

Нея
Зоркая

Шедевры
советского
кино

Летят длинною в эпоху



Нея Зоркая
Лента длиной в эпоху. Шедевры
советского кино

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

От автора

Эта книга продиктована любовью и ностальгией. Любовью к великому, необъятному, прекрасному материку таланта и душевного здоровья – нашему старому кино. Ностальгией – сердечной тоской по ушедшему.

По незабываемым лицам его добрых и цельных героев, преданных своей идее, как новые Дон Кихоты. По милым красавицам-героиням, кто не давал поцелуя без любви. По размаху и масштабу экранных композиций – в них отражались не суммы денег, вложенных в производство, а могучие просторы родной земли.

За семьдесят лет существования советское кино создало свой особый и неповторимый стиль, сочетающий общедоступную ясность мысли с совершенством артистической формы. Высокий гуманизм и подлинная народность (не в сарафане!) были его свойствами. Живые фольклорные корни связывали новорожденное зрелище, детище техники – кинематограф – с искусством прошлых творческих эпох.

Государственный кинематограф СССР был задуман и субсидировался как орудие пропаганды и воспитания масс в духе коммунистической идеологии. «Из всех искусств важнейшим для нас является кино» – настаивали большевистские вожди. Но художники умели переплавлять лозунги в чистое золото творчества, оборачивать установки на пользу самого кинематографа и его массового, преданного зрителя. Вопреки бдительному надзору и постоянному контролю со стороны «вышестоящих организаций», обходя жесткую цензуру, они говорили с народом на языке добра и веры. Кино помогало жить, стояло рядом в годы бедствий, было постоянным спутником и помощником.

Интерес к наследию советского кино растет и у нас, и во всем мире: фестивали, ретроспективы, недели стали обычаем. А какое завидное место в телевизионном эфире занял этот наш старый, добрый фильм! И смотрят его вовсе не одни пенсионеры или ветераны, у которых все в прошлом – и любовь, и мечты. Все смотрят! Все работоспособное население! Недаром и под Новый год, и в День Победы, да и просто по субботам-воскресеньям вновь и вновь приникают люди к домашнему

экрану, чтобы вдоволь посмеяться (а то и всплакнуть) вместе с героями «Кубанских казаков», «Белого солнца пустыни», «Иронии судьбы»...

А «Москва слезам не верит» – это не народный ли фильм? И сыгранный Алексеем Баталовым умелец Георгий Иванович не остается ли идеалом мужчины для многих и многих?

А бессмертные песни, слетевшие в зрительный зал кинотеатра сорок, пятьдесят, шестьдесят лет назад? Ведь они, далекие, спетые еще Леонидом Утесовым и Марком Бернесом, эти «старые песни о главном» не только навсегда пронизали наш быт – они сверкают и звучат новизной в исполнении сегодняшних звезд эстрады и рок-групп. Да и нынешняя молодежь у себя в коллекциях, нет-нет, да и сохраняет вечно юных «Веселых ребят», «Бриллиантовой руки», «Мимино».

Словом, это не архив, а живой репертуар, духовная пища нашего современника, человека на рубеже нового столетия.

Настоящая книжка никак не претендует выглядеть академической историей советского кино. Читатель не найдет здесь последовательного изложения исторических фактов. Может быть, посетует, что какие-то любимые его фильмы или дорогие имена не названы. Наверное, посетует: многих прекрасных лиц и прекрасных кинолент здесь нет, ибо цель автора – некая выборка, некий пунктир увлекательной советской киноистории.

Для представительства от важнейших ее этапов и художественных направлений избрано десять киношедевров великих произведений русского экрана. Именно им посвящены главы настоящей книги, однако в объективе автора и современные фильмы, и творческий путь их создателей. Разумеется, это далеко не вся золотая кладовая кино СССР, которое, как известно, было многонациональным, создавалось не только в Москве и Ленинграде, а в республиканских столицах. Тем более что в книге рассматривается только художественное игровое кино; достижения документального, анимационного, научного требуют более подробного разговора о классическом советском кинонаследии.

Однако предлагаемый читателю выбор фильмов-«первоочередников» далеко не произволен, не от авторского пристрастия, нет! Перед нами фильмы, прошедшие строжайшую

проверку временем, завоевавшие любовь миллионов зрителей, получившие абсолютное и безоговорочное международное признание.

Хотелось бы заново взглянуть на них с дистанции, образованной годами «постсоветского кино». Годами, все еще печальными для отечественного экрана, оккупированного импортной киномакулатурой и подобострастными под нее подделками. Хотелось бы пригласить читателя снова окунуться в родную стихию. Помочь ему, может быть, вспомнить что-то забытое, какие-то эпизоды, кадры, лица... Ввести в обиход новые факты и материалы, возможно, пересмотреть иные стереотипные оценки. А то и вызвать кого-то из читателей на спор.

Хочется еще, чтобы каждый из фильмов, которому посвящается отдельный очерк, а также и его постановщик выглядели не одинокими вершинами, но в окружении других картин, творчества коллег, своих последователей или антагонистов – на живом фоне своей эпохи. И чтобы поразившему весь мир блистательному революционному авангарду 1920-х предшествовали на страницах книжки фрагменты его предыстории – славное начало российского кино, годы 1910-е.

Автор книги принадлежит к тому поколению, которое помнит в своем детстве народный экран предвоенной поры, а далее – и тоталитарные опусы сталинизма, и живительную «оттепель». Тогда началась моя профессиональная работа кинокритика и историка кино. Поэтому в иных случаях (чем не злоупотребляя) позволю себе вести разговор от первого лица и прибегать к собственным дневниковым записям, частной переписке, личным впечатлениям.

В путь!



Плакат к фильму «Понизовая вольница (Стенька Разин)». 1908 г.

Пролог. Серебряный век русского кино

Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки...

Осип Мандельштам

Отечественное национальное кинопроизводство ведет летосчисление с 1908 года, когда в обеих столицах состоялась пышная премьера счастливого первенца – игровой ленты «Понизовая вольница (Стенька Разин)», хотя документальные активно снимались и в 1907-м.

Семь с половиной минут демонстрации, 224 метра длины, снятый на живой природе популярный лубочный и балаганный сюжет о пленной персидской княжне, утопленной во хмелю разбойным атаманом, он же иллюстрация народной песни «Из-за острова на стрежень» – творение неумелое, топорное и наивное даже по тем временам младенчества экрана...

Рост был стремительным. Сделанные восемь-десять лет спустя фильмы: «Портрет Дориана Грея» Вс. Мейерхольда, «Жизнь за жизнь» и «Немые свидетели» Евгения Бауэра, «Пиковая дама» и «Отец Сергей» Якова Протазанова и многие другие вышли на передовую линию европейского киноноваторства. Русская психологическая драма – особый жанр – стала гордостью отечественного экрана.



«Волга, Волга, мать родная, // Волга – русская река, // Не видала ты подарка // От донского казака!» Первый отечественный фильм был первым уроком киновыразительности: он обнаружил, сколь противоположна экрану театральная игра и бутафория

За десятилетие (1908–1918) было выпущено более 2000 игровых картин и около 3000 научных и видовых лент, сняты десятки тысяч метров хроники; была создана мощная сеть кинофикации и проката; работали шесть крупных кинофабрик, выдвинулись талантливые профессионалы, организаторы и руководители кинопроизводства, среди которых достаточно назвать Александра Ханжонкова и Иосифа Ермольева, выдающихся предпринимателей, сочетавших деловую хватку с высоким уважением к культуре и ее творцам.

Русское кино обрело собственное творческое лицо, достигло высокого уровня постановочного и исполнительского мастерства; в России за этот период издавалось 27 специальных киножурналов и свыше 40 рекламных периодических изданий для зрителей. Октябрь перечеркнул это наследие...

От затерянного мира, полного обаяния и своеобразия, пусть представляют две самые яркие его фигуры.

Это «королева экрана» – так ее именовали афиши – Вера Холодная.

И «король» – Иван Мозжухин.

Судьба первой русской кинозвезды: тайны и разгадка

* * *

*«Хочу играть в кино!» «Дайте мне роль!» • Лунная красавица •
Любовь в жизни и на экране*

Тонкий профиль под копной черных кудрей; ореолом – убор из белых страусовых перьев; трогательно-нежная девичья шея; густая тень от опущенных длинных ресниц...

Звонкое имя «королевы экрана» 1910-х, короткая и трагическая история ее жизни и длинный посмертный шлейф легенд вошли в новый виток славы спустя столетие после ее рождения.

А вроде бы – сколь не современна эта красота! Сентимент, букет моей бабушки, нафталин, «праретро»! Ту, которая в свои дни считалась эталоном женской прелести и безотказной притягательности, сейчас, наверное, не допустили бы и на первый тур конкурса на самую региональную «мисс»!



Эталон красоты 1910-х: Вера Холодная в модном головном уборе из перьев, называемом «эспри»

Она была стройная, миниатюрная (рост 165 см), изящная, с точеными плечами и японской ножкой в туфельке 33-го размера. Впрочем, сегодня отбраковали бы, наверное, и Наталию Николаевну Пушкину, чьи чистые черты, пусть в далеком и позднем отпечатке, повторило лицо Веры Холодной. Разительна смена вкусов даже в такой

деликатной и, казалось бы, постоянной сфере, как женский тип и эталон сексуальной привлекательности.

Время первой русской «королевы экрана» – 1910-е, Серебряный век возвел на трон именно ее. «Фарфоровую статуэтку», «куколку», «игрушку саксонскую», «ангорскую кошечку с бархатистыми лапками», как выражались в духе тогдашней эстетики модные поэты.

Дело, конечно, не в размере обуви (скажем, у божественной Греты Гарбо, кумира следующего десятилетия, 1920-х, был размер 42!). Дело в целостном «имидже звезды», зависимом от своего времени, от его пристрастий. И в судьбе человека, не менее от времени зависимой.

Судьба же Вере Холодной, как и миллионам ее современников, выпала необычайная: судьба русских людей на великом разломе эпох, когда бешеный поток истории мчал их, не разбираясь в лицах, с неведомой силой – в неизвестность...

А начиналось все так уютно, мирно! Верочка Левченко (такова ее девичья фамилия), девушка из скромной интеллигентной семьи, едва окончив гимназию, вышла замуж за Владимира Холодного. Это от него знаменитая фамилия, которую, хотя бы понаслышке, знает в России каждый, и она часто будет казаться артистическим псевдонимом. Молодой и преуспевающий юрист Владимир страстно увлекается автомобильным спортом, имеет собственный «форд», что тогда в России редкость. Элегантная пара! У них маленькая квартирка на Ново-Басманной, растут две дочки – Женя и Нонна.



Афиша фильма со звездными актерами – Верой Холодной и Осипом Руничем

Очаровательная жена юриста обожает кино. Разумеется, мечтает сниматься. Правда, артистическое образование у нее – лишь несколько классов балетного училища. Но киношкол ведь пока не существует, а опыт сцены новорожденное зрелище отвергает. «Театральность» – это для кино «утрировка» и «искусственность»; там ищут натуральность и «красноречие молчания». Профессиональная нетронутость Веры Холодной сослужила ее кинокарьере добрую службу.

У скромной дебютантки 1914 года по меньшей мере три претендента на место ее кинематографического крестного отца.

Это – Владимир Гардин, солидный постановщик дорогостоящих картин «Русской Золотой серии» на богатой фирме «Тиман и Рейнгардт»; это – известный критик и драматург Никанор Туркин (в свое время открывший в провинциальной начинающей актрисе «чайку

русской сцены» Веру Комиссаржевскую), который тогда заведовал литературной частью на кинофабрике «А.А. Ханжонков»; и наконец, сосед Холодных, молодой певец кабаре и начинающий киноактер Александр Вертинский, сообщивший в своих мемуарах, что это именно он уговорил Веру Холодную сниматься в кино будто бы к великому неудовольствию ее мужа (по другим встречным версиям это, наоборот, она сделала неизвестному юноше протекцию в киноателье и даже сама сочинила ему костюм Пьеро).

Так или иначе, но Гардин действительно увидел через зеркальное окно кинопавильона, расположенного близ Александровского (ныне Белорусского) вокзала, как по улице приближается к зданию исключительно красивая дама. Войдя, она застенчиво, но искренне сообщила ему, что мечтает сниматься. Гардин ставил в то время «Анну Каренину» и с радостью предложил посетительнице сняться в сцене бала среди гостей. Но дама просила роль – любую...

7 октября 1915 года – первый выход Веры Холодной на экран в крохотном эпизоде кормилицы-итальянки (помните, в романе граф Вронский пишет ее портрет). Сама же Вера Васильевна считала началом своего пути в кино фильм «Песнь торжествующей любви» по Тургеневу, снятый тем же режиссером Евгением Бауэром, у которого прославился «король экрана» Иван Мозжухин.

Дело было так.

Заметив в артистическом клубе «Алатр», где любила бывать Вера Холодная, редкостно красивое лицо, помощник Ханжонкова Туркин привел незнакомку на кинофабрику. Здесь ей дали сразу главную роль в «Песни торжествующей любви».



С Осипом Руничем в фильме «Последнее танго»

Героиня – сомнамбула, замороженная неким восточным магом, роль статична, и посему робость исполнительницы, к тому же умело скрытая большим мастером Бауэром, осталась незамеченной. Публика пришла в восторг от незнакомки.

Пусть черно-белое изображение тех лет и съедало необыкновенный (по словам современников) слоновой кости цвет ее кожи и персиковый румянец, но восхищали грациозная пластика актрисы, какая-то милая застенчивость. И печально, почему-то всегда грустно глядели с экрана большие, глубокие, серые глаза Веры Холодной. В рекордный срок она становится «королевой экрана», «звездой, взошедшей на полотняном небе». Модницы подражали ее прическе, шляпкам и нарядам, к ней подходили на улицах, присылали корзины цветов, просили автографы. И легко ли сегодня поверить, что весь этот шум и бум вызван был

всего лишь четырьмя годами съемок! Снялась она в 30 картинах (по другим сведениям, в 40 – снимали тогда быстро, за несколько дней), из них сохранилось всего лишь четыре да несколько фрагментов – поначалу киноленту не считали ценностью, откручивали и не берегли. Но открытки с фотопортретами актрисы, молва о «несравненной», о «бесподобной» переходила из уст в уста, из поколения в поколение. В одной из рецензий ее назвали «лунной красавицей». Похвала к ней пристала: лунная, заколдованная, покорная чужой воле...

Бауэр поставил для своей восходящей звезды фильм, который так и назывался: «Лунная красавица». Героиня его переживала драму потери возлюбленного, убитого на войне.

В жизни Вера Васильевна была суеверная, простодушная, хотя и неглупая. Доверчивая, преданная семье. Очень любила мужа, была нежной матерью. И вот парадокс – на экране вокруг ее героинь всегда сгущалась атмосфера порока, соблазна.

Нескончаемо плелись на экране узоры любовных интриг, обольщений, измен, обманов, расставаний, разлук, убийств из ревности, самоубийств – «жизни немые узоры», «шахматы жизни», «сказки любви дорогой». Вера играла мелодраму. К классическому репертуару ей довелось прикоснуться лишь дважды – в роли цыганки Маши в «Живом труп» Л. Толстого и Елены в «Детях Ванюшина» Найденова. Остальное – безымянные сценарии, которые она поднимала своим очарованием и искренностью.

Для нее была создана своего рода «модель» сюжета. Распознав безотказность успеха, ее варьировали и множили постановщики, в каких бы одеждах ни появлялась в кадре героиня: бедная курсистка-чтица в «Миражах», жена скромного чиновника Мария Николаевна в «Детях века» или бесприданница-приемыш Ната Бартенева в фильме «Жизнь за жизнь».

Это была история молодой женщины, прельстительной, сама того не зная, сексуально неотразимой, но скромной в своей тихой бедности или добродетельной семье, пока в ее жизнь не вторгается страсть, падение, а с ним и скачок «в верха» к блеску и роскоши. Далее – краткие миги «угарного счастья», за коими неминуемая расплата: револьвер, петля, воды реки.



С дочерью Евгенией и любимой собачкой

Как правило, в фильме существовали сцены обольщения, по тем временам казавшиеся рискованными (сегодня мы решили бы: это для детей!) Вера Холодная оставалась в них абсолютно целомудренной и, по-видимому, тем более волнующей для своих обольстителей и поклонников.



Вера Холодная (Антонелла) и Василий Степанов (Леонардо Пассадonato) в фильме «Женщина, которая изобрела любовь» (1918)

Это и был один из ее тайных соблазнов. К нему трудно адресовать и само слово «секс». Больше подходит эрос. Русский эрос, воспетый поэтами и осмысленный философами Серебряного века. На уровне кинорепертуара тех лет Вера Холодная своим обликом и стилем игры воплощала эстетику русского «модерна», прославленного в живописи Александром Бенуа, Константином Сомовым, Борисом Григорьевым.

Но в героине Веры Холодной, никак не жрице порока, отнюдь не «вамп», а, скорее, жертве, заверченной вихрем чужих страстей и интересов, проступал контур самого дорогого людям традиционного русского национального характера, воспетого классической литературой XIX века.



О безвременном уходе Веры Холодной по-настоящему скорбили: в кинотеатрах показывали фильм о похоронах, писали музыку и стихи

Это был образ лирический, страдательный, внушающий к себе сочувствие. Это был характер слабый, но сохраняющий во всех превратностях судьбы благородство, доброту, гордую замкнутость и печаль. Это были последние вариации, сестры – экранные тени Вареньки из «Бедных людей» и Настасьи Филипповны из «Идиота» Достоевского, Катерины и Ларисы из драм А.Н. Островского, всех бесприданниц, всех «соблазненных и покинутых» русской литературы.

«Трогательность и одухотворенность» – этими двумя словами точно характеризовал Веру Холодную один из старших ее партнеров, актер и режиссер Иван Перестиани.

Вот, наверное, почему именно ее возвела на престол своей первой королевы экрана русская публика. Ее, а не более опытных и знаменитых Ольгу Гзовскую или Марию Германову, не изысканную

Веру Каралли или знойную Наталью Лисенко, каждая из которых представляла собою яркую индивидуальность.

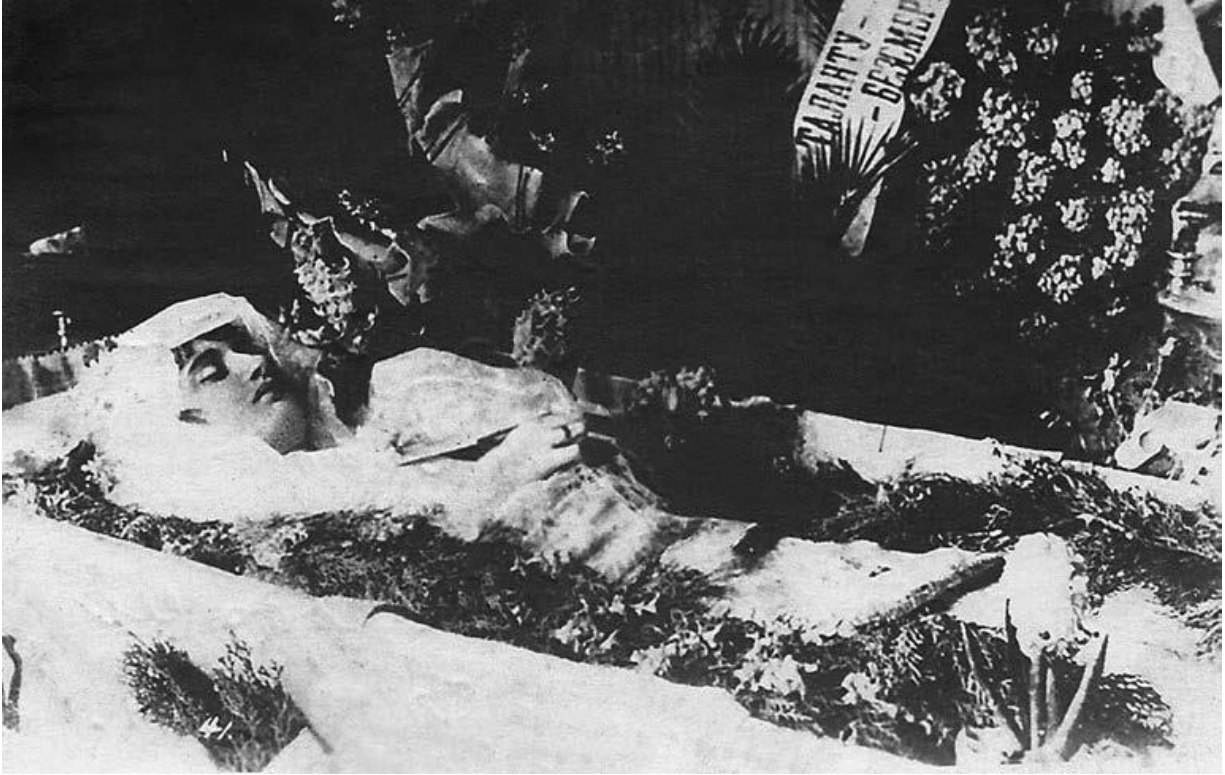
На трон была возведена она – всеобщая любимица, избранница всего российского общества – и «верхов» и «низов».

