несомненно: участь «лишенца» без права на высшее образование, жизнь с позорным клеймом.

Отец с детства мечтал учиться, освоил грамоту, превосходно окончил церковно-приходскую школу и двухклассное училище. Когда мать отдала его «в люди», в богатое поместье «казачком», его главной обязанностью стало чтение книг престарелой помещице. Началась Первая мировая война. Такого массового движения на фронт детей и подростков, такого героического их участия в боевых действиях не знала ни одна из воюющих стран – только Россия. Решил добровольно уйти на войну и отец, когда ему исполнилось тринадцать лет, тем более что он слышал: георгиевских кавалеров принимают в университеты без социальных ограничений и без экзаменов.

Мальчишка, прекрасно ездивший верхом, умеющий ходить за лошадьми, смелый, смысленый, грамотный был находкой для Ардагано-Михайловского 204-го полка, где он стал конным разведчиком. Он всё получил: за храбрость – Георгиевский крест, тяжёлое ранение, полгода госпиталя и среди многих незабываемых впечатлений – одно, которое стало судьбоносным. Самым страшным новым оружием массового поражения были тогда отравляющие вещества. И вот однажды раздался душераздирающий крик: «Газы! Газы!» Командир разведки (грузинский аристократ, выпускник университета, химик) дал неожиданную

команду: «Спешиться, сорвать портянки, долой шаровары...» Так он спас своих солдат, а поражённому отцу объяснил, что это не чудо, а свойства мочевины и что-то ещё добавил о спасительной силе науки и знаний. Тогда и родилось решение стать врачом и быть учёным. Когда в 1917 году отец вернулся в родные места с фронта в отпуск, его избрали секретарём волостного Совета солдатских и крестьянских депутатов, а в конце года он стал командиром взвода милиции и членом коллегии Губернской ЧК. И это в 16 лет! Год спустя он вступил в партию большевиков. Не раз уходил за линию фронта, выполняя секретные задания, в том числе под вымышленными фамилиями. Одну из них – Пропер (немецкое «чистый, аккуратный») – он добавил к настоящей фамилии, как это тогда делали многие партийцы. Только в середине 30-х в связи со сложным политическим статусом Германии приставка в фамилии исчезла, но, помнится, что при поступлении старшей сестры в школу документы пришлось выправлять.

В марте 1921 года в составе смоленского сводного коммунистического отряда отец участвовал в подавлении Кронштадского восстания. Это открытое военное выступление против советской власти, названное большевиками контрреволюционным мятежом, сильно их напугало. «Революция может крахнуть», – заявил Ленин, и 300 делегатов проходившего в этот момент X съезда РКП(б) составили боевое ядро поднятых на Кронштадт военных сил. Решающее наступление в ночь с 16-го на 17 марта велось по льду Финского залива, уже по-весеннему непрочного, в кромешной темноте. Многие утонули. А могли погибнуть все, если бы заговорила артиллерия на мятежных кораблях. К утру Кронштадт был взят, и начались казни восставших. Кстати, кинохроника ночного штурма была инсценирована по приказу командования и снята... среди бела дня, а вот парад победителей, который принимал Троцкий, – хроника подлинная.

Так мой отец, 19-летний молодой человек, раз и навсегда выбрал социальный и политический путь и скрепил свой союз с революцией и Коммунистической партией большой кровью. Оставалось вступить на профессиональную дорогу. Год проучившись на рабфаке, он поступил на медицинский факультет Смоленского университета, а затем перевёлся в Московский университет и успешно закончил его в 1926 году. Отлично учился, одновременно занимаясь научной и партийной работой. Он уже выбрал, и на всю жизнь, медицинскую специализацию – неврология. Много писал, печатался, по совокупности научных работ получил степень кандидата наук, стал первым директором Московского медицинского института, только что созданного на базе медицинского факультета университета. Он и сам продолжает учиться – в Институте красной профессуры на отделении философии и естествознания. Выдающиеся учёные современности, и среди них И. П. Павлов, давали положительные отзывы на его работы. Можно говорить о несомненном влиянии В. М. Бехтерева на его научные изыскания, ведь не случайно отец так много занимался тем, с чего тот начинал, – экспериментальным изучением эпилепсии, чему посвятил и свою докторскую диссертацию. Бехтерев – в одном лице теоретик, практик медицины, её организатор, педагог – служил для отца высоким образцом наиболее полной реализации себя в профессии.