Ее фотографию на стене и сейчас можно увидеть как реликвию в Киевском мемориальном музее Михаила Булгакова на Андреевском спуске – Вера была чтимой актрисой семьи. Незадолго до своей смерти в 1969-м Любовь Дельмас, знаменитая Кармен, возлюбленная Александра Блока, рассказывала, как часто они с поэтом ходили в кинематограф и смотрели фильмы с участием Холодной и Владимира Максимова.

А страшной голодной московской зимой 1918-го, когда Вера Васильевна в заботе о детях, матери и младшей сестре бегала по концертам за пшено, муку и селедку, рабочие одного завода подарили своей артистке-кумиру живого поросенка с красным бантом, чтобы она могла его откормить. Но у Холодных не поднялась рука зарезать Яшку...

Владимир Холодный был призван в армию, дети болели. Иностранные фирмы приглашали актрису в Европу. Но гордая красавица отвечала, что не покинет Россию в эти трудные дни.

Пришлось перебираться на юг, в Одессу, куда уже эвакуировалась кинофабрика «Д. Харитонов», с которой у Веры Холодной был длительный контракт. Там и прошли последние съемки «королевы экрана».



С обожаемой актрисой пришли прощаться тысячи и тысячи людей. Ее похоронили в одесской часовне Маврокордато у моря

* * *

Стеклянный гроб Шок публики • Французский консул или Мишка Япончик? • Индейский яд кураре или синильная кислота? • Русский дом в Сан-Франциско • Посмертная слава

Кадры кинохроники 1919 года: на Соборной площади Одессы над тысячной толпой плывет гроб. Траурную процессию возглавляет священство – сам архиепископ отпевал покойную. В толпе молодежь, скорбные лица, слезы. Надпись: «Умерла 3 Февраля 1919 года».

В белом кисейном уборе, как живая, лежит в гробу та, чьи нежные черты, печальные серые глаза и застенчивую улыбку полюбила вся Россия.

Внезапная смерть «королевы экрана», самим народом возведенной на трон двадцатилетней красавицы, увиделась современникам вящим знаком беды. Столь неожиданная и безвременная кончина вызвала отклик по всей стране, охваченной Гражданской войной. Ползли самые нелепые слухи.

1. Убийство из ревности:

а) соперница прислала букет отравленных лилий (варианты: смертоносную кружевную шаль, ядовитую губную помаду); б) отвергнутый поклонник отрубил Вере голову, а тело бросил волкам в лесу.

2. Уголовщина и криминал: а) Вера вовсе не умерла, а стала атаманшей и во главе тысячной банды на белом коне идет на Киев (об этих слухах рассказывал в своих мемуарах Константин Паустовский); б) актриса погибла от руки любовника и сообщника, одесского афериста Мишки Япончика – даже в популярной в 1960-е годы советской оперетте «На рассвете» героиня недвусмысленно принимала Япончика в своем будуаре.

3. Политическое убийство: а) Холодная была в связи с главнокомандующим войск Антанты в Одессе (вариант: с французским консулом), служила его резидентом среди русских и при приближении к городу Красной армии от страха отравилась индийским ядом кураре, будто бы всегда хранившимся в тайной ладанке на ее груди; б) Холодная была в связи с большевистским комиссаром Григорием Котовским, служила агентом ЧК среди французов, и убрали ее свои же, не вполне доверяя.

Версия политической интриганки оказалась самой устойчивой: ее повторяют даже спустя 100 лет – так, в солидном историческом альманахе «Минувшее» (вып. 20, 1996, стр. 589), в «Страницах из дневника» В. Амфитеатрова-Кадашева снова читаем: через Веру Холодную, шпионку Совдепии, и ее салон – «Ноев ковчег» была совершена продажа Одессы большевикам за гигантскую взятку, а потом как свидетельницу сделки французы ее устранили.

Все эти оговоры в смутном хаосе Гражданской войны бросили тень на репутацию актрисы, повредили ее памяти. Между тем не тяжелее ли гораздо более прозаичная правда ее кончины?

Горячо любящих супругов Холодных разлучила Гражданская война. Вера с детьми, матерью и сестрами бежала от московского голода. На

юге было сытно, но слабое и подорванное здоровье не справилось со свирепой «испанкой» – все было кончено в три дня.

Эпидемия этого тяжелейшего гриппа косила в тот год сотни тысяч по Европе и России. Бедняжке Верочке досталась самая тяжелая форма – так называемая «легочная чума». У постели дежурили лучшие доктора города – не помогло... Медицинские заключения, церковные записи о причащении, соборовании и отпевании, свидетельства родных, прощавшихся с умирающей, не позволили усомниться в истине ее кончины, не говоря уже о киносъемке похорон. Но романтические и фантастические версии лишь закрепляли легенду Веры Холодной.

Набальзамированное тело покойной в стеклянном гробу похоронили в часовне Маврокордато у моря, люди носили туда цветы. В 1930-е годы часовню срыли и раскинули на ее месте Парк культуры им. Ильича.

Следы Владимира Холодного теряются. Версий о его смерти тоже немало: тут и расстрел, и тиф, и другое. Девочки Женя и Нонна были вывезены из Одессы в Варну, потом попали в Константинополь. Одна стала эстрадной певицей в Стамбуле, другая – прима-балериной в Софийской опере. После зигзагов судьбы они объединились в Беркли, элитарном предместье Сан-Франциско. У них был чудный русский дом. Все еще прекрасные дамы и в глубокой старости, они называли 26-летнюю Веру Васильевну «мамой», «мамочкой»...

Нам же ее смерть может видаться некоей символической точкой Конца. Финала эпохи, длившейся всего лишь одно десятилетие, но плодотворной и неповторимой, – века раннего русского частновладельческого кино. Ведь год смерти Веры Холодной – 1919-й, когда 26 августа был подписан декрет о национализации кинопромышленности, официально признан началом новой эры – эры советского государственного кинематографа, которому будет положен гораздо более долгий срок – целых семь десятилетий.

А на сегодняшних неделях дореволюционного русского кино, на ретроспективах и фестивалях, которые так модны сейчас во всем мире, о Вере Холодной говорят и пишут как о «потрясающей», «талантливейшей» киноактрисе.

«Сероглазый король». Фортуна Ивана Мозжухина

* * *

«Человек-глаза» Магнетизм экрана • Фрачные герои и герои-любовники • Искренность игры или непереносимый свет юпитеров? • Классические роли артиста • Сюжет Романа Гари

Переадресуя Ивану Ильичу Мозжухину заглавие стихотворения Анны Ахматовой, которое он пел с эстрады, Александр Вертинский называл его «сероглазый король». Русский артист Мозжухин – звезда отечественного и европейского Великого немого. Его блистательная и трагическая биография, уникальная личность, артистический талант, соединившись, образуют еще одну яркую кинолегенду XX века.

Мозжухин тоже среди «унесенных ветром» нашего столетия, заверченных вихрем революций и войн. Его судьба – своего рода «мужская параллель» жизненной доли Веры Холодной, хотя, эмигрировав в 1920-м, он успешно работал в Европе, много снимался, но умер в 1939 году от скоротечной чахотки, не дожив до 50 лет.

Их кинокарьеры шли рядом, а вот вместе на экране Иван и Вера не появлялись – так уж вышло. Но оба впервые прославились в лентах лучшего тогдашнего режиссера Евгения Бауэра, снятых в московском ателье «А. Ханжонков».

«Верочка, серые глазки» – называли Холодную чувствительные в ту пору коллеги и рецензенты. И вот рядом «сероглазый король» – Иван.



«Иван Великолепный» – называли его рецензенты

Он словно рожден был для кино. Магическим свойством немого в ту пору экрана оказывалась тончайшая мимика, которую высвечивает электрический луч кинопроекции.

И еще физиономистика – выразительность натуры, типажа, благодаря которой в кино происходили чудеса, когда непрофессионал, человек с улицы мог выглядеть на экране естественней, лучше, чем артист-мастер, «исполняющий роль».

И наконец, особая притягательность – то, что сегодня часто называют «полем», «энергетикой», харизмой – силой таинственного воздействия личности на множество людей. Всем этим и был наделен Иван Мозжухин.

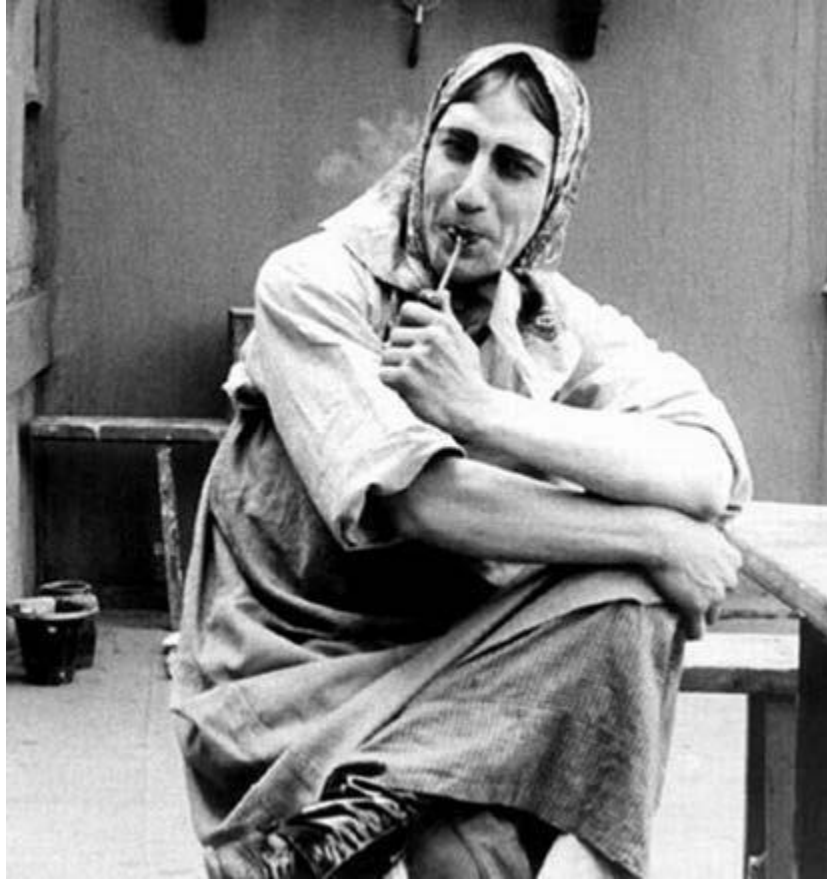
Кинематограф выбрал его и возвел на трон неслучайно. Как известно, каждое общество и каждая эпоха имеют свой доминирующий тип красоты – и женской, и мужской. Он во многом формируется искусством, в XX веке – кинематографом в особенности (позднее – телевидением).

В начале столетия торжествовал контраст полов. Не котировалось их смешение, «андрогинство», когда, как у нас сегодня, порой и не поймешь, кто перед тобой, существо какого пола. В женственных сладких юношах сразу подозревали порок. Вглядываясь в портреты

киноартистов Серебряного века, замечаешь, что все тогдашние кумиры, красавцы и оболъстители, «фрачные герои», как называли в кино амплуа героя-любownika, – все они: лирический блондин Владимир Максимов, ироничный Витольд Полонский, темпераментный Осип Рунич – чем-то неуловимо похожи друг на друга. И все – явно! – на Александра Блока, которого Анна Ахматова назвала «трагическим тенором эпохи». На Блока с его светлыми глазами, жесткой линией рта, высоким лбом, гордой посадкой головы. Словом: «Я только рыцарь и поэт, потомок северного скальда...», – как писал он о себе самом.

Иван Мозжухин тоже принадлежал к этому мужскому типу. Но только – подчеркнуто, словно бы как образец (вспомним, что и Вера Холодная была именно эталоном красоты). Но только еще индивидуализирование, неповторимо. Орлиный нос, жестко сжатые губы, средний рост, свободная и аристократическая пластика. И глаза. Глаза – главное «обольщение», главный соблазн и даже своего рода символ «Ивана Неотразимого».

Глаза едва ли не более знамениты, чем сам актер. Их воспринимают по-разному, о них ходят всякие байки. Ранние историки кино рассказывают, что своим сногшибательным успехом 1914 года в фильме Евг. Бауэра «Жизнь в смерти» Мозжухин (до того он понемножку уже снимался лет пять) был обязан способности плакать в кадре настоящими слезами. По сюжету герой, потеряв жену, буквально орошал гроб потоком слез. Это производило огромный эффект.



В экранизации пушкинского «Домика в Коломне», выполненной П. Чардыниным в 1913 году, Мозжухин исполнил роль гусара, он же кухарка Мавруша

Но Мозжухин не стал эту способность эксплуатировать (что сразу же говорило о нем как о серьезном художнике), а отдался разработке техники экранного перевоплощения, как раз того, что, казалось бы, противопоказано «звезде», чья сила именно в узнаваемости. Мозжухин же, работая над новой ролью, добивается как раз неузнанности, яркой характерности.

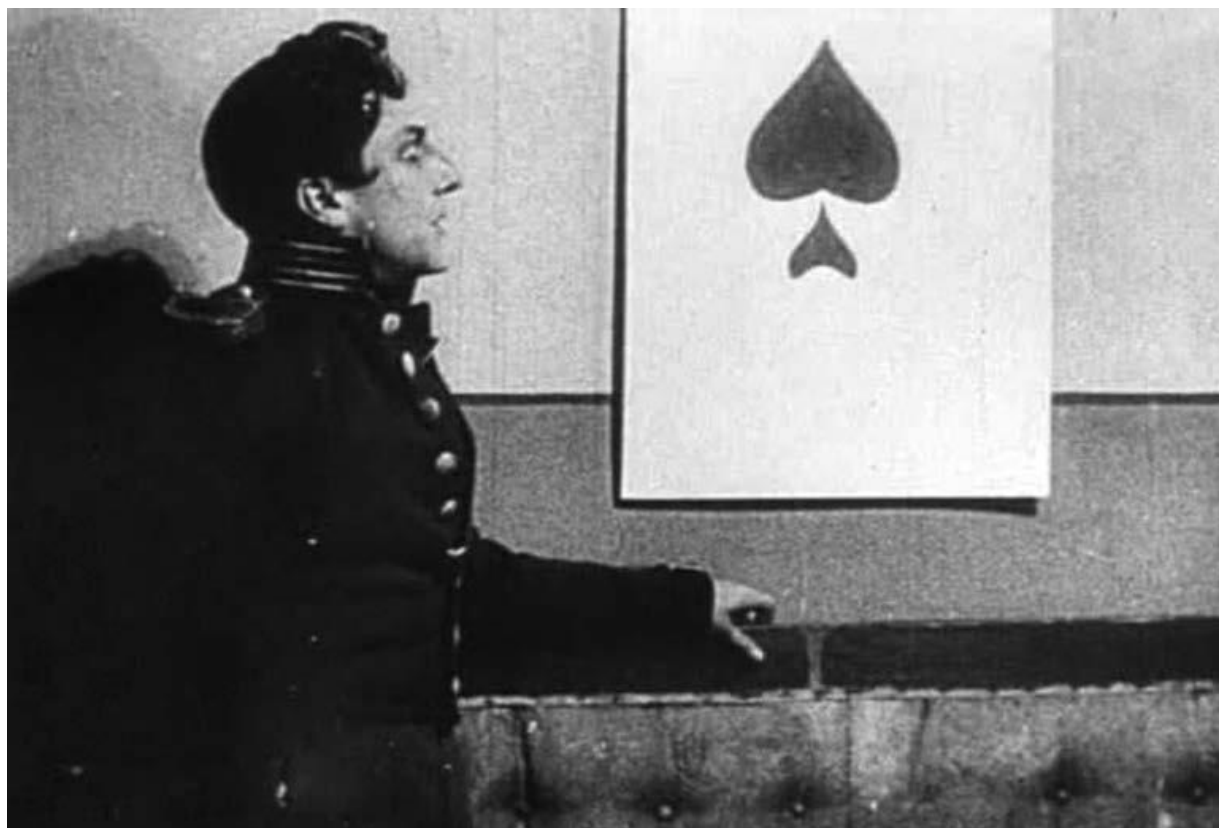
Русопятый приказчик из Островского в драме «На бойком месте» и молодой раввин в «Горе Сарры». Импозантный древнерусский красавец Руслан в «Руслане и Людмиле», блистательный гусар, он же кухарка Мавруша, преуморительная в своем платке и сарафане (экранизация пушкинского «Домика в Коломне», выполненная режиссером П. Чардыниным в 1913 году) – таковы контрасты ранних ролей Мозжухина.

Более того, одержимый трансформациями собственного лица и упражнениями в киногриме красавец Иван превращается в

уродливого, перемазанного сажей, волосатого черта в «Ночи перед Рождеством», в колдуна-скелета из гоголевской «Страшной мести».

В научно-просветительском фильме «Пьянство и его последствия», ставшем знаменитым, Мозжухин с потрясающим натурализмом воссоздавал клиническую картину белой горячки и распада личности.

Особенно значителен актерский триптих Ивана Мозжухина в фильмах, поставленных в «Товариществе И. Ермольева» режиссером Яковом Александровичем Протазановым (1881–1945): «Николай Ставрогин» (1915), «Пиковая дама» (1916), «Отец Сергей» (1917/18).



Иван Мозжухин в «Пиковой даме» Якова Протазанова. Демоническое начало подчеркнуто композицией кадра

Пушкин, Достоевский, Лев Толстой – три имени, открывающих классическую русскую сокровищницу, три сложнейших философских творения мировой литературы – кинематограф замахнулся и на них! Вполне естественно, что потери (необратимые при любом

переложении литературного оригинала) были обусловлены уже отсутствием слова, речи. Но собственную свою версию образов Мозжухин, Протазанов и кинематограф все-таки предложили.

Из многослойного романа «Бесы» Мозжухин извлек мотив «вековой священной тоски» героя по некоему идеалу, доступному лишь избранным душам.

В «Пиковой даме» изысканная, покрытая флером тайны и до сих пор не разгаданная история «трех карт» весьма упростилась, но зато приобрела актуальный для своего времени смысл: неудачник Германн превратился у Мозжухина в полубезумного искателя денег, состояния. Демоничный, с резким орлиным профилем, с огромными и словно бы остекленевшими глазами под черными дугами бровей герой фатально приближался к краху: последние кадры фильма показывали его на койке сумасшедшего дома, маниакально тасующим колоду карт и всякий раз вместо заветного туза («тройка, семерка, туз» – как сообщила графиня) вытягивающим даму пик – символ расплаты за смерть старухи.



Роль князя Касатского – отца Сергея в экранизации Яковом Протазановым одноименной повести Льва Толстого – справедливо считают шедевром актерского мастерства Мозжухина

В фильме «Отец Сергей», снятом после февральской революции 1917 года (когда были отменены цензурные запреты на показ царствующих особ, церкви, монастыря), история нравственных исканий героя-аристократа, блестящего придворного, князя Степана Касатского, познавшего фальшь и грязь общества и принявшего постриг, была воссоздана с искренним стремлением близости к автору.

Мозжухин и Протазанов вели своего героя от юности до глубокой старости, рисуя напряженные попытки избежать соблазнов лжи и гордыни, обрести истину и подлинную веру. В ряде сцен, особенно в сценах искушения блудницей в пустыньке, игра актера поднималась к высотам отточенности. Угловатый непокорный кадетик из первых сцен на глазах у зрителей превращался сначала в блестящего офицера-красавца, а в финале – в согбенного, скорбного и смиренного нищего старца. Вместе с героем у Мозжухина «старели», меркли глаза.

У того же Ермольева в постановках Протазанова Мозжухин в паре с Наталией Лисенко, своей постоянной в ту пору партнершей, сыграл несколько ролей, где тема соблазна, греха и зла мира, обступающих человека, трактовалась – увы! – не на уровне высокого толстовства, а сниженно, в приближении к бульварным романам начала века. Это фильмы так называемого «сатанинского цикла» («Малютка Элли» по новелле Мопассана «Маленькая Рокк», «Прокурор» и «Сатана ликующий», 1917), где герои – мэр города, страж закона, пастор, искушаемые дьяволом, преступают свой служебный, семейный, нравственный долг, попадая в объятия порока. Но и здесь Мозжухин был суров и драматичен в изображении мучительной раздвоенности человека. При этом он никогда не нарушил границ целомудрия и эстетической меры.

И всегда в рецензиях особо выделены мозжухинские глаза – «прозрачные глаза под разлетом бровей-крыльев», как писал французский прозаик, дважды лауреат Гонкуровской премии Ромен Гари, порой объявлявший себя родным сыном Ивана Мозжухина.





В первой серии фильма Якова Протазанова «Сатана ликующий» Иван Мозжухин исполнил роль пастора Тальнокса, одержимого глубокими страстями, во второй серии – его сына, расплачивающегося за грехи отца. Орлиный нос Ивана Мозжухина в Германии подвергся пластической операции

Что уж и говорить о подругах, поклонницах, метрессах и безумно влюбленных женщинах, которые в своих письменных излияниях – увы! – подчас слишком откровенных, буквально воспевают, обожествляют этот магнетический взор!

Если же вернуться к старинной мудрости, что глаза – зеркало души, то по глазам Ивана Мозжухина читаешь душу непростую, натуру оригинальную, никак не похожую на самодовольного и пустого кумира, на ловеласа и покорителя женщин.

Кто же он, этот джентльмен, образец мужской небрежной элегантности в манерах и одежде, этот постоялец самых дорогих отелей близ Елисейских Полей, этот автомобилист-лихач, мчащийся по парижским авеню на машинах новейшей марки?

* * *

*Дым отечества Братья-богатыри • Русский крестьянин,
покоривший Париж • Смертное одиночество*

Он родился в 1889 году в деревне Сергиевка – части большого села Кондоль Пензенской губернии, в черноземной российской глуши. Мозжухин гордился своим происхождением. Уже будучи киноартистом высшего ранга, в паспорте назвал себя «крестьянином». Во французских интервью говорил, что его родители – земледельцы. Чужого подданства не искал и во всех документах так и писал: «русский беженец».

Можно удивляться, казалось бы, тонкокостному изяществу его фигуры, аристократическим чертам лица. Но, значит, есть не только «женщины в русских селеньях... с походкой и взглядом цариц», как отмечал некогда Некрасов, но и мужчины – прирожденные короли.

Илья Иванович, хозяин, владелец полей и бахчей, вставал ежедневно с рассветом, служа также управляющим в местном имении князя Оболенского. У него и его супруги Рахили Ивановны Ласточкиной, сестры священника, было четверо сыновей, красавцы как на подбор. Первенец Александр – выпускник Саратовской консерватории, обладал редкого тембра басом и с 1911 года пел в Петербургской музыкальной драме. Константин Ильич, окончив училище в Астрахани, стал моряком, капитаном речного флота. Алексей Ильич остался земледельцем, помощником отца.

Младшему, Ванюше, всеобщему любимцу предназначалось поприще адвоката, но тот по окончании Пензенской гимназии сбежал в актеры. Видно, не только ген трудолюбия, но и артистический ген жил в Мозжухиных. В Музее сценического искусства в городе Пензе (в доме, где вырос другой пензяк – Вс. Э. Мейерхольд), в тамошнем уголке Мозжухиных, а также в Музее братьев Мозжухиных в нынешнем селе Кондоле, районном центре Пензенской губернии, есть тому свидетельства-реликвии – например, скрипка, на которой, как вспоминали старожилы, прекрасно играл Илья Иванович, отец.

Иван увлекся театром еще в гимназические времена. Первым его профессиональным пристанищем стала провинциальная труппа Петра Заречного – с нею он исколесил немалую часть России. Остановившись, наконец, в Москве и попав в труппу Введенского нардома, был приглашен на кинофабрику Ханжонкова, где началась его сверкающая кинокарьеря.

А что же на его «малой родине», под Пензой? Зажиточная, благополучная дружная талантливая семья Мозжухиных? Они были растоптаны, развеяны, стерты с российской земли революцией и дальнейшими ее последствиями.

Выброшен был из дома старик Мозжухин, которому далее придется нищенствовать и побираться, пока он, почти слепой, не сгинет где-то в тюрьмах или лагерях, как и Алексей, арестованный дома, и Константин с дочкой, пропавший в Ленинграде, – следы их всех окончательно теряются в 1937-м.

Иван Ильич покинул Россию, отплыв из Ялты вместе с фирмой «Иосиф Ермольев», где он работал с 1915 года.

Александр Ильич с женой, пианисткой Клео Карини, бежали через Харбин при приближении опасности ареста. Старший и младший братья встретились в Париже. Их переписка с Россией, сохранившаяся, несмотря на все трудности, – душераздирающее свидетельство людского несчастья, нищеты, унижения.

Александр и Иван спасли свою жизнь, но были ли счастливы на чужбине?

Певцу не повезло – он потерял голос, перебивался со своей верной женой и помощницей Клео едва ли не впроголодь. После смерти Александра вдова вернулась в Москву и подарила государству ценнейшие архивы обоих братьев, ныне хранящиеся в РГАЛИ.

Судьба Ивана идет вверх до 1927 года. Он играет свои коронные роли в фильмах «Кин», «Казанова», «Покойный Матиас Паскаль». Делает вполне удавшийся опыт режиссуры – фильм «Костер пылающий» (1923) – ранний образец «авторского кино»: Мозжухин там выступает сценаристом, постановщиком и исполнителем главной роли.



В приключенческом французском фильме «Лев моголов» (1924) по сценарию Мозжухина актер сыграл раджу РоундгитоСинга

Пиком его актерского успеха стал «Мишель Строгов» – экранизация романа Жюль Верна из русской жизни. Всемирная слава! Ивана приглашают в Голливуд. Париж провожает своего любимца. Шампанское льется рекой. На прощальном ужине – специальное русское меню: «Салат Ванечка», «Расстегаи Строгова», водка «Мозжухинка»... Иван на палубе лайнера, отплывающего в Нью-Йорк.

Здесь наступает перелом, явно обозначенный роковой поездкой в Америку.

Приглашенный на блестящие условия голливудского контракта влиятельным продюсером Карлом Лемке, рассчитывая остаться там надолго, если не навсегда, и снявшись лишь в одном весьма посредственном фильме, Мозжухин, не прожив и года в Новом Свете, оказывается в Германии. Что там случилось – неясно, пропуск в его биографиях и интервью. Нужно заметить, что при всей видимой контактности и компанействе Иван Ильич был человеком достаточно

закрытым.



Иван Можжухин в роли Казановы (1927). Партнерша – Рина Де Лигуоро

Пересуживалась какая-то странная история с операцией носа, которую будто бы потребовали от него голливудские продюсеры. Они же считали, что благородный орлиный нос Мозжухина, почти столь же восхищавший публику Европы, сколь его глаза, годится по американским стандартам только для комика, но никак не для героя. Однако материалы архива показывают, что операцию носа он делал уже в Германии. В последних картинах зрители увидели Мозжухина с носом «выровненным», укороченным. Но – увы! – лицо его утратило оригинальную резкость черт, казалось одутловатым.

Однако мастерство его стало еще более совершенным. Некоторые сцены фильма «Белый дьявол» (1929), экранизации «Хаджи Мурата» Л. Толстого, сделанной в Германии, особенно – ранение и смерть героя, достойны занять место в кинохрестоматиях. Но этот фильм еще был немым. А на пороге стояло звуковое кино, которое активно осваивалось в начале 1930-х.

Барьер звука Мозжухину преодолеть не удалось. Мешал сильный русский акцент, сохранившийся у него до конца дней, голос у «короля Великого немого» звучал тускло. В последнем фильме с его участием, снятом французским режиссером Жаком де Баронселли и символически названном «Ничего» (русское слово заголовка было написано в титрах латинскими буквами), Мозжухин играл командира подводной лодки. Произносил всего лишь несколько реплик по-французски.

Близится закат, подступает старость, ждут болезни.

Он сгорел от скоротечной чахотки в несколько месяцев тяжкого для Франции 1939-го, к счастью, не дожив до оккупации своего любимого Парижа гитлеровскими войсками.

Не помогло ни пребывание в санатории на юге, ни лечение в клинике Нейи, фешенебельного предместья Парижа.

В советское время писали, что умер Мозжухин в богадельне, нищий и всеми заброшенный. Это преувеличение. Клиника была комфортабельна, и у гроба находились друзья. Но, конечно, не то, что полагалось бы кумиру экрана, мастеру такого класса и всемирной знаменитости. Беда еще, что неотразимый, всегда пользовавшийся безотказным успехом у женщин Иван так и не обзавелся семьей.

А какими были его подруги-красавицы Наталия Лисенко, Андре Брабант, Мария Корда, Агнес Петерсен, Таня Федор – они ведь тоже звезды экрана! Но у одра смерти нет никого, кроме верной Наташи Лисенко, с которой покидал он Россию.

Дети? Вот тут дело сложнее. Рос сын, рожденный в России в 1908 году, мальчишка, которого некогда держал на руках молоденький актер труппы Петра Заречного. А матерью была первая подруга юного Ванюши, тоже актриса Ольга Броницкая. Ребенок считался незаконным, записали его как Александра Петровича Телегина.

Надрываясь в непосильном труде портнихи, пережив все перипетии коммунального советского быта, Ольга сумела вырастить достойного и скромного человека, которому также была уготована нелегкая советская жизнь «технаря»: сначала – монтера, потом – инженера Московского метрополитена. Внук Ивана Ильича и Ольги, Николай Александрович Телегин, стал фотографом-художником.

На честь иметь Мозжухина своим отцом, как уже сказано, претендует (или, точнее, намекает) в своем превосходном романе «Обещание на рассвете», переведенном на русский язык, французский писатель Ромен Гари. Согласно вольной автобиографии писателя, его мать, тоже русская актриса, но беженка во Францию, Нина Борисовская повторила (конечно, ничего не зная о той, первой) подвиг Ольги. Детство Ромена разворачивается на фоне Ниццы. Там, так же надрываясь и во всем отказывая себе, Нина перебивается случайными заработками, чтобы сделать из ребенка великого и знаменитого человека. Ей удастся: Ромен становится героем Сопротивления, сподвижником генерала де Голля и кавалером ордена Почетного легиона, дипломатом, выдающимся европейским прозаиком. Но... кончает жизнь самоубийством в 1980-м в возрасте 66 лет.



«Подними глаза» – Гари рассказывает, что в детстве он часто слышал от матери эту просьбу. Наверное, в глазах своего ребенка хотела узнать она иные, те самые «прозрачные, под разлетом бровей-крыльев»... Правда, настолько же, насколько документирована в архиве Ивана Ильича сыновья принадлежность его «Шурки», «Шуренка», настолько же отсутствуют какие-либо свидетельства о Нине Борисовской, о Ромене...

Но неисповедимы пути Господни... Портретное сходство действительно очень велико. Вспомним еще раз строки ахматовского «Сероглазого короля»:

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.
А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля»...

«Броненосец Потемкин» на рейде. Красота революционного эпоса

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

Леонид Мартынов

* * *

*Экран натянут в Большом театре «И проснулся знаменитым» •
Белая коляска-катафалк на одесской лестнице • Мальчик из Риги •
Детские травмы и тема жестокости • Октябрь 1917-го в
действительности и в кино*

СМОТРИТЕ НА ЭКРАНАХ ЗВУКОВОЙ ВАРИАНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА



Постановка **Сергей Эйзенштейн**
Гл. оператор **Эдуард Тиссэ**
Производство 1925 г.

ЗВУКОВОЙ ВАРИАНТ
Производство завода Ленинки киностудии «Мосфильм», 1956 г.
ВЫПУСК ГЛАВКИНОПРОКАТА.

Наверное, во всем мировом фонде кинематографа нет кадра более знаменитого, чем коляска с плачущим ребенком, которая катится вниз по лестнице под пулями, среди мечущихся людей – в море, к

неотвратимой гибели.

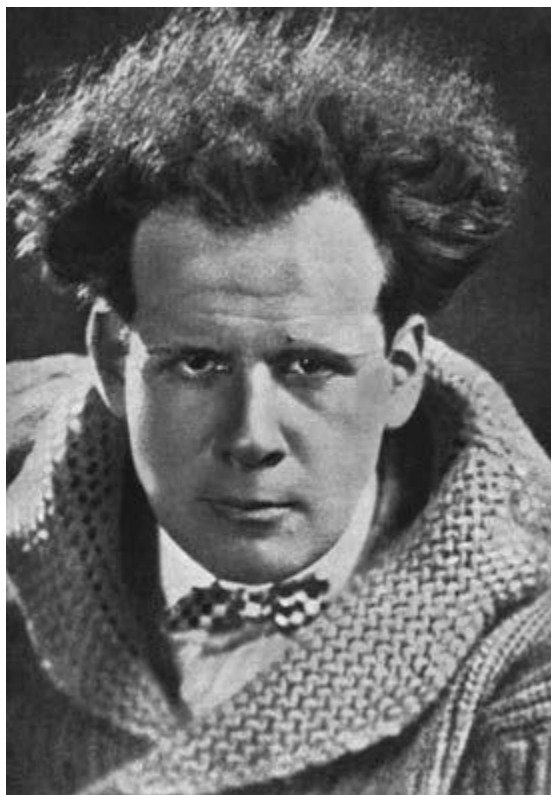


Коляска с плачущим ребенком на ступенях одесской лестницы стала символом безвинной жертвы

Это из сцены расстрела мирной толпы в Одессе 1905 года. Из фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин».

Смертельно раненная молодая мать, падая, сама нечаянно толкнула коляску.

Со ступеньки на ступеньку вниз, ближе и ближе к волнам, непоправимо...



Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948)

Кинокадр безвинной жертвы, чудовищной и бессмысленной, давно оторвался от конкретных исторических событий, его подсказавших, вырос в символ вселенской несправедливости и мирового зла, объял все расстрелы, расправы, бомбежки, обвалы, стихийные бедствия трагического XX века. Безвестный новорожденный младенец в белой смертельной коляске стал образом нарицательным. И его знают все – помнят ли, видели или понаслышке.

Фильм был снят в 1925 году на московской кинофабрике «Совкино» (бывшей «А. Ханжонков») по заданию советского правительства к двадцатилетней годовщине первой русской революции. Матросское восстание на броненосце «Князь Потемкин Таврический» – одна из самых памятных страниц этой генеральной репетиции Октября.

Премьера состоялась после торжественного юбилейного заседания в Большом театре 25 декабря 1925 года.

На пышной, барочной императорской сцене натянуто аскетичное белое полотно экрана. В креслах алого бархата, в золотых ложах – коммунистическая элита: френчи, гимнастерки, сапоги. Присутствует

политбюро ЦК ВКП(б). Это – праздник новой революционной России, «отчет» молодого советского кинематографа перед властью.

Как контрастируют чеканные матросские шеренги, корабельная медь, бешеный ритм действия с медлительной сменой планов, серебристым светом лампированных в стиле модерн, корзинами махровых хризантем и любовными страданиями несчастной певички Полы – Веры Холодной в ленте 1918 года «Сказка любви дорогой», этой лебединой песне частновладельческого кино!

А ведь прошло всего семь лет... Экран неузнаваемо изменился. Им овладела социальная эмоция. Гнев и ненависть рвутся наружу, перехлестывая за рамки кадра.

Как бывало в России и раньше и часто будет впредь – к торжественному часу проекции не успевали. Уже крутились в Большом первые ролики, а в монтажной на кинофабрике в Замоскворечье еще шла паническая склейка финала, на автомобилях готовые куски экстренно доставлялись на Театральную площадь. Думали, как бы не опозориться, а получилось по-другому... Полный триумф. Напряженная тишина в зале то и дело взрывается аплодисментами. Фильм был, понятно, черно-белым, но на мачте восставшего корабля в патетический момент бунта взвивался красный флаг. Его красили вручную для каждого экземпляра ленты (в кино он называется «копией»). Это был пик зрительского восторга, это будет одна из любимых легенд о «Броненосце Потемкине». Как и фраза, которую в своих мемуарах повторит постановщик фильма вслед за Байроном, рассказавшим о реакции читателя на его поэму «Чайльд Гарольд»: «И проснулся знаменитым...»

Знаменитым – до конца своих дней. И до наших тоже. «Броненосец Потемкин» всегда лидирует в рейтингах и международных опросах, держа «титул фильма № 1 всех времен и народов» по определению Всемирной Брюссельской выставки 1957 года.

БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

1905



ПРОИЗВОДСТВО
ГОСКИНО
ПЕРВОЙ ФАБРИКИ

ПОСТАНОВКА
С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР
ЭДУАРД ТИССЭ

1998-й – год столетия Эйзенштейна (1898–1948) вызвал свежий всплеск интереса к его наследию, к его исключительной личности. На всех кинофестивалях года – от Берлина до Сан-Франциско, от Санкт-Петербурга до Алматы – шли эйзенштейновские дни и сеансы; новый поток открытий в мировом эйзенштейноведении не иссякает и в XXI веке.

Эйзенштейн был наделен множеством талантов, уникальной памятью, редкостной образованностью, блистательным и живым умом, искрометным юмором. В кинематографе среди множества легенд о нем бытует и такая: патологоанатом, молодой врач, делая вскрытие мозга покойного и не зная, кто это, прибежал, пораженный, спросить, кем он был, какой профессии. «Кинорежиссер», – ответили ему. «Как досадно! – закричал доктор. – Он мог бы открыть новую теорию относительности! Новые законы вещества!»

Но при молодом, без малейших признаков старения мозге пятидесятилетнего Эйзенштейна у него было сердце восьмидесятилетнего – инфаркт послужил причиной смерти.

Молодой медик был прав: кинорежиссура – только часть огромного и разностороннего наследия Эйзенштейна. К чему бы ни прикасалась его легкая рука, что бы ни занимало его неуемно-пытливый ум, возникали открытия, рождались удивительные гипотезы.