В середине 30-х отец попадает в особый, одновременно и научный, и пропагандистский проект – стажировка молодых талантливых учёных в крупнейших научных центрах за рубежом. Физик Капица, химик Семёнов, невролог Гращенков... Англия, Германия, Франция, Голландия, США, Кэмбридж, Оксфорд, Иель, Рокфеллеровский институт – вот его маршрут, покрытый за два с половиной года. По возвращении он назначается первым заместителем наркома здравоохранения СССР с неограниченными полномочиями по существу, поскольку нарком Григорий Каминский (Гофман) – старый большевик, прекрасный организатор, но недоучившийся врач. Он имел неосторожность на пленуме ЦК сообщить, что в бытность свою первым секретарём ЦК партии Азербайджана получил сведения о связи Лаврентия Берии с иностранными разведками в годы Гражданской войны. В 1938-м Каминский был арестован и

расстрелян. Тогда отца выдвинули на пост наркома здравоохранения. Когда на заседании Совнаркома шло утверждение на должность, произошло столкновение с Н. А. Булганиным, тогда зампредом правительства. Необразованный, несдержанный, грубый сын приказчика и сам мелкий конторщик, он позволял себе на заседаниях орать и даже материться, всем «тыкать». Это шокировало наркомов, привыкших к интеллигентному поведению первого поколения руководителей. Однако терпели и отца предупреждали, уговаривали потерпеть, промолчать. Но он не сдержался и прервал Булганина: «Николай Александрович, я в детстве пас коров, но не с вами. Прошу обращаться на «вы» и без матерщины». Позже, вспоминая об этом, отец преподал мне два урока: не позволять начальству себя унижать, сразу ставить на место и ещё не царапаться робко в служебные кабинеты, а просто отворять дверь, прося разрешения войти. Я их усвоила на всю жизнь, что не всякое начальство понимало и принимало.

Во время военного конфликта с Японией у озера Хасан отец был командирован на места боёв для расследования загадочных смертей среди высшего командного состава Красной армии. Смерть была внезапной, быстрой, сопровождалась симптомами отравления. Сразу заговорили о диверсии, о происках врагов народа и от отца ждали научного, медицинского подтверждения этому. Отец изучил места, где собиралось армейское начальство, побывал в штабном помещении, на наблюдательном пункте на высокой сопке. Здесь он увидел огромный валун, попросил солдат караула его отвалить и показал большое гнездо маленьких юрких змей. «Но почему они кусали только командный состав?!» – не унимался особист, видимо, готовившийся отрапортовать о раскрытии заговора. «А разве рядовые могли позволить себе сесть во время военного совета», – парировал отец. И это воспоминание, обращаясь ко мне, заключил так: «Всегда начинай думать с простых величин, не мудрствуй лукаво, доверяй, как это свойственно уму народному, моментам житейским». Таким умом он сам, слава Богу, обижен не был.

Отец активно участвовал в создании нового комплексного научно-исследовательского центра медицины и биологии по изучению человека – Всесоюзного института экспериментальной медицины (ВИЭМ). Его основой был питерский ИЭМ, созданный ещё до революции принцем Ольденбургским, правнуком императора Павла I. Зато ВИЭМ советского периода существовал под патронатом Максима Горького, имя которого институт одно время носил. Осенью 1932 года он был инициатором встречи у себя на квартире, так сказать, в домашней обстановке, учёных со Сталиным, Молотовым, Ворошиловым. Такая заинтересованность экспериментальной медициной со стороны руководства партии и государства, конечно, не была «вегетарианской»: её наработками хотели воспользоваться для выведения породы нового человека, для манипуляции массами, в военных целях. Отец не мог этого не понимать, но, видимо, решил воспользоваться идеологической конъюнктурой для развития самой науки. Входящий в инициативную группу, он часто вспоминал о встречах с Горьким, но не с кем другим. Незадолго до войны ВИЭМ объединял около 3 тысяч сотрудников, имея конструкторское бюро и даже отдел медицинской кинематографии. В ведении института находился и сухумский обезьяний питомник, где отец занимался экспериментальной работой. В течение ряда лет, включая годы войны, он был директором ВИЭМ и много сил отдал организации на его базе Академии медицинских наук.