Фильмография С.М. Эйзенштейна

1924 г. – «Стачка»

1925 г. – «Броненосец Потемкин»

1927 г. – «Октябрь»

1929 г. – «Старое и новое»

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

1936 г. – «Бежин луг» (не выпущен)

1938 г. – «Александр Невский»

1945 г. – «Иван Грозный» (1-я серия)

1945–1958 гг. – «Иван Грозный» (2-я серия)

Он был не только художником, деятелем искусства, но и выдающимся ученым, генератором идей. Многие отрасли сегодняшнего гуманитарного знания, не говоря о теории искусства и искусствоведения, где ему карты были в руки, но и семиотика, и психология, и новейшие штудии на стыке наук, числят Эйзенштейна среди своих предтеч или первооткрывателей.

В богатейшем архиве Сергея Михайловича, героически сбереженном его вдовой и преданным другом Перой Моисеевной Аташевой, еще немало неопубликованного – хватит на XXI век! И когда прикасаешься к пожелтевшим уже бумагам, исписанным его неповторимым почерком, к синеватому шрифту машинописи тех лет – стенограммам лекций, всякий раз буквально захватывает дух: что ни абзац, то свернутая оригинальная теория, что ни беглое, высказанное между прочим замечание – снайперский выстрел.

Как и всем людям его поколения, ему выпала на долю судьба, вместившая в себя две мировые войны и одну гражданскую, революции, коллективизацию, террор, Победу, атомный взрыв над Хиросимой, начало «холодной войны».

Точно сказал об Эйзенштейне другой выдающийся кинематографист и его младший товарищ Григорий Козинцев: «Вероятно, самое великое было в нем бессознательное чувство гигантских подземных толчков жизни – движение огромных масс. Он создал в наш век – Трагедию».

Трагичен был и его жизненный путь.

Как пришел он к «Потемкину»?

«Не могу похвастать происхождением.

Отец не рабочий.

Мать не из рабочей семьи...

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое – это она сделала меня художником.

Если бы не революция, я бы никогда не "расколотил" традиции – от отца к сыну – в инженеры».

Так начинается «Автобиография», написанная Эйзенштейном в 1939-м. Всемирно признанный творец «Броненосца Потемкина», советский «кинематографист № 1» вновь и вновь возвращается к теме своего социального происхождения и прихода в революцию, объясняясь и оправдываясь.

Это сегодня, когда возродилось благоговение перед чинами и регалиями эры царизма, Эйзенштейн мог бы смело похвастать родством. Отец, Михаил Осипович – гражданский инженер и архитектор города Риги, дослужившийся до действительного статского советника и, более того, удостоенный дворянства. Увы, пожаловано оно ему было слишком поздно, в самый канун роковых событий 1917-го, которые заставили этого важного господина эмигрировать. Мать,

урожденная Конецкая, – наследница петербургского речного пароходства, из богатого русского купечества.

Эйзенштейны принадлежали к «сливкам» общества – роскошный дом, журфиксы, вист по вечерам, званые обеды, челядь и все прочее. Но их единственному сыну суждено было пополнить племя «блудных детей» российской буржуазии, тех, которые «выламывались» из своего класса, прожигая жизнь и отцовские капиталы в пьянстве, подобно героям романов М. Горького, или – кто может! – уходя в искусство.

В тройке лидеров режиссуры русского авангарда 1920-х Эйзенштейн займет место вслед за сыном пензенского водочного магната Всеволодом Мейерхольдом и наследником табачной торговли во Владикавказе Евгением Вахтанговым.

О детстве мальчика из Риги («мальчик-пай» – так Эйзенштейн называл себя сам) написано очень много биографами разного толка. Даны психоаналитические, социологические, педагогические и иные разъяснения страданий и травм внешне столь благополучного, но внутренне трагического детского бытия. В нем видится едва ли не первая причина разрыва юноши с прошлым, еще более важная, нежели впечатления от разгрома революции 1905-го (социологическое толкование), репрессий, свидетелем которых стал мальчик, наделенный редкостной чувствительностью и ранней зрелостью ума. Бунт против отца приравнивается к революционному бунту 1917 года.

Действительно, тема отцовского деспотизма и сыновнего рабства проходит буквально через всю дальнейшую жизнь художника, питает его замыслы. И вполне мирный, тщеславный, образцовый буржуа Эйзенштейн-старший вырастает в фигуру тирана, отождествляется аж с самим Иваном Грозным и – по умолчанию – с тенью Сталина за кадром.



The Battleship Potemkin (1925)





Киноклассика на все времена: великие кадры из фильма «Броненосец Потемкин»

Тайны далекого рижского детства (как и подспудная жизнь взрослого Сергея Михайловича Эйзенштейна) унесены в могилу, и до конца их нам не разгадать – да и не бестактно ли быть слишком настырными в разгадках? Но биографические факты складываются в довольно простую и типическую для смутных революционных лет картину.

Из инженерного института юноша попадает в Красную армию, работает сапером, чертежником, техником, прорабом на военном строительстве, расписывает агитпоезда, подвизается художником солдатских самодеятельных групп. С достоинством истинного аристократа он, выросший в комфорте, свободно говорящий на трех иностранных языках, щеголь, книголюб, спит на нарах, носит разбитые сапоги с обмотками, обедает сухой воблой, запивая кипятком. Песчинка в потоке истории? Не совсем. Ведь в обороне Петрограда от

белых он участвует добровольно; прощаясь с отцом, решительно отказывается от предложения уехать из России.

Звезда ведет его в театральную Москву.

И приводит не в Академию Генштаба, куда он, красноармеец ярких способностей, послан доверчивым фронтовым начальством изучать японский язык, а в Первый рабочий театр Пролеткульта. Письма к матери

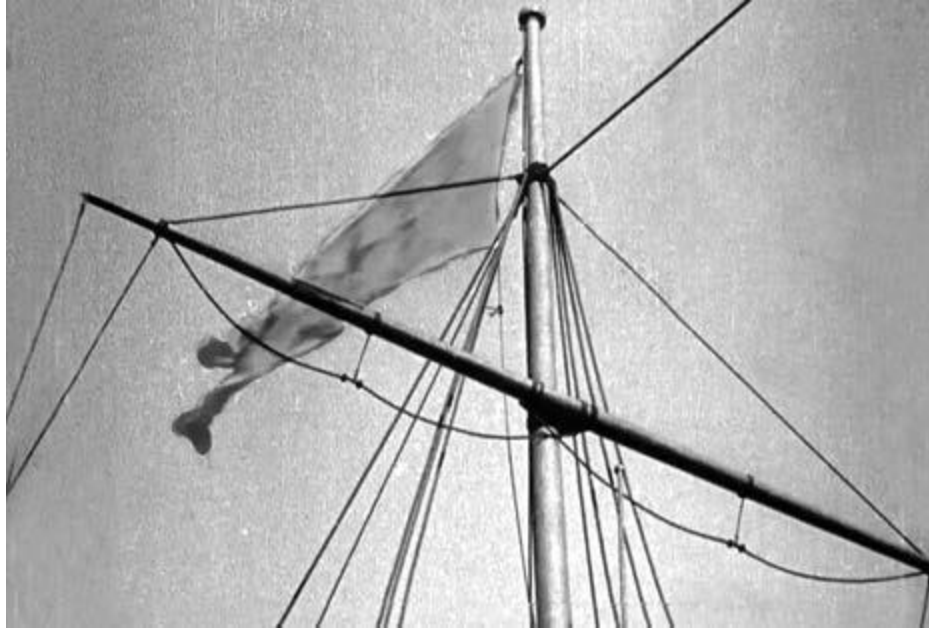
Киноклассика на все времена: великие кадры из фильма «Броненосец Потемкин» 1920–1921 годов с трогательной наглядностью демонстрируют одержимость молодого человека творчеством или – точнее – стремлением к самовыражению во что бы то ни стало.

«Через революцию в искусство!» Из бытовой сатирической пьесы классика XIX века А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Эйзенштейн делает современное, шокировавшее Москву политобозрение «Мудрец».

Но игра молодых сил и озорная эксцентриада вскоре должны уступить второй половине формулы, то есть: «Через искусство к революции!»

Эйзенштейн рассказывает: «С этим же театром мы растаем (1924) в первую киноработу "Стачку" ("К диктатуре") – цикл картин по истории партии».

«По истории партии» – пожалуй, преувеличение, дань 1939 году, когда писалась «Автобиография», а вся страна уже обязана была проходить и заучивать «Краткий курс истории ВКП(б)». Но в изначальном пропагандистском характере замыслов революционного триптиха Эйзенштейна – «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь» – сомневаться не приходится. Это были партийно-правительственные заказы и «приказы по армии искусства» (Маяковский), выполненные со всем темпераментом и пылом.



«Броненосец Потемкин» считают первым отечественным цветным фильмом: флаг на каждой копии картины раскрашивали вручную

Ранние фильмы Эйзенштейна – произведения принципиально нового жанра: революционной (или «историко-революционной») киноэпопеи, не имевшей предтеч ни на русском дореволюционном экране, который Эйзенштейн презирал и игнорировал, ни даже в

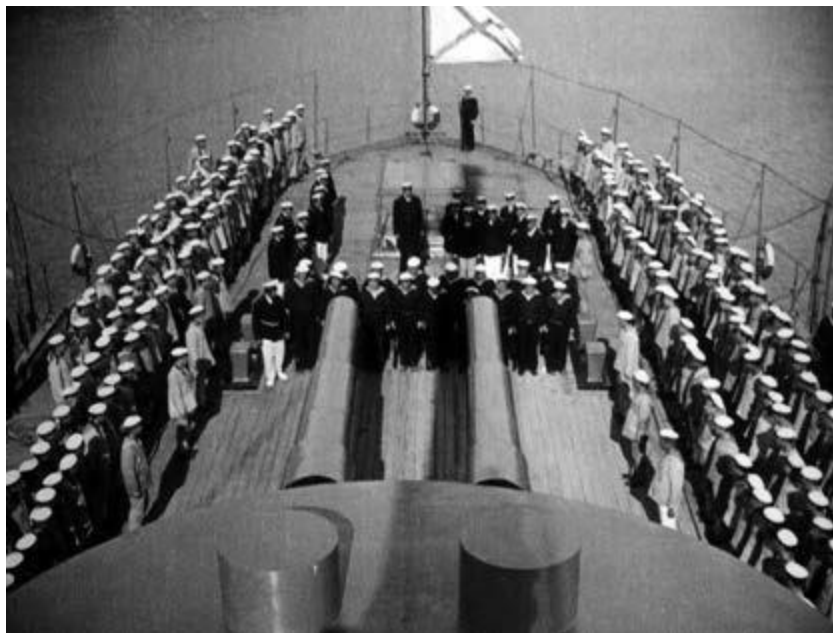
великой «Нетерпимости» Д.У. Гриффита, монументальной философской фреске, по которой Эйзенштейн учился кинематографу.

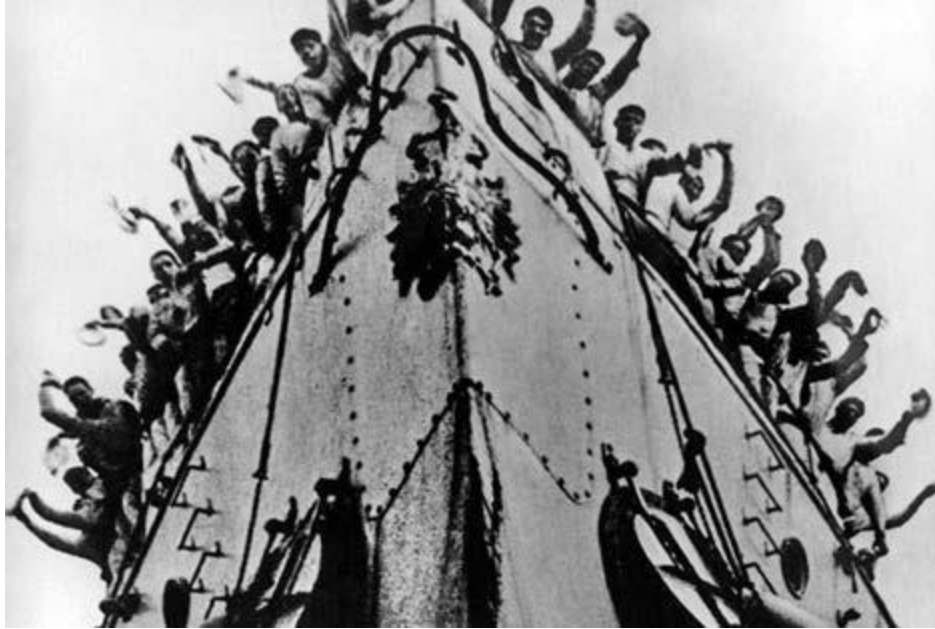
Полный отказ от традиционного сюжета («индивидуальной драмы»), конфликты, прямо отражающие противостояние революции и контрреволюции, движение масс взамен борьбы характеров и т. п.

Уже высказывалось мнение, что кинокамера Эйзенштейна как творца эпопеи – это «точка зрения очевидца». Историческое событие прочувствовано здесь как факт автобиографии, как личное переживание. Тем самым устранена традиционная граница между эпосом и лирикой, между эмоцией социальной и эмоцией индивидуальной.

Для Эйзенштейна сама революция, сама история являются одновременно и объектом и «субъектом» изображения. Попробуем же более пристально всмотреться в способ переноса реального события на экран.

Наверное, никто не поставит в вину художнику бравурный финал «Броненосца Потемкина»: образ победоносного корабля, который рассекает волны, как бы вплывая в темноту зрительного зала – «в бессмертие», «в вечность».





Броненосец «Потемкин» плывет в бессмертие – всемирно прославленный финал фильма, патетический образ Победы

В действительности, как известно, восстание на «Потемкине» было подавлено и революция тоже. Матросские вожаки были расстреляны. Но символика, эмблематика фильма совершенно законны – на то творческая воля художника.

Теперь обратимся к следующей картине – к «Октябрю», где документализм должен был сочетаться с интеллектуальными «сериями» кадров, предназначенными воплощать некие общие понятия – «Бог», «Восхождение к власти» и т. п. Хотя фильм декларировался в качестве объективной хроники 1917 года, в нем «точка зрения очевидца», позиция летописца-наблюдателя изменяются.

«Помню – сам я попал под уличную стрельбу, – рассказывает Эйзенштейн. По Невскому двигались знамена. Шли демонстрации... До чего же быстро пустеет улица при стрельбе!.. Так и видишь скачущий бег вприпрыжку людей, непривычных и неприспособленных к бегу...

Эти дни оказались историей. Историей, о которой так скупалось и которую так хотелось трогать на ощупь. Я сам воссоздавал их десять лет спустя в картине "Октябрь"... прервав уличное движение на углу

Невского и Садовой».



Эффектные кадры штурма чугунных узорных ворот на Дворцовой площади – фильм Эйзенштейна «Октябрь»

Речь идет о сцене расстрела демонстрации 3 июля 1917-го – одном из самых убедительных массовых эпизодов фильма благодаря «точке зрения очевидца». Но среди эйзенштейновских воспоминаний о Петрограде 1917 года (он уже студент Инженерного института) находим и следующее:

«...У нас на Таврической было тихо. Ложась спать, я педантично вывел на заметках дату... 25 октября 1917. А вечером дата эта уже была историей».

Но совсем по-иному будет выглядеть ночь восстания на экране «Октября».

Постановщик гигантской эпопеи-хроники сочинит мощную картину города, целиком охваченного революционным порывом. К большевистскому Смольному у Эйзенштейна стягиваются силы трудящихся, спешат грузовики с отрядами добровольцев. А на берегу Невы, в бывшей царской цитадели – Зимнем дворце, – трясутся от

страха перед гневом народным министры соглашательского Временного правительства.

Такая композиция полностью отвечает уже советскому чертежу событий 25 октября 1917 года, утвердившемуся к десятилетию Октября: показано море людей вокруг броневика Ленина у Финляндского вокзала и другие эпизоды, которые в дальнейшем станут хрестоматийными.

Эйзенштейну же принадлежит экранная версия штурма Зимнего дворца – события, вошедшего в официальную историю именно через посредство художественного образа. Это любопытно! Ведь так и осталось неизвестным, штурмовали ли матросы чугунные узорные ворота перед дворцовыми подъездами с Невского проспекта, свидетельства противоречивы. Но зато в школьных учебниках, в солидных исторических трудах фигурируют в качестве подлинных фотодокументов именно кадры из кинофильма «Октябрь», где черные бушлаты эффектно гроздьями висят на затейливых орнаментах решеток и река восстания прорывается внутрь твердыни. Это канонизировано советской историографией как первоисточник, как документальный материал, это включается в виде подлинной съемки 1917 года (а не режиссерской реконструкции спустя десятилетие!) в позднейшие художественные фильмы, например в фильм «Ленин в Октябре» М. Ромма.



Убитая белая лошадь поднимается к небу вместе с лопастью разведенного невского моста («Октябрь»)

Ради справедливости напомним, что еще до Эйзенштейна был сделан опыт позднейшей инсценировки массового штурма: грандиозное зрелище «Взятие Зимнего дворца», разыгранное на Дворцовой площади в Петрограде в третью годовщину революции 7 ноября 1920 года. Художественная элита города (Николай Евреинов, Натан Альтман,

Юрий Анненков и другие столь же пышные имена) готовила этот спектакль с тысячами участников – трудящихся, солдат и матросов, которые на сей раз организованно разыграли взятие ненавистой цитадели по мизансценам изобретательной и масштабной режиссуры.

Вслед за этим «вторая премьера» – «дубль», выражаясь языком киностудии, – фактически подменила собой у Эйзенштейна реальное событие или, точнее, «отредактировала» его. Фильм «Октябрь» явил собой как бы «чистовик» 1917 года, его «второе издание, исправленное и дополненное», а постановщик фильма оказался творцом мифа об Октябре как о великолепно подготовленном, высокоорганизованном и возглавленном большевистской партией всенародном восстании.

Границы между мифом и поэтическим вымыслом, между допуском и фальсификацией в XX веке зыбки. Немые фильмы Эйзенштейна,

операторская работа его постоянного сподвижника Эдуарда Тиссэ и сегодня покоряют пластическим совершенством. Но есть в них еще и нечто глубоко личное, нечто, страстью и темпераментом изнутри нарушающее классическую гармонию и выверенное мастерство.



Эйзенштейновская реконструкция событий октября 1917 года была канонизирована советской историографией как документальный материал

Это – тема страдания и гибели беззащитного. Особенно – ребенка. Сам Эйзенштейн склонен был искать в этом вымещение жестокости, в детстве «не нашедшей своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам», – рижский «мальчик-пай» животных не мучал.

В этом объяснении, как мне кажется (и в некоторых других пунктах – тоже) больше своего рода стилизации а-ля Фрейд, которым молодой Эйзенштейн горячо увлекался, нежели аутопсихоанализа всерьез. Ведь со стороны виднее художественный результат. Нет! Не сладострастие садистских и садомазохистских забав (а уж их-то мы насмотрелись на постсоветском экране), а душераздирающую жалость к жертве и сопереживание вызывают образы, порожденные памятью и трагическим видением художника. В могучем оркестре революционной эпопеи звенит и трепещет солирующая мелодия.

И мальчик, пускающий кораблик в луже крови, и рядом на пороге мать в обмороке с просыпанной крупой. И другой мальчик под копытами казацких лошадей. И убитая белая лошадь-красавица, поднимающаяся к небу вместе с лопастью разведенного невского моста, и руном падающие вниз к воде белокурые волосы убитой девушки.