Участие в Великой Отечественной войне стало ещё одной профессиональной и человеческой высотой, взятой отцом как практикующим врачом, учёным, организатором медицины катастроф. Он обращался в самые высокие инстанции с требованием отправить его на фронт и долго получал отказ, но наконец в начале сентября 1941-го был назначен консультантом по нейрохирургии и невропатологии 33-й армии, воевавшей под Смоленском. Потом в её рядах он штурмовал Берлин. Ни одна армия не обладала таким научным медицинским потенциалом, ни одна медицинская служба не спасла столько раненых и не вернула в строй столько

вылеченных. Отец сделал во фронтовых госпиталях сотни нейрохирургических операций, бесстрашно взялся за скальпель, будучи невропатологом, возможно, помня о том, что Бехтерев, открывший первую в мире нейрохирургическую клинику, будущее этой сверхсложной области хирургии видел в том, что ею займутся лучшие знатоки мозга – невропатологи. Вместе с создателем советского пенициллина Зинаидой Ермольевой отец испытывал его в госпиталях. И продолжал писать, обобщая и передавая в научных монографиях свой опыт фронтового нейрохирурга. За годы войны вышло три капитальные работы, которые так же спасали, как и его руки. Истово трудясь на войне и против войны, отец искупил ту большую кровь, которую пролил в 20-е годы милиционер, чекист, участник подавления Кронштадского восстания. Из рассказанных им военных сюжетов особенно запомнился один. Харьков, как известно, дважды сдавали фашистам и дважды брали. Многие здания в городе были разрушены, а нужно было срочно развернуть госпиталь. Объезжали одну улицу задругой и наконец среди развалин увидели чудом уцелевший дом. Сопровождающие обрадовались – нашли. Но отец распорядился ехать дальше. Несколько часов спустя это здание взлетело на воздух. На расспросы взволнованных помощников, понимавших, что едва не погибли сотни раненых, медперсонал, отец отвечал: «Просто я увидел не одно отдельное здание, а весь квартал и понял, что этот дом – минная ловушка».

По окончании войны почти полтора года отец провёл на Дальнем Востоке, где вспыхнула эпидемия комариного (японского) энцефалита. Там он увлёкся иглотерапией и завёз эту восточную методику лечения в Москву. Следующие пять лет отец отдал работе в Белоруссии. Ещё в конце 1943 года он, двигаясь с армией, попал в родные места (Хиславичи, Смоленск) и нашёл руины, пепелище, братские могилы. Именно тогда родилось решение приложить силы для восстановления своей малой Родины. Когда «ближайшие соседи» – белорусы – избрали его в Академию наук республики, а позднее – её президентом, он принял это как миссию. За эти годы из руин была поднята большая наука республики: десятки отраслей и направлений, материально-техническая и кадровая составляющие, исследовательские и учебные заведения.

Когда в январе 1962 года в страшной автомобильной аварии великий физик Лев Ландау получил множественные травмы, несовместимые с жизнью, именно отец возглавил штаб по его спасению. Он координировал усилия врачей разных специальностей и их добровольных помощников. Жена и сын Ландау не появились ни разу, пока он был в коме, перенёс четыре клинические смерти. А ведь нужно было готовить особую еду для кормления через зонд, быстро доставлять из аэропорта лекарства, присланные из-за рубежа, привозить и увозить консультантов. Если бы не ученики, друзья, коллеги. Шесть недель не отходил от постели больного нейрохирург Сергей Николаевич Фёдоров, врач от Бога, сотрудник Института имени Бурденко, куда перевели Ландау. Когда смерть отступила, появилась жена, и трудно было не согласиться с мудрым Петром Леонидовичем Капицей, сказавшим горько: «То, что он женился на Коре, – это он первый раз попал под машину». Конкордия Терентьевна Ландау (Кора) – истеричная, злобная, подозрительная – мешала врачам, настраивала против них больного и потом ещё долго всех обливала грязью, в том числе и отца. Со временем нашлось немало «экспертов», подвергавших критике действия медиков. Вот их бы тогда и туда! Человека Льва Давидовича спасли, а гениального физика Ландау спасти не удалось. Перелом основания и свода черепа, множественные ушибы мозга оказались травмами, несовместимыми с гениальностью.