И конечно, смертельный хаос на ступенях одесской лестницы под залпами карателей, вытекающий глаз старой учительницы, обезумевшая мать с мертвым сыном на протянутых руках и другая – та самая мать, кто последним своим взмахом руки толкает коляску с младенцем вниз по лестнице, к обрыву в море, – вот они самые знаменитые кадры мирового экрана.

Сценарные и режиссерские разработки, варианты, наброски, в обилии сохранившиеся в архиве постановщика, свидетельствуют, что за каждым кадром его фильмов стоят еще десятки сходных: избиения гимназистов полицейскими, издевательства над арестованными в участке, бесчинства обысков, вспоротые подушки и убитые старики во время еврейских погромов, расстрелы, виселицы – страшный мир, жертвы которого вопиют о возмездии.

Мучители всегда – власть предрержащая и их холоуи, прогнившая царская Россия. Авторское отождествление себя неизменно, едино – с жертвой ненавистного строя.

Революционные же расправы с врагами абсолютно справедливы и чуть-чуть «невсамделешны», «киношны». Они вызывают в зрительном

зале, скорее, смех, чем жалость: офицер в «Броненосце», скинутый в море матросней, летит с палубы как кукла; вместо судового врача, вздернутого на рею, висит его разбитое пенсне и т. д.

Между тем в жизни к началу работы Эйзенштейна над юбилейным революционным киноэпосом уже давно расстреляна была царская семья, девушки-княжны и малолетний мальчик-цесаревич, был убит Николай Гумилев, в подвалах ЧК и в темницах тюрем томились невинные. Но классовая (или, точнее, идеологическая) позиция эйзенштейновских фильмов в 1920-е годы однозначна, тверда и тенденциозна. Он – трубач революции! Он – советский кинематографист № 1!

Экскурс I

* * *

*Тройка классиков Эпопея в версии Вс. Пудовкина • Сашко с
зачарованной Десны*

В трудах по истории кино всегда принято было рядом с Эйзенштейном ставить двух его современников и соперников — Пудовкина и Довженко, не изменим же этому обычаю!



Великий теоретик и основоположник киномонтажа Сергей Михайлович Эйзенштейн за монтажным столом

Тем более что судьбы этих великих художников действительно параллельны и в радости, и в печали, в хвале и хуле. При всех различиях индивидуальности, склада характера, традиций, все трое – такие несходные – фатально движутся в едином магистральном направлении, синхронно намечая, проходя и минуя определенные стадии всего пути советского кино.

В 1920-х – это, конечно, магистраль историко-революционного эпоса. Рядом с триптихом Эйзенштейна встают «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингис-хана» Пудовкина и чуть позже – «Звенигора» (1928), «Арсенал» Довженко. Параллель между деревенским фильмом «Старое и новое» (1929) Эйзенштейна и деревенской «Землей» (1930) Довженко тоже напрашивается.

1930-е годы у всех троих будут временем поисков новых тем и новых решений, утраты лидерства и в жанре историко-революционной эпопеи, и в кинематографе вообще, в результате чего к концу десятилетия оба российских корифея обратятся к историческому фильму (где их ждут новые трагические испытания), а великий украинец продолжит тему своих немых революционных поэм в историческо-биографическом звуковом «Щорсе».



Всеволод Илларионович Пудовкин (1893–1953)

Сходны и последние их годы: перепады от официозных признаний к проработкам и остракизму. Но это впереди. Пока же Фортуна им улыбается и еще ярко-ярко горят для них огни Октября.

Всеволод Илларионович Пудовкин (1893–1953), по происхождению из служащих, по университетскому образованию физик, был призван на фронт мировой войны артиллеристом, попал в немецкий плен и в лагерь, откуда бежал; в Москве работает в химической лаборатории военного завода, пока в 1920-м не приходит на экзамен в Первую госшколу кинематографии. Принят!

Уроки жизни, профессиональная школа В.Р. Гардина, первого его учителя в кино, и киномастерская первого революционного экспериментатора Л.В. Кулешова воспитали человека высоко ответственного, разностороннего, умелого, увлеченного кинематографом как искусством коллективным. Всегда и всюду он – актер, сценарист, постановщик, автор теоретических трудов по кино – первоклассный профессионал.

Фильмография В.И. Пудовкина

1925 г. – «Шахматная горячка»

1926 г. – «Механика головного мозга»

1926 г. – «Мать»

1927 г. – «Конец Санкт-Петербурга»

1928 г. – «Потомок Чингис-хана. Буря над Азией»

1932 г. – «Простой случай»

1933 г. – «Дезертир»

1938 г. – «Победа (Самый счастливый)»

1939 г. – «Минин и Пожарский»

1941 г. – «Суворов»

1941 г. – «Пир в Жирмунке» (новелла в Боевом киноальбоме №

6)

1942 г. – «Убийцы выходят на дорогу»

1943 г. – «Во имя Родины»

1947 г. – «Адмирал Нахимов»

1950 г. – «Жуковский»

1953 г. – «Возвращение Василия Бортникова»

Увлечение фильмом Гриффита «Нетерпимость», этим уникальным творением, завербовавшим «седьмому искусству» немало слуг и служащих по всему миру и в России – особенно, определило

кинематографические пристрастия Пудовкина: это был экранный эпос. Но «эпос с человеческим лицом».

Новаторство в духе эйзенштейновского «кинематографа масс» привлекло к себе и Пудовкина. Естественно! После знаменательной премьеры «Броненосца Потемкина» в Большом, когда фильму аплодировало большевистское руководство, эпопея стала едва ли не официальным жанром-фаворитом.

В это время на студии «Межрабпом-Русь», в штат которой Пудовкин поступил работать, залежалась «плановая единица» («темпланы», то есть спущенные сверху и утвержденные темы, уже были в ходу) – «Мать» по роману М. Горького. Ее-то и взялся осуществлять Пудовкин по сценарию драматурга Н. Зархи.

У этого романа, официально признанного «родоначальником социалистического реализма», оказалась удивительно счастливая экранная судьба: до Пудовкина «Мать» уже поставил в 1919 году режиссер А. Разумный (с Иваном Берсеневым в роли Павла Власова), а после Пудовкина, по прошествии десятилетий, экранизацией его займутся Марк Донской и, позже, Глеб Панфилов (горьковскую рабочую мать Ниловну сыграют Вера Марецкая и Инна Чурикова).



Пудовкин поручил «возрастную» роль Ниловны актрисе МХАТа Вере Барановской, еще недавно трепетной Ирине из «Трех сестер», а ее сына-революционера – тоже мхатовцу Николаю Баталову. С точки

зрения «левого фронта» это было самым настоящим ренегатством, рывком в сторону презируемого авангардистами «психоложества». Но Пудовкин твердо и принципиально стоял на позиции компромисса. В режиссуре он стал адептом умеренности и гармонии.



Ниловна с древком красного знамени в руках – Вера Барановская в фильме «Мать»

Эйзенштейновские жестокости, контрасты мучительной жалости и ненависти – не для Пудовкина. Его мастерский монтаж плавен, спокоен, и кадры у него и у его постоянного оператора Анатолия Головни красивы и вне зависимости от материала, пусть даже неэстетичного и убогого. По-своему прекрасен и неприглядный фабричный ландшафт в «Матери», и нищее жилище Власовых с его отдраенным дощатым полом, и дымный зал трактира. Правда, ландшафт и быт рабочей слободки были освоены Эйзенштейном и Тиссэ еще в «Стачке». Но Пудовкин всегда чуть опаздывал. Так, бытовал рассказ, что во время съемок «Конца Санкт-Петербурга», когда они с Головной находили в Ленинграде какую-нибудь поразившую их точку съемки, сразу же выяснялось, что на ней, снимая «Октябрь», уже побывал Эйзенштейн с Тиссэ.

В «Матери» зрительный лейтмотив фильма – крупные планы – портреты Ниловны. Серия их выполняет психологическую задачу:

сначала – придавленная к полу, распластанная героиня снята с верхней точки. Далее она, приобщаясь к революционному делу сына, как бы расправляет спину, поднимается, молодеет. Тусклое лицо ее освещает улыбка, она красива; хрестоматийный кадр Матери под знаменем на демонстрации – героический ракурс образа.

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» (первоначальное название сценария Н. Зархи – «Петербург— Петроград – Ленинград») Пудовкин отступает от драматизма и забрезжившей было человечности в показе отношений матери и сына – в сторону массового действия. И хотя фильм в отличие от эйзенштейновских «антииндивидуальных» эпопей имел в центре фигуру героя (он зовется здесь не по имени, а просто Парень), это не характер, а «олицетворенный представитель народа»: большой, brutальный, натруженные тяжелые руки, спутанные пшеничные волосы под кружок. Через историю Парня хотят передать историю революционной России: обнищание трудящихся, война, февральская революция, краткие дни Временного правительства, Октябрь...



Соответственно возникают надписи-интертитры: «Пензенские... Новгородские... Тверские» – и кадры убогой соломенной деревни; «Путиловские... Обуховские... Лебедевские» – и кадры заводских цехов, так как Парень приходит в Питер на заработки. А дальше «пензенские», «обуховские» превращаются в пушечное мясо окопов Первой мировой войны.

Проведя персонаж-олицетворение через все испытания эпохи, Пудовкин завершает его судьбу в минуты взятия Зимнего дворца – миф о штурме твердыни находит, по сравнению с массовой, эйзенштейновской, «камерную» версию: счастливый человек, Парень-победитель, ныне – Хозяин, уплетает горячую картошку на ступенях свергнутой цитадели царизма. А принесла этот чугунный черный котелок на беломраморные расстреллиевские ступени еще одна рабочая мать – в этой роли Пудовкин снял опять Веру Барановскую, свою Ниловну (кстати, неблагодарная артистка вскоре эмигрировала в

Чехословакию).



Конечно, у мастеров ранга Пудовкина и Головни в их эпосе был и высокий уровень, и много прекрасного – поэтические кадры деревни, Невы, по чьей глади тихо плывет белый парусник, портрет маленькой старушки, которая ведет Парня в столицу. Но была и невнятица – особенно в батальных сценах.

Если же поставить вопрос о восприятии картины по прошествии полувека, то «Конец Санкт-Петербурга», не говоря уже о горько-одиозном названии, принадлежит, скорее, к фильмотечным раритетам, нежели к действующему просмотровому фонду Великого немого», широко циркулирующему ныне во всем мире.

Иное дело – следующий фильм Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (за границей шел под названием «Буря над Азией»), где режиссер

приобщался к человеческому, неповторимому и увлекательному. В основу сюжета был положен будто бы действительный факт: у одного из захваченных интервентами в Монголии красных партизан была обнаружена грамота, удостоверяющая его принадлежность к роду великого завоевателя Чингисхана. Интервенты-англичане попытались посадить на трон этого наследника-марионетку, но партизан вернулся в свой ревоотряд.

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

Плакатного Парня сменил здесь настоящий индивидуальный герой – монгольский пастух-бедняк Баир, фигура живая, яркая, обаятельная в исполнении замечательного актера, ученика Мейерхольда и Эйзенштейна, бурята по национальности Валерия Инкижинова (ему предстоит большое будущее в европейском кино). Одной из высших вершин немого кино (не только отечественного – мирового) нужно считать сцену, когда, изнемогая от жажды в своих апартаментах, они же – тюрьма, Баир, боясь повсюду подсыпанного яда, добирается до аквариума, чтобы, наконец, напиться безопасной воды, но от слабости падает, опрокидывает стекло, и вот на ковре бьются выплеснутые красавицы-рыбки – метафора судьбы героя.

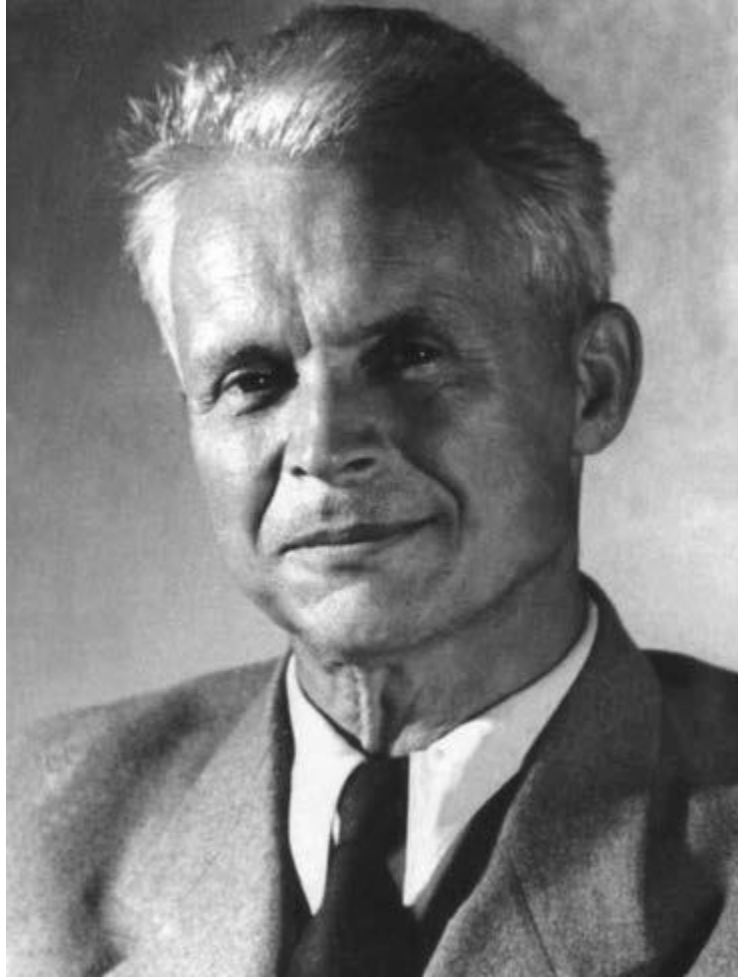
Если не считать бравурного и обязательного в пору его создания победного штурма партизан, «Потомок Чингис-хана» – не «архивный», а абсолютно живой фильм.

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

прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

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

Два признанных первых мэтра советского кино приняли в свою «тройку» еще одного – Сашко, Александра Петровича Довженко (1894–1956).



Александр Петрович Довженко (1894–1956)

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

Фильмография А.П. Довженко

1926 г. – «Вася-реформатор»

1927 г. – «Яголки любви»

1928 г. – «Сумка дипкурьера»

1928 г. – «Звенигора»

1929 г. – «Арсенал»

1930 г. – «Земля»

1932 г. – «Иван»
1935 г. – «Аэроград»
1939 г. – «Щорс»
1940 г. – «Освобождение»
1943 г. – «Битва за нашу советскую Украину»
1945 г. – «Победа на Правобережной Украине»
1949 г. – «Мичурин»
1955 г. – «Поэма о море (сценарий)» (завершено в 1959 г. Ю.И. Солнцевой)

Но к году 1926-му, когда Сашко прибило волной в Одессу, на реквизированную киностудию Харитоновна (там-то и снималась раньше Вера Холодная), ныне ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление), он тоже успел, как Эйзенштейн и Пудовкин, немало в жизни повидать. Учился в коммерческом институте и в Академии художеств, побывал аж на дипломатической службе в Берлине, где вращался в художественных салонах артистического квартала Шарлоттенбург, в газете подвизался художником-графиком. Красавец, он мог бы стать кинозвездой, ему была открыта дорога кассового кино. А когда он еще к тому же женился на одной из первых московских красавиц киноактрисе Юлии Солнцевой, жгучей властительнице Марса в фантастической ленте «Аэлита» и прелестной девушке с лотком в комедии «Папиросница от Моссельпрома», образовалась просто непревзойденная звездная пара.

Но он, мятежный (а вслед за ним и она, бросив успешную карьеру кинопремьерши с яркой внешностью), избрал другой путь – поисков в сфере эпопеи, экспериментов «поэтического кино». Всемирно прославленный кинематографист Александр Довженко и начался с фильма, который так восхитил московских кинозаконодателей. «Звенигора» – это заповедные украинские степи между Киевом и Запорожской Сечью, места сражений с татарами, с поляками. Согласно народным преданиям, счастье Украины – таинственный клад – зарыто в курганах Звенигоры. У Довженко эта легенда модернизирована: счастье Украине принесет социалистическая революция.



В «Звенигоре» впервые воплотился образ героя, который пройдет далее через все творчество украинского мастера. Играл этого героя по имени Тимош, или Василь, один и тот же артист С. Свашенко, чьи данные полностью отвечали идеалу художника. Это могучий черноокий парубок в солдатской шинели, с волевым лицом и умными глазами. Это украинский брат или побратим Парня из «Конца Санкт-Петербурга».

Образ Тимоша в «Звенигоре» возникал на фоне поэтических лугов и дубрав, светлых озер и рек – Родина! Другой важнейший аллегорический персонаж фильма Дед (читай: народ) имеет двух внуков – прекрасного Тимоша и подлого приобретателя Павла.

Советская власть (Тимош) и буржуазный национализм (Павел) сражаются за народ.

Ничтожный Павел удрал в эмиграцию. С презрением и гневом рисует Довженко публику украинского Парижа – собрание кретин, извращенцев, дряхлости, апоплексии. Изображение уродства буржуазии через физическое уродство – этот мотив является общим для советского ревангарда 1920-х: монстры-директора в «Стачке», женский батальон в «Октябре», омерзительно старая чета английских наместников в «Потомке Чингис-хана». Моральный крах подлеца Павла и торжество Тимоша закономерны: вместе с Дедом (народом) красноармеец-революционер мчится на чудесном поезде в будущее...

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

Но манера Довженко не утратила самобытности. Хрестоматийно известны кадры деревенской нищеты и убожества (чисто довженковская параллель началу «Конца Санкт-Петербурга»): вот иссохшая крестьянка, мать угнанных на войну сыновей, разбрасывает в нищем поле семена; вот безногий калека с Георгиевским крестом на груди один в пустой хате, вот другой, однорукий, в злобном отчаянии избивает ни в чем не повинного коня, надпись: «Не туда бьешь, Иван...» И несколько раз возвращается на экран изображение немецкого солдата, который наглотался на поле сражения веселящего газа и теперь конвульсивно хохочет, – Довженко снял здесь великого украинского актера Амвросия Бучму.

Некоторый повышенный темперамент «Арсенала» являлся свойством не только самого Довженко как художника, но и всего национального украинского искусства, традиции которого впитала национальная украинская кинематография. У Довженко реальное и даже документальное спокойно (для автора!) сочетается с абсолютно иными средствами выразительности.

Например, стал показательным и воспроизводится во множестве трудов по истории кино финал «Арсенала», где герой, нестигаемый Тимош, стоит перед врагами, в него стреляют, но пули отскакивают от его груди. Так и стоит Тимош, украинский рабочий, в разорванной рубашке, открыв могучие плечи и грудь, невредимый, потому что бессмертен украинский рабочий класс – вот что хотел сказать Довженко!



Финал «Арсенала» Довженко – нестигаемый рабочий Тимош, которого не берет пуля

Об этом кадре исписаны киноведами тонны бумаги, и шла долгая дискуссия о том, что же это такое: символ, аллегория, поэтический троп, фантастика или еще что-то иное? А ведь в «Звенигоре» уже был подобный пассаж. И там Тимоша пуля не брала. Там он, солдат царской армии, сам командовал своим расстрелом, кричал «Пли!», солдаты повиновались, но падал не Тимош – тот стоял невредимо, падал царский генерал. При фантастической структуре «Звенигоры» это прошло незамеченным, в «Арсенале» же всех озадачило. Сам Довженко уверял, что он и думать не думал о символах, а просто хотел сказать, что Революцию нельзя убить...

Что делать – таков был строй мышления этого человека.

Довженко не изменился до конца своих дней, лишь волосы побелели. Юлия Ипполитовна Солнцева после смерти мужа осуществляла его замыслы, доснимала его незаконченные фильмы.