Последние годы жизни отец работал во Всемирной организации здравоохранения (ВОЗ) в качестве помощника Генерального директора. Штаб-квартира находилась в Женеве, а он летал по всему миру: Мексика, Великобритания, Индия, Израиль, США, Япония... Встречался с руководителями стран, инспектировал медицинские учреждения, консультировал больных, читал лекции, делал доклады. На Международном конгрессе учёных и деятелей культуры в 1980 году ко

мне подошёл седовласый мужчина с живыми молодыми глазами, представился: «Генетик Николай Петрович Дубинин. Хочу познакомиться с дочерью моего старинного друга Коли Гращенкова». Мы долго говорили, вспоминали, и он рассказал о выступлении отца в Мехико на Международном конгрессе философов, куда он был специально приглашён как авторитет в области философии медицины. Темы его выступлений поражали масштабностью, философичностью, гуманитарностью: «Историко-философские предпосылки в науке о мозге», «Медицина как синтез научно-исследовательской, практической, учебной деятельности». Он точно подводил итоги, как оказалось, не слишком длинной жизни и большой профессиональной судьбы. Вот и свою научную библиотеку (не менее 2 тысяч томов, редкие издания с автографами) успел передать Смоленскому медицинскому институту. Умер отец не старым, в 65, скоропостижно и легко, просто не проснулся. Говорят, что накануне, а он был в Ереване по случаю защиты диссертации одного из учеников, на банкете многих удивил – выпил бокал вина, танцевал. О «выдающемся неврологе XX века» (как назван отец в Британской энциклопедии), авторе 16 монографий и 200 статей, члене Лондонского королевского общества и трёх академий пусть пишут специалисты. А я написала об отце как о человеке 20-х годов, конечно, не типичном, но характерном, знаковом.

Человек того же времени, но иного типа – моя мать. Она из коренных москвичей, по материнской линии из рода Лукшиных, как говорили, с татарскими корнями. На Крестовском кладбище лежал камень – надгробие Лукшину с датой смерти – 1812 год. Получается, что мы в Москве с конца XVIII века. Не отсюда ли эта моя вековая любовь к родному городу и чувство Москвы как центра русской цивилизации? Мамины бабушка Мария Васильевна и дед Георгий Николаевич Лукшины жили в собственном доме в Большом Сухаревском переулке, что на Сретенке, и держали ювелирную лавку, а при ней мастерскую. Вот откуда у меня тяга к украшениям, в которых работа важнее драгметалла и камней. Именно такие делали мамыны двоюродные братья Николай и Иван Трофимовы – талантливые ювелиры, выучившиеся в бабушкиной мастерской.

Семья была большая. Моя прабабушка, страшно подумать, рожала 21 раз, а выжили 2 сына и 6 дочерей. Ну, что же, «Бог дал, Бог и взял». Всё было просто в православной семье. Выросли в ней люди разные: и полковник советской армии, и узники ГУЛАГа, и кавалер ордена Ленина, и отчаянный антисоветчик, и выпускница консерватории, и телеграфистки, юрист и бухгалтеры, ювелиры и работница артели слепых. В лучшие времена человек 40—50 садились за рождественский или пасхальный столы. Моя мама жизнь прожила под девичьей фамилией. Её отец, мой дед, Фёдор Арсеньевич Сергушёв работал в конторе Прохоровской мануфактуры, где хозяин был из старообрядцев, тех, кто выкупал крепостных для работы на своих предприятиях, строил для них дома, для стариков, вышедших на пенсию – удобные общежития и, конечно, церкви. В Трёхгорном переулке на Пресне в таком фабричном доме, двухэтажном, из толстых тёмных брёвен и жила семья моего деда. Был он человеком глубоко религиозным, пел в храме. Трёх дочерей учили в гимназии, и моя мама, младшая, так и не успела её закончить. Теперь уже не узнаешь, почему семья распалась и родители разъехались, но явно за этим ощущается драма такой несовместимости, что стало невозможным остаться вместе и хотя бы внешне не разрушать церковный брак. Когда это произошло, бабушка с младшей дочерью вернулась в Большой Сухаревский, средняя и старшая остались с отцом. Красавица Анна, старшая, связала свою жизнь с Трёхгоркой (так в 20-е стали называть Прохоровскую мануфактуру), вышла замуж за фабричного активиста. Валентина, средняя, активная, живая спортсменка, заядлая болельщица, так замуж и не вышла, а посвятила жизнь отцу. С ним, разбитым параличом, холодала и голодала в военной Москве в 1941-м, притом что работала в Карточном бюро, где всегда оставались не востребовавшие талоны на хлеб и продукты.