В фильмах Довженко опозитизирована не только революция, но и ее первые плоды: «Земля» (1930) – всемирно признанный шедевр художника. Если пользоваться определениями советских лет, «Земля» была посвящена теме украинской деревни в период коллективизации и ожесточенной классовой борьбы. Сюжетом же является убийство кулаками-злодеями колхозного тракториста.

На этой основе Довженко создает прекрасный мир вечных драм и страстей, пишет кинематографическую поэму о любви, рождении и смерти, о круговращении природы. Найденные великим поэтом экрана мотивы – яблоки в горах осеннего урожая, подсолнухи, как маленькие солнца Земли, пустые пейзажные кадры с неведомо как, в каком-то особом довженковском сечении заниженной линией горизонта...

Нет, никак не исчерпывалось содержание «Земли» политическим заданием показа злодеев-кулаков и процветающего колхоза. Нет! Те формулы преобразования, которые еще нами до сих пор не выведены, но были, несомненно, предчувствованы художниками уже давно, поднимали государственный, агитационно-пропагандистский революционный кинематограф на философскую и поэтическую высоту.

Пока еще речь не шла о сознательном иносказании, о формах эзопова языка (для Довженко до конца его дней неупотребимого). Речь шла о спонтанном излучении таланта.



И цензорские глаза зачастую (но, к счастью, далеко не всегда!) распознавали «обман» немедленно – Довженко обвинили в «пантеизме», в «абстрактном гуманизме», в «подмене классовой позиции идеализмом, биологизмом и мистицизмом». Печально

знаменитая рецензия-пасквиль пролетарского поэта Демьяна Бедного на «Землю» травмировала ее создателя, но изменить его не смогла.

Снова бросается в глаза параллель «Земли» и современных ей деревенских увражей Эйзенштейна. В «Старом и новом» и в снятом им в 1930-х «Бежине луге» меньше всего актуального содержания кампаний и лозунгов, но более всего – взлетающих к небу мечтаний о некоем совершенном мире Истины и Красоты. Сюда же следует отнести и последнюю немую картину Пудовкина «Простой случай» («Очень хорошо живется», 1931), где, правда, не на деревенском, но на сугубо городском материале классик революционной темы пытался связать конец 1920-х с ушедшей в прошлое эпохой Октября, уподобляя процессы социальные, психологические – процессам природным, сдвигам почвы, катаклизмам.

Да, корифеи постоктябрьского киноавангарда, его блистательные флагманы буквально шагали в ногу, не отставая друг от друга!

Конечно, играло здесь роль и уже внедрившееся в жизнь тематическое планирование Госкино, и прямой «спуск сверху» оперативных заданий к такой-то дате или в связи с такими-то решениями ЦК или кампаниями. Но не меньшее значение имели внутрисухожественные, внутрикинематографические процессы, творческий взаимообмен, суверенные цели саморазвивающегося молодого искусства. Всмотриваясь в расцвет 1920-х, видишь, что уже тогда кино фактически «отсоединилось» от господствующей идеологии, решало свои собственные задачи, хотя было проникнуто и огромной верой в социализм, и продолжало с абсолютной искренностью воспевать революцию, «страну солнцевеющую», «шестую часть мира».

Ромен Роллан прислал к 15-летию советской кинематографии (в 1935-м) свое восторженное поэтическое приветствие, очень звонкое и красивое. Там говорилось, что «молодые советские художники, работы которых были уже работами мастеров, создали, сами того не зная, самое характерное искусство нового советского мира, столь же выразительное, каким была греческая трагедия для античного мира». Да, значение экранного эпоса революции было огромно и для всего советского кино, и для искусства в целом, и для репутации СССР за его пределами.

Ведь то, что произошло с упоминавшимися выше эпизодами фильма «Октябрь», которые, как «штурм Зимнего дворца», превратились в неопровержимые исторические документы, по сути дела, относится и к фильмам в целом, ко всему корпусу историко-революционных лент. Место революционной действительности заняло ее опозитизированное изображение. Ее образ на киноэкране. Образ, обладающий супервизуальной, сверхфотографической убедительностью, огромной силой внушения, красотой и мощью, равных которым еще мало знал тогда мировой экран.

И вправду, кому какое дело было до того, что реальный «Князь Потемкин-Таврический» сдался адмиральским войскам и был интернирован в порту Констанца? Весь мир убедился в том, что победоносный корабль «Броненосец Потемкин» гордо ушел по волнам в бессмертие!

И так же, как мы не знаем, какими были в реальном греческом быту Электра и Йемена, Агамемнон и Эдип, а верим Софоклу и Эврипиду, так молодое советское кино создало миф об Октябре, запечатлело горделивую поступь революции. Революции с большой буквы, как всенародного движения за свободу против несправедливого общественного устройства и зла, эксплуатации, неравенства. На экране возник прекрасный мир, подчиненный собственным законам. Советский революционный кинематограф не был искусством правды. Но есть ли последнее единственное мерило творчества?

Еще один парадокс: это искусство оказалось значительно более широким и емким, чем все его первоначальные рычаги, стимулы и импульсы.



«Октябрь» Эйзенштейна: первым в истории советского игрового кино исполнителем роли Ленина стал в силу внешнего сходства рабочий Путиловского завода Василий Никаноров

Замышленное как своего рода «прикладное» для партийных идеологических целей (как, прежде всего, виделось оно Ленину), тематически посвященное классовой борьбе эксплуатируемых с эксплуататорами, оно дало миру модели киноэпоса XX века, формулы нерасторжимого единства Человека и Истории. Структура революционной киноэпопеи, открытой «Броненосцем Потемкиным»,

оказалась разомкнутой, не партийной, не «социалистически-государственной», а общечеловеческой.

* * *

Трудный путь гения Бессмертной пошлости уста • Каким он был в жизни? – Ответ Алексея Каплера • На Волхонке, 14

Снова Сергей Эйзенштейн... А его гигантские исторические фрески «Александр Невский» и «Иван Грозный» с музыкой Сергея Прокофьева? Могучие, истинно классические, монументальные образы родной русской истории – и наступление рыцарского войска на снежной равнине, и битва на Чудском озере – Ледовое побоище – в «Невском», и взятие Казани, и процессия к Александровой слободе в «Грозном» – ведь это «шедевры шедевров» мирового искусства!





Николай Черкасов – исполнитель ролей Александра Невского и Ивана Грозного в фильмах Эйзенштейна

Но еще более, нежели воплощенного, осталось у Эйзенштейна нереализованного – в замыслах, в сценариях, наметках, эскизах. На пути Эйзенштейна вовсе не одни прославленные и официально закрепленные победы, но тяжкие удары, постоянный гнет режима, проработки.

Изругана лично Сталиным, приговорена к переделкам была его «Генеральная линия» (1928) – рассказ о маленькой сельскохозяйственной артели, которую организовала крестьянка-беднячка Марфа Лапкина, выпущена была в новой редакции под названием «Старое и новое».

Не был завершен фильм «Да здравствует Мексика!», снимавшийся на рубеже 1930-х в Америке.

Не только запрещен и вдребезги разбит – физически уничтожен (в единственной копии – то ли смытой, то ли сожженной) был второй фильм Эйзенштейна о деревне «Бежин луг» (1935).

Восстановить его контур в монтаже стоп-кадров удалось только по чудом сохранившимся «срезкам», то есть выбракованным остаткам

снятой пленки, – их сумела припрятать Эсфирь Тобак, монтажер картины.

И наконец, последний трагический узор биографии – «Иван Грозный»: первая серия (1945) – Сталинская премия I степени; вторая серия – разгром в печально известном постановлении ЦК «О кинофильме "Большая жизнь" от 1947 года, запрет, выпуск лишь в 1958-м, в «оттепель»; третья серия (замысел) – закрытие съемок.

Таков мартиролог творчества Сергея Эйзенштейна. Могло ли выдержать больное сердце? Но, думаю, кончина спасла его от еще больших бед при ужесточении репрессий 1948–1949 годов.



Напрасно царь Иван просит благословения! «Упраздни опричнину, пока не пришли последние времена», – требует митрополит Московский и всея Руси Филипп

...В последнем творении мастера – во второй серии «Ивана Грозного», найдем новое решение мотива невинной жертвы, завязавшегося еще на одесской лестнице в «Броненосце Потемкине». Коварное и подлое убийство царем-маньяком юродивого Владимира Старицкого, виновного лишь в том, что у него есть права на царский престол, развернуто в огромную сцену «черной мессы» и кровавого пира Ивана с опричниной – воистине адской симфонии зла.



Подозрительный взгляд царя Ивана не сулит ничего доброго

И хотя фильм «Иван Грозный», первоначально задуманный как трилогия, должен был прославлять единовластие и оправдывать любые деяния «ради русского царства великого», эффект получался обратный.

Все сочувствие отдавалось «очаровательному» (слово самого Эйзенштейна) блаженному юноше-ребенку, этому неведомому князю Мышкину XVI века, жертве самовластного злодея. Творец

революционного киноэпоса большевиков, пройдя многие искусства «Великой Утопии» СССР, здесь возвращался к традиционной нравственной теме русского искусства, к пушкинскому «Борису Годунову», к сжигающей Достоевского «слезинке ребенка».

И умер в остракизме, в опале, мучеником.

У такой высокой природы, сложнейшей, уникальной, во многом неразгаданной, у человека исключительного всегда должны найтись враги и недоброжелатели, особенно среди завистливой посредственности.

Были они у Эйзенштейна – не один Сталин. Судачили: циник. Обличали: холоден и равнодушен. Жаловались: высокомерен. И при жизни – за спиной, потихоньку. И в киношной среде после смерти – погромче. И – конечно! – тогда, когда за снятие цензуры пришлось платить, в частности, разнузданностью и бесцеремонностью вторжения «четвертой власти» (то есть всех, кому не лень держать в руках перо или микрофон) в интимную жизнь знаменитостей, начала активно обсуждаться сексуальная сфера Эйзенштейна.

Если всерьез, то вопрос непростой. О том, что здесь существовала какая-то несомненная патология, свидетельствуют и труды, и опубликованные высказывания, и переписка самого Эйзенштейна. И – в особенности – его рисунки. Гениальные, как все, что он делал, и во множестве своем, что называется, «зацикленные» на эротике. Об этом же, о его особом, болезненном, если не сверхмерном, интересе к проблеме секса свидетельствуют и многие мемуаристы. Меньше всего это похоже на принадлежность к некоему «сексуальному меньшинству», о чем к его 100-летию в циничных тонах толковали некоторые журналисты и даже авторы иных юбилейных документальных лент и телепередач, правда, иностранных. Скорее, это похоже на какую-то недостачу, на компенсацию – результат, возможно, непоправимой беды, связанной с воспоминаниями о детстве. Но лучше оставить эту горькую тему на уровне трагедии, по-видимому, имеющей связь с феноменом гениальности как таковым, – XX век резко умножил примеры, ранее накопленные человечеством. Так или иначе – это не достояние «бессмертной пошлости людской», которой так боялся еще Александр Блок. Замолчим.

И еще: когда в «перестройку» и «гласность» стали вкривь и вкось шельмовать все советское прошлое без разбора, написали даже

газетную статью «Преступник по имени Эйзенштейн», из коей получалось, что перед нами – сталинист и слуга режима. Не абсурд? В таких случаях всегда вспоминаю подвиг Сергея Михайловича, который после ареста В.Э. Мейерхольда, своего учителя (у них, кстати, были непростые отношения), сумел спасти его архив, прятать его у себя с каждодневным риском для жизни (буквально, без всякого преувеличения!) и так сохранить бесценное наследие старшего мастера.

И еще вспоминаю рассказ сценариста и незаменимого ведущего давней телевизионной «Кинопанорамы» Алексея Яковлевича Каплера, отбывшего свой немалый срок в ГУЛАГе. Я однажды с пристрастием допытывалась у него, что же за человек был Эйзенштейн. Не тот великий художник, нет – это всем известно по его свершениям, а вот так, в жизни, как мы?..

«Какой он был человек? – задумчиво произнес Каплер. – Он вот какой. Судьба сподобила меня однажды в жизни стать "богатым": за свои сценарии фильмов о Ленине («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». – *Н.З.*) перед войной я получил деньги, по тем временам немалые, и весь тогдашний кинематограф охотно одалживал у меня, а я столь же охотно давал. Тут меня забрали, держали в тюрьме, отправили в Сибирь... Так вот, единственным человеком, кто отыскал меня, ухитрился передать свой долг в лагерь на мое имя, был Эйзенштейн. Деньги эти помогли мне выжить. Другие должники, видимо, не без облегчения, решили, что все списано само собой, мне не вернуться, и теперь они чисты».

Речь, конечно, не просто о «честности» джентльмена, возвращающего заимствованное. А Эйзенштейн и так был джентльменом во всем. Речь об адресате в ГУЛАГе – то есть «контакте с врагом народа», о смертельной опасности. Эйзенштейн это прекрасно понимал. И не побоялся.

Мне однажды посчастливилось видеть Сергея Михайловича. Шла осень 1947-го, я только что поступила в аспирантуру недавно основанного Института истории искусств, которому дали тогда временное пристанище в здании Академии наук на Волхонке, 14. В большом захламленном и уставленном книжными шкафами зале кучками и островками группировались «искусства» во главе со своими лидерами. Это был цвет искусствоведения: академик Б.В. Асафьев во

главе «куста музыки», живописец Константин Юон – в секторе изобразительных искусств, важные архитекторы...



Царь с четками в руках взывает к небесам

Но невольно все взоры, и мой тоже, притягивались к фигуре человека, окруженного людьми, чьи лица выражали крайнюю заинтересованность и радостное внимание. Человек был немолод, скорее некрасив, лысоватый блондин, в обыкновенном чуть мятом костюме. Но улыбка его была лучезарной, и весь он, казалось, излучал свет. Он что-то рассказывал, смеялся, и все вокруг него хохотали.

– Это Эйзенштейн? – спросила я, зная его по фото.

– Да, – ответили мне. —

Он здесь заведует сектором кино. Грабарь (основатель и директор института, знаменитый художник и искусствовед. – **Н.З.**) сначала не хотел, кинематограф не признавал, но Эйзенштейн его убедил и дал честное слово, что кино действительно искусство, а Эйзенштейна сам Грабарь и другие академики высоко чтят...»

Так, «под честное слово» творца «Броненосца Потемкина» кино было принято в семью традиционных академических древних муз. Сам Эйзенштейн составлял первые планы и проспекты работы своего сектора (по прошествии лет он отделился и вырос в целый самостоятельный институт), мечтал основать киноакадемию...

Через несколько месяцев Сергея Михайловича не стало. Он навсегда запечатлелся в моей памяти, увиденный издалека, – с прищуренными глазами, лучащейся улыбкой и словно бы аурой – светом вокруг головы. Светом гения.

Скандальная «Третья Мещанская».

Брак втроем – советская версия

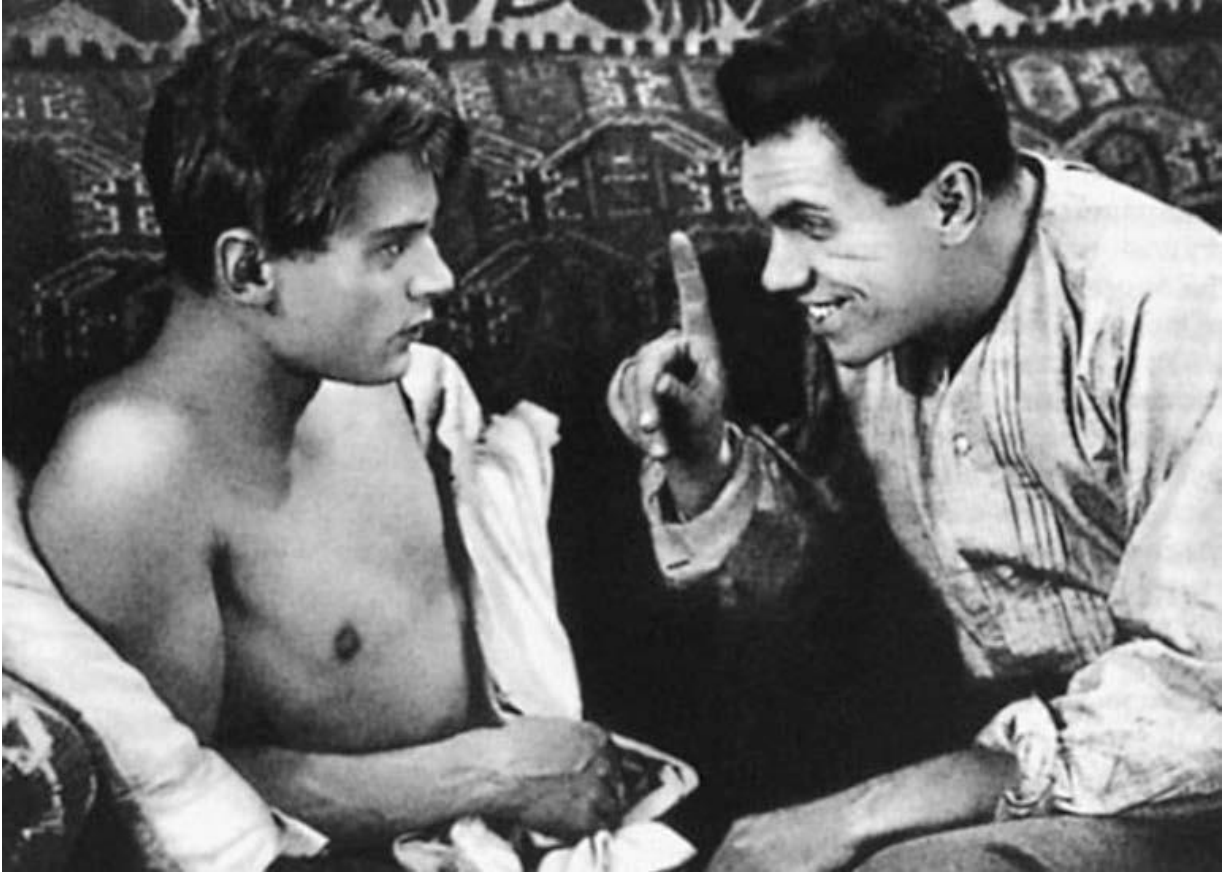
Жизнь моя, кинематограф, черно-
белое кино!
Кем написан был сценарий? Что за
странный фантазер
этот равно гениальный и безумный
режиссер?
Как свободно он монтирует
различные куски
ликованья и отчаянья, веселья и
тоски!

Юрий Левитанский

* * *

*Кредо режиссера Абрама Роома Постель как пространство кадра •
Без черемухи • Московские любовные треугольники – жизненные
прототипы*

Историку или просто любителю Великого немого, желающему на «машине времени» кинокамеры вернуться в заповедную Москву 1920-х, просто необходимо пересмотреть первые фильмы Бориса Барнета и еще одну картину, одновременно снятую в Москве. Картина называется «Третья Мещанская» Абрама Роома по сценарию Виктора Шкловского; «Любовь втроем» и «Кровать и диван» – ее подзаголовки.





На протяжении фильма то один герой, то другой оказываются то на законной супружеской кровати, то на диване для гостей. А в результате героиня не знает, кто из них – отец ее ребенка

Фильм стоит особняком и на экране 1920-х, и в творчестве Абрама Матвеевича Роома (1894–1976), талантливого и разностороннего художника, пришедшего в кино из «левого театра».