Революция сломала привычный уклад семей Лукшиных, Сергушёвых и ещё миллионов таких же православных, обеспеченных, имевших дом, дело, что называется, людей среднего класса. В 1919 году мама, которой тогда исполнилось 15 лет, окончив курсы стенографии и машинописи, пошла служить. Несколько классов гимназии ей хватило на всю жизнь, чтобы абсолютно грамотно записывать и печатать самые сложные политические и научные тексты. Сперва она работала в Моссовете, а в феврале 1924-го пришла в Совнарком (Совет народных комиссаров – первое советское правительство). Так молодая девушка попала в новый чужой социум, на самый высокий уровень власти. Когда-то её в двенадцатые праздники водили на Красную площадь, а теперь она сама ходила на службу в Кремль через Спасские ворота, предъявляя солдату на посту служебный пропуск секретаря управляющего делами Совнаркома Николая Петровича Горбунова. Это был по-петербургски интеллигентный человек, учёный, блестящий организатор. Он был доверенным лицом Ленина и его личным секретарём. Он сразу оценил профессионализм своей помощницы, чему подтверждением – тот факт, что уже в середине 30-х академик Горбунов, став неременным секретарём Академии наук СССР, пригласил маму работать в свой аппарат. И сам председатель Совнаркома, когда нужно было записать речь или напечатать документ, говорил, имея в виду мою зеленоглазую маму: «Пришлите, пожалуйста, ту, с молдаванскими глазами». А чтобы она достала до машинки, заботливо укладывал на стул толстые фолианты. Мама, вспоминая об этом, улыбалась, но фамилии не называла. Позже я поняла, почему: в годы её работы в Совнаркоме (1924—1930) председателем был Алексей Иванович Рыков. Как-то сразу не сложились её отношения с Л. А. Фотиевой, возглавлявшей всю секретарскую службу. Мама просто чувствовала: эта выпускница Бестужевских курсов и Московской консерватории, старая большевичка двулична и непорядочна. Много позже стало известно, что Фотиева вскрыла отданный ей на хранение пакет от Ленина, его знаменитое «Письмо съезду» и проинформировала Сталина о его содержании.

Скромная профессия секретаря-машинистки позволила маме войти в самые разные сферы власти, управления, науки. В 1930 году, когда свои посты оставили и Рыков, и Горбунов, мама уволилась из Совнаркома «по собственному желанию». Официальный документ «Трудовой список» зафиксировал частую перемену мест службы. При постоянных благодарностях и денежных вознаграждениях веришь записи «согласно личного заявления». Наркомат земледелия, Главарбитраж, Главное управление гражданского воздушного флота, Академия наук... От фамилий руководителей, секретарём которых в 20-е и 30-е годы была мама, ужас берёт: огромный расстрельный список, имена врагов народа, шпионов, обвиняемых на крупнейших политических процессах. Эта «охота к перемене мест», возможно, была связана и с боязнью «чисток», от которых можно было успеть убежать, уволиться, пока наполнялся почтовый ящик для сбора материалов на «чистящегося» и анонимных мнений о нём. Наконец 22 августа 1937 года мама была принята в Наркомат здравоохранения СССР секретарём первого заместителя наркома Н. И. Гращенкова, два месяца назад назначенного на эту должность по возвращении из длительной научной командировки в Европу и Америку. Так наконец они встретились. Мама стала помощником отца во всех его многочисленных делах, включая выезд «на холеру» (в районы, охваченные эпидемией). Они стали неразлучны и на службе, и дома. В ближайшие четыре года у них родятся двое детей. Вторым ждали сына, которого собирались в честь отца назвать Николаем, а родилась девочка, нарекли Ириной, потому что Еленой в честь матери уже назвали старшую. Обе родились у Грауэрмана и напрасно трепетал персонал роддома: отец – сам нарком здравоохранения, а мать – «старородящая» (37!).