После «Третьей Мещанской» и следующей (к несчастью, утраченной) картины «Ухабы» к их тематике он вернулся лишь однажды – в странной, уникальной своей ленте «Строгий юноша» по сценарию Юрия Олеси, где «адультерный сюжет» – увлечение высокопоставленной, привилегированной замужней дамы простым комсомольцем, спортсменом и «ворошиловским стрелком» – был помещен в такие витиеватые, на стыке гениальности и абсурда, кинематографические оболочки, что фильм с трудом читался и был немедленно запрещен как формалистический. Острый глаз и тонкая наблюдательность Роома-психолога в следующие годы были направлены в иную сторону.

«Третья Мещанская» – произведение, выдающееся по своим художественным качествам, входит в золотой фонд мирового кино. Но главным секретом его является многослойность, глубина при видимой простоте и даже кажущейся элементарности едва ли не фарсовых ситуаций. Поэтому фильм вызвал разноречивую оценку прессы по выходе, острые зрительские споры и дискуссии.

Фильмография А.М. Роома

1924 г. – «"Мос", сей отгадайте вопрос»

1924 г. – «Гонка за самогонкой»

1926 г. – «Бухта смерти»

1926 г. – «Предатель»

1927 г. – «Третья Мещанская»

1928 г. – «Ухабы»

1928 г. – «Привидение, которое не возвращается»

1931 г. – «Манометр № 1»

1931 г. – «Манометр № 2»

1935 г. – «Строгий юноша»

1939 г. – «Эскадрилья № 5»

1941 г. – «Ветер с Востока»

1945 г. – «Нашествие»

1946 г. – «В горах Югославии»

1949 г. – «Суд чести»

1952 г. – «Школа злословия»

1953 г. – «Серебристая пыль»

1956 г. – «Сердце бьется вновь»

1965 г. – «Гранатовый браслет»

1970 г. – «Цветы запоздалые»

1973 г. – «Преждевременный человек» (Яков Богомолов)

Он порождает несходные трактовки и сейчас: в нем читают феминистскую концепцию, осуждение «пережитков прошлого», советское морализаторство в борьбе за «нового человека», антисталинский эзопов язык в 1927 году ожесточенной внутрипартийной борьбы за власть, гомосексуальный дискурс, проблему взаимоотношений полов и т. п.

А в 1997 году, к 50-летию картины, кинорежиссер Петр Тодоровский после своих фильмов «Интердевочка» и «Какая чудная игра!» сделал любопытный и остроумный ее римейк, перенеся действие в современность и назвав свой фильм «Ретро втроем».

Каков он, каким он должен стать, «новый человек»? Этим вопросом взволнованно задается все советское искусство 1920-х. С прошлым все было ясно, враг отчетлив: царский строй, буржуазия. А сейчас, когда они уничтожены? Искусство вынуждено запечатлеть разрыв между реальностью и лозунгами революции (через полвека их назовут «Великой Утопией»), обещавшей народу солнечную жизнь в гармоническом обществе.

Кончилась Гражданская война, затихли белогвардейские мятежи, подавлены кулацкие восстания. Почему опять голод, карточки, нэпманы, миграция крестьян, уголовщина, рост половых преступлений? Может быть, и «новый человек» тоже выдумка, гомункулус?

В отличие от большинства тогдашних фильмов о современном быте, где выводы ясны и однозначны, в «Третьей Мещанской» некое бытовое (и социальное!) явление доверчиво предложено зрителям для рассмотрения без навязанных рекомендаций и оценок.



Римейк Петра Тодоровского «Ретро втроем» (1997). В ролях Елена Яковлева, Евгений Сидихин, Сергей Маковецкий

На экране разворачивается вполне простая по видимости, бытовая история: в полуподвальную комнату на тихой московской окраине, где живет молодая супружеская чета Николай и Людмила, временно вселяется за неимением жилплощади приезжий третий – Владимир.

Героев играют артисты Людмила Семенова, Николай Баталов и Владимир Фогель – персонажи носят их имена.

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

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

Великолепное актерское трио с богатейшей нюансировкой поведения людей, филигранная режиссура Роома, непривычно для тех лет монтировавшего фильм большими актерскими кусками тончайшей психологической игры, изысканная операторская работа старого мастера Григория Гиберы (особенно хороши были женские портреты в фас, в профиль, сквозь тюль и кружева) – о вещах приземленных, тривиальных в фильме говорилось с высокой серьезностью.

Две контрастные стихии владеют кадром: город и жилище, натура и интерьер. Залита солнцем, выбелена, освежена летним дождем веселая Москва. До прославленного «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова, этого реестра экспериментов камеры с городским пейзажем, в «Третьей Мещанской» задействованы такие «игровые точки», как квадрига Аполлона над Большим театром, одетым в леса, или кабина самолета, откуда город снят (впервые!) с бреющего полета.

Широкое небо над трибунами авиапарада в Тушине и полутьма «киношки», мощные прессы в цехе типографии и сонные палисадники, булыжная мостовая тихой окраины, где допотопный фонарщик меланхолично гасит по утрам, а по вечерам зажигает фонари, – милая Москва «сорока сороков» с еще не взорванным храмом Христа Спасителя...

Все это отнюдь не «виды города», а небезразличная сюжету среда обитания героев, место работы десятника Баталова, место работы печатника Фогеля и воскресной прогулки Людмилы с Владимиром.

Правда, Людмиле, домашней хозяйке, приходится довольствоваться малым миром, «мирком». Несколько раз повторяется мизансцена: женщина у окна тоскливо смотрит на улицу, созерцая ее на уровне проходящих мимо ног.

В малом же мире, в «мирке», то есть в квартире Баталовых – интерьере, царит натюрморт. Точнейше продуманный в деталях, предназначенный для разглядывания, значимый и знакомый. Кто здесь живет?



Разные мужские типы: изящный, гибкий, тонкокостный блондин Владимир...

Да, пожалуй, обыкновенные советские горожане-обыватели в захлавленной, типичной для неуютности-уюта красной столицы комнате, где подчеркнуты и новизна советской жизни, и «пережитки прошлого»: самодельный душ, смастеренный из гигантского, видимо, трофейного самовара, портрет Буденного на стене и сабля, напоминание о Первой конной, у зеркала вырезанное из «Советского экрана» фото блондинки-кинозвезды, кружевные шторы на окнах, «мещанская» могучая двуспальная кровать с металлическими бомбошками, мыльная пена в тазу для стирки, чистая скатерть и баранки на столе – натурализм, казалось бы, а вот и нет!



...и грубоватый, плотный, атлетически сложенный брюнет Николай

Режиссер рассказывает, что именно решило во время оно, еще гимназистом, его судьбу и привело впоследствии в кино: «Это был стакан воды. Стакан воды, увиденный на экране только что открывшегося... маленького кинематографа "Иллюзион". Это было одно из первых чудес нового искусства. Сначала это был такой простой, такой обыкновенный, всем знакомый, нормальный стакан с водой. Затем... началось превращение, и, ошеломленный, я увидел жизнь этого стакана, я увидел, что вода эта живет, борется, злорадствует, интригует... С тех пор, с того часа... я нахожусь под властью и очарованием того единственного искусства, которое обладает чудесной возможностью до тонкости и чуткости раскрыть судьбы явлений, выявить внутреннюю силу, тайну, мудрость человеческих жизней, сделать крупно видимым душевное движение и открыть миру чувственное познание личности».

Этот манифест Роом полностью воплотил в «Третьей Мещанской». Особенно важна формулировка о «чувственном познании личности». Революционно-новаторский кинематограф-первопроходец оперировал

массами, общими категориями, масштабами исторических событий и пространств. Альфой и омегой его были монтаж и метафора.

И метафору тоже жаловал постановщик «Третьей Мещанской». Но только это была иного рода метафора, не похожая, скажем, на серию предметов религиозного культа, долженствующих в целом создать понятие «Бог» в «Октябре» Эйзенштейна. Нет, у Роома совсем иное: вода, заплескавшаяся в графине и заменившая зрителю непосредственное изображение того, что происходит в эти мгновения на двуспальной кровати, а именно полового акта в исполнении супругов. Кровать и служит пространством «супружеской» жизни, в то время как диван обозначает местоположение «третьего» жильца, «друга семьи» – он-то, свидетель, и в скором будущем соучастник действий, сейчас нервно наблюдает мерные всплески воды в графине.

Пересмотрев «Третью Мещанскую» через тридцать шесть лет, в день своего шестидесятилетия, В.Б. Шкловский уже остраненно, как критик и историк, заметил в фильме раскрытие чувств через невольный жест и то, что люди на экране не вещают и даже не говорят, а как бы проговариваются, то, что они как будто выдыхают свою душу...

О чем же они «проговариваются»? Слово режиссеру А. Роому.

«Двое мужчин живут с одной женщиной. Никогда не замыкавшийся треугольник – муж, жена, любовник – замыкается и оформляется официально. Женщина не прячет от одного из мужчин второго и оформляет эту жизнь втроем...»

В том-то и дело: не привычный, столь тяжелый для всех троих участников драмы в жизни и столь богатый воплощениями в мировом искусстве любовный треугольник, а его откровенная и даже декларативная легализация – вот предмет анализа в «Третьей Мещанской».

Биограф режиссера И.М. Гращенкова дает такую версию рождения замысла: «...Шкловский рассказал Роому сюжет для небольшого сценария... Рассказанная история была проста, как жизнь, остра и алогична, как анекдот, и трагична. Нет, Шкловский ее не сочинил, не сконструировал, а подобрал на страницах "Комсомольской правды" – историю о том, как в родильный дом к молодой матери пришли два отца ее новорожденного сына, потому что она одновременно была женой обоих и не знала отца своего ребенка. Все трое были молодые

люди, комсомольцы, рабфаковцы. И происшедшее между ними не было заурядным адюльтером, тщательно скрываемым от чужих глаз. Они называли это любовью втроем, ни от кого ее не прятали и даже пытались найти ей теоретическое "обоснование". Они говорили: любовь комсомольцев не знает ревности, лишена частнособственнических начал, может быть коллективной. Дико, нелепо, но это был документально подтвержденный факт, причем не единичный».

Немногие свидетельства тех лет – это, например, рассказы Пантелеймона Романова «Любовь», «Большая семья» и его знаменитое, быстро ставшее нарицательным «Без черемухи» (1926); фильм Фридриха Эрмлера «Парижский сапожник» (1928); пьеса Николая Погодина «Дерзость» (1929). Перед нами мир хаоса, распада, поднявшейся с низов уголовщины и грязи. Вопиет конфликт между идеалом и действительностью. Примеры роятся. Всюду обман.



Абрам Матвеевич Роом (1894–1976)

В полной сумятице и путанице новых взглядов на мораль и нравственность превалирует цинизм. Что есть «свобода любви», пафос революционной эпохи? По сути, это свобода любых половых связей, крайним выражением чего является пресловутая «теория стакана воды» (разумеется, не того, о котором восторженно говорил Абрам Роом). Речь идет об уподоблении полового акта простому удовлетворению жажды: выпил и пошел дальше!

Теория была распространена, циркулировала в прессе, обсуждалась. А тем временем число преступлений на сексуальной почве опережает другие виды. «Чубаровское дело» в Ленинграде (1926) – о зверском групповом изнасиловании молодой работницы двадцатью пятью своими же «пролетариями», пьяные оргии с развратом и поножовщиной, кастрации в качестве мести за измену – обо всем этом ежедневно сообщается в рубриках «Происшествия» газет «Вечерняя Москва», «Красная газета» в Ленинграде и других.

Именно в это время активно формируется в искусстве (да и в жизни, разумеется, тоже) образ женщины, решающей родить и воспитать ребенка без отца – как правило, недостойного, плохого отца, – ее в дальнейшем назовут «мать-одиночка». Манифест такой героини читаем в нашумевшем рассказе «Без черемухи» и его продолжении «Большая семья».

«Без черемухи» – то есть без лирики, стихов, ухаживания, а цинично, словно выпив стакан воды, теряет невинность героиня рассказа, студентка. Торопливо, в комнате общежития, заваленной окурками и грязной посудой, на чужой смятой койке. Своего спутника-партнера, наглого, грубого, но неотразимого, она ненавидит. Но, почувствовав в себе зарождение новой жизни, решает перенести все – и позор, и лишения, но оставить ребенка. Это уже почти рядом с Людмилой, героиней «Третьей Мещанской».

Финал фильма Роома сделан был настолько эффектно, героиня была столь хороша в дорожном костюме и шляпке, оставляя обоим своим мужьям на обеденном столе прощальную записку: «Не вернусь на вашу Мещанскую», что не только современников, но и позднейших толкователей фильма соблазнил данный мотив как якобы «главный»: Люда мчится вдаль, поезд той же железной дороги в начале фильма привозил Владимира в Москву на Третью Мещанскую, то есть затхлая коммуналка мужчинам, простор России – новой женщине.

Действительно, женская тема (и женский образ) в русском кино (советского периода в особенности) часто оказывается параллельной теме мужской слабости или, во всяком случае, каких-то мужских душевных изъянов.

Но как ни смел уход Людмилы, и как ни прекрасен женский контур у окна поезда, мчащегося от Москвы на Восток, это еще не конец сюжета и не идейный итог рассказанной истории. «Мы не сообразили, куда деть женщину, и просто ее отправили за город», – признался Шкловский. Нет, не там собака зарыта! «Мужской» дуэт в фильме если не звонче «женского» соло, то во всех случаях оба начала равноправны.

Шкловский и особенно Роом тончайшим образом прорабатывают именно сексуальную, интимную подоплеку обитания троих на Третьей Мещанской. В этом смысле картина является своего рода уникалом в бесполом (даже если сюжет касался вопросов секса) советском кино 1920-х годов.

Но вернемся к началу сюжета, открутив неоднократно воспетые критиками кадры мчащегося поезда и утренней Москвы – дань образу «СССР на стройке».

Появившегося гостя хозяин встречает широкой белозубой улыбкой Николая Баталова и поцелуем в губы. Не задумываясь ни на секунду, Николай предлагает Владимиру житье и диван, сообщая жене, что они на фронте «под одной шинелью спали». Широкий зритель 1927 года, видимо, не заподозрил здесь ничего двусмысленного. Но мы, испорченные новой информацией историки и культурологи конца XX века, уже имеем материалы о различных «комиссарских» общностях Гражданской войны как общностях гомосексуальных и вынуждены взять дружков-фронтви-ков на подозрение.

Последнее подкрепится и контрастом типов: плотный, сбитый, атлетичный, мужски-неотразимый брюнет, голова ежиком – Баталов и тонкокостный, гибкий блондин с мягкими волнистыми волосами, с перламутровым лаком-маникюром (!) на пальцах – Фогель.

К этому придется прибавить, что на своем диване, где он обоснуется, Владимир принимает весьма сладострастные позы, которые, видимо, не зря фиксирует камера. В уверенности Николая, который уезжает в командировку без тени опасения за честь жены, оставляя ее наедине с Владимиром, ясно слышится то, что он и вовсе

не считает друга за мужчину.



Людмила – домохозяйка и живет на Мещанской улице, но сама она вовсе не мещанка, а современная советская женщина и готова читать «Новый мир»

Но напрасно, недальновидно! Есть, есть в женской палитре пристрастий также и «женственный тип», иначе как было бы объяснить женскую, достаточно частую страсть не к мужественному, сексуально безотказному баритону, а к тенору? И тем более – тенору, высящемуся в фальцет?

О том, как ошибается самонадеянный супруг, свидетельствует поведение Людмилы. В минуты, когда Николай хорохорится, напрягает бицепсы, хихикая, заявляет, что ему соперники не страшны (реплика: «Я не щуплый!») и шутя мнет притулившегося на своем диване «щуплого» Фогеля, камера следует за Людмилой, укладывающей чемодан. На реплику по поводу «не-щуплости» она злобно хмыкает и

резко уминает вещи в чемодане, как бы вымещая свое недовольство мужем, по-видимому, давно копившееся.

После ухода Николая у Семеновой долгая пауза. Она принимает решение. И поскольку вся вязь действий, душевных движений, эмоций в фильме имеет именно сексуальную подкладку, а взаимоотношения и нити связей между всеми тремя постоянно балансируют между желанием и удовлетворением (разочарованием), тяготением и отталкиванием, легко догадаться, что и в кабине самолета, куда во время прогулки попадают Людмила и Владимир, а также и во время киносеанса в темном зале женщина уже отдается. Измена свершилась еще до того, как по возвращении домой Фогель с улыбкой обольстителя, в то время как Люда раскладывает пасьянс, отбирает у нее карты и организует на скатерти стола многозначительную композицию «валет кроет даму» – кадр и надпись, возмущившие иных современников – блюстителей нравов своею «пошлостью» и «безнравственностью».

Но такая оценка была несправедливой хотя бы уже потому, что вовсе не для живописания прелестей адюльтера снимал Роом эти кадры. И после браваурной секвенции «романа» на фоне просторов воскресной Москвы действие возвращалось в лоно супружеской кровати, где спал, хозяйски раскинувшись, теперь уже Фогель, а Людмила в рубашке, спустившейся с плеча, с чуть сардонической и печальной усмешкой смотрела на его неснятые ботинки, на смятое покрывало... Конечно, должна была следовать и следовала «расплата», и заботливый, веселый, услужливый Фогель, овладев кроватью, превращается в свою противоположность.

После внедрения Николая на собственную жилплощадь, но уже в качестве «третьего», то есть постояльца дивана, пока законная на данный момент пара Людмила – Владимир обитают на кровати, происходит еще одна передислокация сил и соответствующее ей изменение топографии комнаты. Николай возвращает себе кровать, Владимир вытесняется на свою исходную позицию – диван. Новые перемещения опять тончайше проработаны и психологически, и, пользуясь цитированным выше определением самого постановщика, в плане «чувственного познания личности».

Психологическое объяснение Людмилиного возврата к мужу – разочарование в любовнике, оказавшемся после «победы» (неснятые

ботинки на белизне постели) таким же хамоватым и невнимательным, как тот, первый, – видимо, все мужчины такие!

Объяснение чувственное тоже дается: это женское тяготение к прошлому, к Николаю, когда Владимир и разочаровал, и уже прискучил. Людмила подходит к мужу, гладит знакомый жесткий ежик его волос, говорит: «Хочешь чаю?» – и виновато, и обещающе. Это тоже «типологическое» предложение: в мирке квартиры Баталовых бытовое чаепитие приобретает и ритуальный (символ мира, прочности, семейного уюта), и скрыто сексуальный смысл.



В захлавленной и тесной комнате на Третьей Мещанской сочетаются «пережитки прошлого» и элементы нового советского быта

С чаепития, когда по зову жены за стол на равных усаживаются оба ее партнера, адюльтер (или серия адюльтеров) стабилизируется в качестве «семьи из трех», «брака втроем», «дома на троих». Поначалу мужчины испытывают некоторую неловкость, но она быстро проходит, и тройственный союз становится нормой. Особенно когда к чаепитию

прибавляется игра в шашки – занятие мужское, увлекательное. Надпись: «И каждый вечер». И устойчивая мизансцена – композиция кадра: игроки в центре, увлеченно передвигая фишки, женщина скучает у окна.

Вытесненная друзьями-буденновцами, Людмила все время остается на пороге ухода из дома. Недаром так часто она в шляпке.

Самодостаточность мужского дуэта отлично передана актерски и еще подчеркнута операторски: Гибер с помощью замечательно выразительных женских портретов, снятых сквозь узорный тюль занавески, показывает, что эта идеальная «фемина» – светлоглазая красавица с блестящими смоляными волосами, налитой зрелостью тела и всеми иными признаками безотказной половой привлекательности, и уже отделена этим тюлем от действия в центре комнаты, и лишняя – Людмила здесь не нужна, сгодится, может быть, только чтобы чай подавать.