А потом началась война. У мамы была своя – за жизнь детей, когда старшей не было трёх, а младшей едва исполнился год. Семьи сотрудников Академии наук СССР были эвакуированы на Волгу, в Казань. Здесь нас приняла семья профессора Казанского университета, уроженца

Петербурга Германа Федоровича Линсцера, дочь и внучка которого стали нам близкими людьми на всю жизнь. Эвакуация подарила ещё одну дружбу навсегда – с семьёй Л. К. Рамзина мы встретились в поезде, и главный фигурант «Процесса Промпартии» держал меня на руках. В Казань были эвакуированы академические институты, благодаря чему у мамы не было недостатка в работе, и она даже по ночам сидела у своего «Ундервуда», привезённого отцом из Америки ей в подарок.

Большая история дважды вмещалась в личную жизнь этих двоих, ставших моими родителями. Революция свела, Отечественная война разлучила надолго, а оказалось навсегда. В 1943-м мы вернулись в Москву. В никуда. Дача под Москвой, где семья жила до войны, сгорела. Нас приютила одна из тётушек мамы и несколько лет мы прожили на Тверском бульваре по соседству с Камерным театром. Все эти годы мама занималась «квартирным вопросом» и в 1947 году, когда моя старшая сестра пошла в школу, сумела его разрешить. Она продолжала много работать дома, официально от Академии наук, поскольку надомный труд считался незаконным, а мамин нельзя было скрыть от ушей бдительных соседей. Она была настоящим трудоголиком, жить без работы не могла и к моей великой радости «заразила этим недугом» меня. Дела ей хватало, но не доставало живого профессионального общения. И вот когда мы уже выросли, в том возрасте, когда большинство отдыхает на заслуженной пенсии, мама пошла работать в Областную прокуратуру, где быстро с позиции секретаря канцелярии была повышена до старшего инспектора. Она ездила на службу с другого конца города с двумя пересадками. И это в 75 лет!

Через полвека 20-е догнали маму. В 1988 году в двадцатых числах января по Центральному телевидению анонсировали показ хроники похорон Ленина «без купюр». Мама мне сказала, даже не стараясь, как обычно, скрыть волнение: «Я их всех сегодня увижу. Николая Петровича (Горбунова), Алексея Ивановича (Рыкова), Николая Ивановича (Бухарина) ...» Поздно вечером, вернувшись домой с работы, я нашла маму у невыключенного телевизора на полу, сражённую инсультом. И даже когда она немного восстановилась, лишённая речи, свободного движения, жить она не хотела и угасла в 84 года, пережив отца на двадцать лет.

Итак, не по своему желанию мама заняла позицию главы семьи. Она воспитывала нас строго, даже сурово, совсем нее так, как наших сверстников в большинстве академических семей. Слов «хочу» было не в ходу, зато «должна» звучало постоянно. И по отношению к нам, детям, у мамы главным было долженствование, ответственность – этим всё определялось, даже её личная жизнь, принесённая нам в жертву. Была приходящая домашняя работница, но у каждой из нас был свой круг обязанностей. И собственное бельишко мы с сестрой стирали сами. Так что я не чураюсь никакой работы по хозяйству. Привыкла рассчитывать только на себя.

Нас с сестрой мама не отдала в детский сад. Только один раз отправила сестру и меня в пионерский лагерь Академии наук в Поречье. Позднее она мне рассказывала: «Я приехала в родительский день, и нас, взрослых, повели на выступление лагерного хора, где я увидела тебя в казённой не по росту форме, вдохновенно поющей «Песню о Сталине». Мне стало страшно». После этого она каждое лето снимала дачу. Как могла, старалась оградить нас от контактов с социумом, но наступало время идти в школу, и это особое социальное пространство, эта роевая жизнь захватила меня. Дружеские привязанности, коллективный досуг, политическая активность в пионерах и комсомоле – как всё это было притягательно для меня, живой, неравнодушной.

Нас никогда не водили на государственные ёлки. Мы не ходили в цирк. В качестве особой награды нечасто бывали в театре. Не было привычки ходить в кино, неважно, на что, а только на определённые, тщательно выбираемые фильмы. Зато мы очень много читали, постоянно слушали радио (сначала чёрную тарелку, позднее приёмник). Когда у нас появился катушечный

магнитофон, мы без конца крутили Вертинского и Окуджаву. В нашем доме царил культ Пушкина, мною принятый у мамы, которая чтит в нём не только гениального поэта, но и гениальную личность, гармоничную и свободную.

Мы жили в большой перенаселённой коммунальной квартире, но наши две комнаты были отдельной зоной: с вещами из бабушкиного дома, книгами, старинной посудой. И даже день приёма в пионеры мама «пометила» для нас красотой – подарила фарфоровые тарелочки, разрисованные «под XVIII век». Можно сказать, мы росли в эстетической нише, организованной очень аскетично, чтобы ничего лишнего – ни вещей, ни одежды, ни разговоров, ни бесконечных развлечений и удовольствий. И потому всё особенно ценилось и помнилось: и выход в театр, и новое платье, и традиционное вечернее чаепитие. Пожалуй, только две темы были табуированы мамой в нашем семейном общении – политика и деньги. Деньги проходили по разряду «низких материй», их не любили считать не только в чужих, но и в собственных карманах. Двоемыслие, привычка ко лжи, неизбежные, когда разговор касался политики на людях, заставляли и дома его избегать. Только теперь я понимаю, каким умным, ответственным воспитателем была наша мать, сумевшая защитить нас от советизации.

Она не навязывала нам выбор жизненного пути, когда подошло время. Сестра, увлечённая педагогикой, работала в детском доме под Москвой, в Томилино. Ей, с тяжёлой формой порока сердца, были вредны и дальняя дорога, и напряжённая работа. Я, окончив девятый класс, заявила, что «не хочу больше тратить время жизни на школу», ухажу учиться «в вечерку» и работать». Мечтая, как отец, стать нейрохирургом, поступила в Нейрохирургический институт имени Бурденко лаборанткой. Когда позднее выяснилось, что у меня болезнь ног, которая не позволит «стоять на операциях», это была настоящая драма. Я порвала с медициной и «с горя» пошла во ВГИК. Мама только вздыхала, но не вмешивалась, сама ценя самостоятельность и свободу как важнейшие начала жизни своей и своих детей. Возможность распоряжаться своей женской и человеческой судьбой, когда не могут насильно выдать замуж (как её несчастную мать), навязывать образ жизни, была для неё главным, если не единственным завоеванием революции.

Мама как человек 20-х годов была всё-таки носителем консервативного начала в образе мыслей, поступках, вкусах, и от действительности, в которой существовала, её защищало умение создать сферу такого личностного бытия, где она сама устанавливала свои законы и правила.

Отец как человек 20-х годов был революционером, преобразователем, воителем, строителем бытия социального, и от действительности, в которой он существовал, его защитили талант, жажда познания и созидания. Вот такие полярные модели жизни, которые условно можно обозначить как консервативную и революционную.

В молодости я выбрала революционную. С годами приходило разочарование, и я всё более осознанно склонялась к модели консервативной.

Если бы все те, кто жил и сегодня продолжают жить идеей усовершенствования мира через революцию, знали, что буквально означает это слово. Термин, пришедший в социальную сферу из астрономии, – «полный поворот планеты с возвратом в исходную точку». Вот почему все революции бессмысленны и самоубийственны. Любой из них свойственны утопическое мироощущение, тоталитарная психология, аморализм под видом новой морали, ненависть, мстительность, жестокость, бесчеловечность, большая кровь. И всё для того, чтобы «вернуться в исходную точку»?!



Мои бабушка и дед. Сергушевы



Дед Федор Арсеньевич со своими дочерьми Еленой и Валентиной



Анна Сергушева



Мама и отец. Дача на станции «Отдых»



Мама и отец



Отец в лаборатории



Мама Елена Федоровна Сергушева и отец Николай Иванович Гращенков. По пути «на холеру»



Отец на операции



Отец



Моя мама



Мама на Тверском бульваре



Двоюродный брат Николай Трофимов – красноармеец



Двоюродный брат Иван Трофимов – ювелир



Неизвестный художник. Женщина с пилой. Наголо 20-х



Н. П. Тарасов. Портрет М. В. Раубе-Горчилиной. 1928



Е. Г. Давидович. Красноармеец. Начало 20-х



А. С. Голованов. Автопортрет. 1928



А. Т. Иванов. Ходоки. 1928-1929



Г. К. Шубина. Комсомольская пасха. 1928



Д. Н. Лопатчиков. Мальчик-колхозник. 1930



А. С. Голованов. Город. Лунная ночь. 1930