Конечно, нельзя сбросить со счетов истинно «феминистский» комплекс частной гинекологической лечебницы, куда Людмила приходит делать аборт. Режиссерски умно решенная сцена – как некий внутренний монолог героини, напряженно оценивающей обстановку вокруг себя, с отвращением наблюдающей очередь в кабинет и остановившей внимательный взгляд на детской колясочке с ухоженным ребенком в садике под окном, – решение принято!

Людмила убегает, не дождавшись вызова, а на пороге приемной появляются двое мужчин и на вопрос медсестры, кем они приходится исчезнувшей с талоном на очередь «5» Семеновой, оба хором отвечают «муж» (здесь на экране две надписи – интер-титра – не забудем, что фильм немой). Комедийный эффект несомненен. На этом начинается и заканчивается сходство с реальной жизненной историей, которая была взята из «Комсомольской правды» и послужила первоначалом для замысла. Но тема коллективного отцовства дальнейшего развития не получит, и последний сюжетный поворот уведет в другую сторону.

Все писавшие о «Третьей Мещанской» и в ее время, и в дальнейшем непременно цитировали слова одного из «мужей» по прочтении найденной на столе прощальной записки Людмилы: «А ведь, кажется, мы с тобой подлецы». Выходило очень назидательно: герои как бы осознавали свою вину.

Но в действительности-то фильм продолжается. После краткой паузы один, развалившись на кровати, говорит: «Ну что, Володя, чай пить будем?» Другой, лежа на диване, подхватывает: «А варенье, Коля, у нас еще осталось?» Чаепитие продолжается, на Третьей Мещанской спокойствие и уют.

Сейчас, когда никого из участников уже нет в живых, трудно решить, сознательно ли авторы намекали на мужеложество как на одну из возможностей «любви втроем». Или же этот мотив возник непреднамеренно. Ведь среди советских кинорежиссеров, пожалуй, самых скрытных из всех представителей художественной интеллигенции (профессия, наиболее зависимая от власти, их научила!), Абрам Роом особенно закрыт, немногословен, статей не пишет, лекций не читает.

Однако очень важным в нашем случае и малоосмысленным киноведами является тот факт, что до своего прихода в театральное искусство будущий кинематографист прошел курс Психоневрологического института в Петрограде, был учеником В.М. Бехтерева, который, как известно, специально занимался вопросами превратных половых влечений. 10—20-е годы – пора «русского фрейдизма», многотомного издания сочинений Зигмунда Фрейда, дискуссий вокруг сенсационной книги Отто Вейнингера «Пол и характер» – словом, эти сферы волнуют умы, несмотря на все поистине эпохальные идеологические сдвиги в результате большевистской революции.

Для людей, начавших творческую жизнь в 1910-е, для Роома и Шкловского, феномен «брака втроем» не был незнакомым предметом. Речь шла именно о советской его версии.

Экскурс II

* * *

К истории «проблемы пола» в России XIX–XX веков На «Башне» Вячеслава Иванова • Николай – Владимир – Людмила как наследники

Советские нравы унаследовали это весьма специфическое явление прямо и от века минувшего, XIX, и от Серебряного, то есть предреволюционных десятилетий.

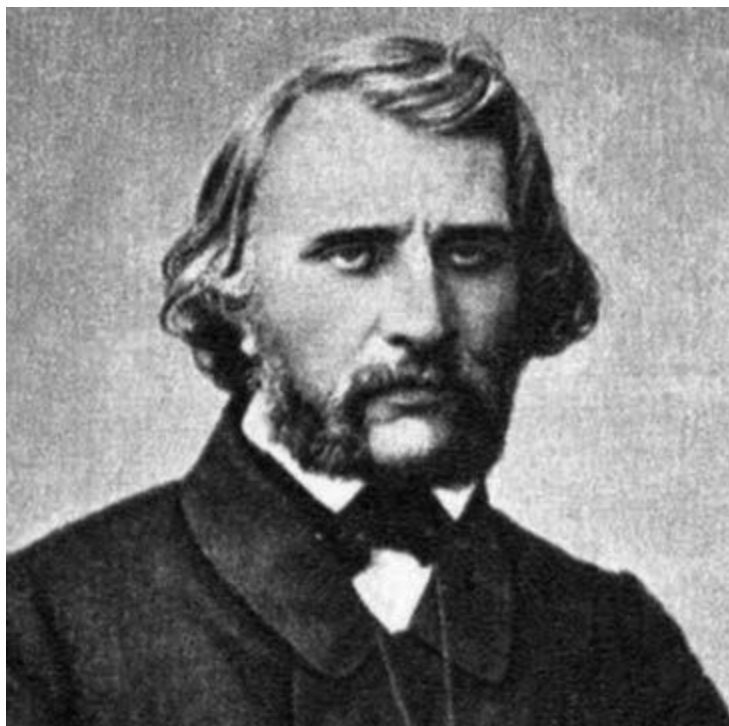
Разумеется, и более ранние времена христианской эры (первобытный промискуитет и античность не будем сейчас брать в расчет за давностью) знали разнообразные формы тайного многобрачия. Но именно – и непременно – тайного! Ибо нормой, образцом всегда, даже при самых необузданных нарушениях супружеской верности, оставался (пусть подсознательно, неосознанно) заповеданный Священным Писанием союз двоих: «жена да прилепится к мужу своему».

Даже в растленной Византии, когда базилевс Роман посмел вместе со своей престарелой супругой императрицей Зоей (вполне легкомысленной особой, но посмертно причисленной к святым благодаря ее горячему иконопочитанию) поселить на равных правах во дворце некую красавицу Принцессу, – народ негодовал, проклинал последнюю с криками: «Хотим Зою, нашу матушку!»

А несчастный Александр II, вынужденный жить в морганатическом браке с горячо любимой им женщиной, истинной своей супругой! Что уже говорить тогда о простых смертных?!

При всех изменах, трагедиях, тайных связях, незаконных детях, вторых семьях, неразрешимых драмах выбора одного (одной) из двух – при всем этом сложнейшем «лабиринте сцеплений» (Л.Н. Толстой), отраженном в искусстве, незыблемым утесом стоит «законный» христианский брак, в идеале – неприкосновенная культурная ценность, подсознательно оберегаемая и самими «нарушителями», «изменниками» отнюдь не только из конформизма, боязни скандала

или общественного осуждения, но и по причине чего-то иного, подспудного, усвоенного культурно-генетическим кодом. Так было с давних времен и в России, где традиции домостроя, поддерживаемые Православной (ортодоксальной) Церковью, задержались надолго.





XIX век – Иван Тургенев, Полина Виардо, писатель и искусствовед Луи Виардо

Среди первых знаменитых «менаж а труппа» – союза втроем – мы найдем трагедию любви И.С. Тургенева к замечательной женщине – певице Полине Виардо, которая – увы – в прозаическом бытовом плане оборачивалась каким-то довольно жалким чичисбейством и банальным французским треугольником «*Mr Viardaux, m-me Viardaux, Tourgeneff, russe*» – и так до смерти, нахлебником в чужом Буживале... Но есть примеры-эталон, современные этой уникальной судьбе Тургенева, – примеры сознательного, манифестационного, идейного «брака втроем». Любовь людей 1860-х годов – поистине трагедия идеи.

Внедренная в сознание нескольких поколений с помощью программы средней школы любовь героев романа «Что делать?» Чернышевского, этот знаменитый треугольник: «Вера Павловна – Лопухов – Кирсанов», будучи в оригинале гимном свободы личности и, следовательно, свободы любви, при всем индивидуальном благородстве участников этой драмы в жизни породила шлейф вполне пошлых и мизерных сожителств под флагами борьбы с косностью и фальшью буржуазного брака, за союз единомышленников,

незаурядных личностей, возвышающихся над обыденщиной, своего рода «суперменов».

Литературные примеры порождали сюжеты жизненные, а те, в свою очередь, откликались в литературе, шел постоянный идейный обмен между искусством и жизнью.

И рядом с эталонными героями снов Веры Павловны вырастают реальные треугольники: чета Панаевых и Некрасов; Шелгуновы и Сеченов... Эти чистые люди, эти подвижники идеи намного выше своих деклараций. Вспомним: энтузиаст вульгарно-материалистических теорий Евгений Базаров умирает, спасая больного, т. е. совершает вполне идеалистический поступок. И влюбляется всем сердцем (а не железами внутренней секреции), и не в «объект удовольствия», а в гордую красавицу Одинцову. Иными словами, Базаров лучше «идей Базарова».

В книге Т.А. Богданович «Любовь людей шестидесятых годов» («Academia», Л., 1929) запечатлены портреты героев-разночинцев, приведены разнообразные материалы, раскрывающие отношения «новых людей», связанных и духовно, и любовно: Чернышевский, Шелгунов, Боков, Михайлов, Сеченов предстают перед читателями в сплетениях судеб, встреч и чувств. И – опять-таки – эти проповедники свободной любви, эти «разумные эгоисты» оказываются самоотверженными в любви и верности.

Но идеология и мораль 1920-х, объявив себя наследницами шестидесятничества, лишат это наследство чистоты и трепета, выхолостят, разнесут на лозунги в комсомольских ячейках, проклинающих «буржуазный брак» и «частнособственническую ревность». Веру Павловну Лопухову-Кирсанову сменят самоуверенные двумужницы, а Лопухов и не подумает исчезнуть, инсценируя свою гибель, а уютно устроится на коммунальной жилплощади «любви втроем».

Ближайшая модель таковой – увы! – в философии, эстетике и быту, «бытии», как предпочитали выражаться, духовной элиты Серебряного века. Парадоксально сходятся противоположности: разночинный нигилизм смыкается в этом пункте с утонченными, изысканными переживаниями чувств, с опасным эмоциональным искательством и надрывом на верхних этажах благоуханной петербургской культуры 1910-х – на прославленной Таврической, на «Башне» Вячеслава

Иванова, в гостиных и ночных кабаре, где собирался цвет русской интеллигенции.

Революцию встречает знаменитый семейный тройственный союз: Л.Ю. Брик, О.М. Брик и В.В. Маяковский. По признанию Лили Брик, все трое решили не расставаться еще в 1915 году. «Четверо в помещении: Лиля, Ося, я и собака Щеник» – мы учили эти стихи в школе. (Заметим, что в помещении на Мещанской тоже четверо: трое людей и кошка, которая, кстати, имеет свою партию в квартете тончайшей режиссуры фильма: это «дублерша» женщины, Людмилы, ее ласкают, шлепают и т. д.).



XX век – Осип Брик, Лиля Брик, Владимир Маяковский

Далее, как бы по эстафете, традиция спустится в московскую интеллигентную послеоктябрьскую среду и даже расположится в декорации, сделанной Сергеем Юткевичем для простого состава персонажей «Третьей Мещанской».

Вот какие предтечи у супругов Баталовых и их третьего, Фогеля! Привычно подчеркивать резкий слом эпох, гнетущую разницу между двумя десятилетиями: 1910-ми и 1920-ми. Действительно, контраст зияющий, уже один лишь «боевой восемнадцатый год» неузнаваемо изменил общество. Но, как писал тот же В.Б. Шкловский в своем дневнике, «...вопрос любви остался. Жадность к жизни усилилась...»

Советская руководящая идеологическая верхушка уделяла этому вопросу мало внимания. Железную четкость имело лишь безоговорочное осуждение буржуазных нравов, старой семьи, то есть «формы частной собственности и купли-продажи», скрытой проституции и всего прочего, осужденного в марксистском манифесте по вопросам любви и брака, – книге Августа Бебеля «Женщина и социализм». С позитивной программой дело обстояло труднее. Ведущим партийным идеологом по «проблеме пола» стала А.М. Коллонтай.



Александра Коллонтай (1872–1952)

Женщина бесспорно выдающаяся, воспитанница старой гвардии революционеров-подпольщиков, член ЦК РКП(б), Коллонтай, а в девичестве Шурочка Домонтович, из богатой буржуазии родом, принадлежала к числу «чаек революции». Правда, злоязычный И.А. Бунин в «Окаянных днях» припечатал, что она целый день ходит по рабочим окраинам и баракам, агитирует, а потом принимает ванну, надевает шелковую ночную рубашку и прыг в постель к подруге с коробкой шоколадных конфет. Так или иначе, но главные послеоктябрьские тексты по вопросам «новой морали» и положения женщины в обществе принадлежат ей.

Еще в 1913 году, до войны и при царе, Коллонтай в статье «Новая женщина» призвала своих товарок победить эмоции и отказаться от ревности, допуская свободу мужчины и требуя от него не материального обеспечения, а исключительно уважения к ней, не ограничивать сферу интересов домом, подчинить любовные переживания разуму, но при этом не скрывать своей сексуальности.

Традиционную семью марксистка-феминистка презирала, что доказала и на практике, бросив пятилетнего сына с мужем и уйдя в революцию, а в теории утверждая, что из основных задач рабочего класса вытекает «текучесть» в общении полов.

Такой пестроты брачных отношений еще не знавала история: неразрывный брак с устойчивой семьей и рядом преходящая свободная связь, тайный адюльтер в браке и открытое сожитительство девушки с ее возлюбленным – «дикий брак», брак парный и «брак втроем» и даже сложная форма брака вчетвером. Можно лишь удивляться, как удается человеку, сохранившему в душе веру в незыблемость моральных авторитетов, разбираться в этих противоречиях и лавировать среди этих взаимно исключающих друг друга несовместимых моральных предписаний.

Понятие греха исчезло. Пробудилось оно, пожалуй, лишь у Людмилы, когда она попала в ужасающую обстановку лечебницы. Да еще режиссер подкатил к окну приемной у гинеколога коляску с милым младенцем, на которую смотрит сверху Люда. До этого же ее страдания были связаны лишь с тем, что ни один, ни другой из ее мужей не оказывали ей должного внимания, больше удовлетворялись своей мужской компанией. Вспомним страшный сон Анны Карениной:

ей снилось, что муж и Вронский оба одновременно оказывают ей свои ласки. Анна («Мне отмщение, и Аз воздам» – эпиграф к роману) заканчивает свой сюжет под поездом, Людмила – в вагоне поезда.

При всей своей видимой объективности и беспристрастии показа фильм «Третья Мещанская» моралистичен. Это произведение высоконравственное.

«Девушка с коробкой», прочие девушки и неотразимый Борис Барнет за кадром

Жизнь моя, кинематограф, черно-
белое кино!
Я не сразу замечаю, как
проигрываешь ты
от нехватки ярких красок, от
невольной немоты.
Ты кричишь еще беззвучно. Ты
берешь меня сперва
выразительностью жестов,
заменяющих слова.
И спешат твои актеры, все бегут они,
бегут —
по щекам их белым-белым слезы
черные текут.
Я слезам их черным верю, плачу с
ними заодно...
Жизнь моя, кинематограф, черно-
белое кино!

Юрий Левитанский

* * *

*Купите облигацию Госзайма! Выигрышный билет и
бесприигрышный выбор • Поворот карьеры боксера • Кинематограф у
«Яра» • Судьбы: Анна Стэн и Вера Марецкая*



Круглолицая и глазастая шляпница Наташа живет в заснеженном пригородном поселке со своим стареньким добрым дедушкой. Каждое утро возит в Москву готовые с вечера изделия. Вот по тропинке между сугробами резво бежит она к железнодорожной станции с неразлучной своей круглой коробкой, в высоких зашнурованных ботинках, с

кудряшками из-под веселого башлыка – эдакая подмосковная Снегурочка!

Все-таки удивительное искусство – кинематограф! Оно с первого кадра способно взять вас в плен. И не лихой завязкой интриги, и не эффектом действия, не острой ситуацией, а вот так: вроде бы ничем... Нет, пожалуй, «эффектом присутствия»! Живым воздухом чужой жизни, в которую переносят, втягивают зрителя!



Борис Васильевич Барнет (1902–1965)

Фильмография Б.В. Барнета

1927 г. – «Девушка с коробкой»

1927 г. – «Москва в Октябре»

1928 г. – «Дом на Трубной»

1931 г. – «Ледолом»

1933 г. – «Окраина»

1936 г. – «У самого синего моря»

1939 г. – «Ночь в сентябре»

1941 г. – «Мужество» (Боевой киносборник № 2)

1942 г. – «Бесценная голова» (Боевой киносборник № 10)
1943 г. – «Славный малый»
1945 г. – «Однажды ночью»
1947 г. – «Подвиг разведчика»
1951 г. – «Щедрое лето»
1955 г. – «Ляна»
1957 г. – «Поэт»
1957 г. – «Борец и клоун»
1957 г. – «Аннушка»
1962 г. – «Аленка»
1963 г. – «Полустанок»

Перед вами – именно такой случай! Ничего чрезвычайного. Ну, милая девушка, прелестная и забавная с этой круглой картонкой (это за ней потом поспешат на советский экран и сразу вдогонку – «Девушка с далекой реки», а дальше – и «Девушка с характером», и «Девушка с гитарой», и «Девушка без адреса», и другие). Ну, конечно, очень смешон и трогательно жалок (прямо-таки чеховский персонаж!) ее незадачливый обожатель – почтовый служащий, которого играет, но совсем по-иному, тот же Владимир Фогель, что в «Третьей Мещанской». Да и второй Наташин поклонник, пусть и удачливый, тоже смешной: он провинциал, в столице жилплощади не имеет, ночует на скамейке Александровского сада, подложив под голову стопку книг, – это рабфаковец Илья Снегирев, и играет его популярный в немом кино Иван Коваль-Самборский.

Ну а сюжет? Представьте себе, тоже «заказной», «спущенный сверху» (как «Броненосец Потемкин»)! Но только теперь из Наркомата финансов для рекламы государственного займа: нужны деньги на реконструкцию, на индустриализацию, на коллективизацию. Кино, это обожаемое народом и «самое важное из искусств», должно наглядно убедить каждого гражданина поскорее купить облигацию. Кинематографисты с радостью схватились за возможность сочинять увлекательные приключения, заодно высмеивая жадных и хищных, награждая бедных и скромных, которым-то и достанется выигрыш.

Словом, это уже не ново. Например, крутится по стране комедия «Закройщик из Торжка» со знаменитым Игорем Ильинским, где тоже идет вокруг лотерейного билета катавасия. И вообще, сюжет

внезапного выигрыша кино облюбовало сразу вплоть до «Старого наездника» самого Барнета и «Зигзага удачи» Эльдара Рязанова – беспроектно выигрышный сюжет!

Но «Девушкой с коробкой» вы сразу очарованы. И даже смотря ее по телевизору в наше время с его цветными суперколоссами и звуком стерео-долби-дигиталь. То ли с самого начала вас захватывает черно-белая игра на длинных-длинных деревянных сваях, которые через снежное поле ведут от Наташиного домика к станции. То ли перрон с дымящимся паровозиком – таких давным-давно уж нет.

Мостки не были построены для съемок, они – настоящие, взаправду вели от полустанка Лось к поселку Джамгаровка. На киностудии это называется «натурная декорация». Но ведь надо ее найти, сделать средой обитания героев, увидеть в ней образ!

Воздух в кадре – вот первый признак истинно кинематографического режиссерского таланта. И этим воздухом в кадре, а еще – юмором, пристальным взглядом, любовью к людям с его дебюта как постановщика в «Девушке с коробкой» отмечены были скромные «камерные», как их тогда называли на фоне революционных эпопей, фильмы Бориса Васильевича Барнета (1902–1965) – одного из самых лучших и самых обаятельных русских режиссеров.

Это был дебют художника абсолютно зрелого. Неудивительно: у Барнета имелся достаточно надежный жизненный и творческий опыт.

Москвич по рождению, сын владельца небогатой типографии в Замоскворечье, он не принадлежал к числу «десантников» (то есть иногородних, завоевывавших столицу). Но пришел в кинематограф извилистым путем, как и большинство его современников – «детей смутных лет России» (Блок).

Недолго пробыв в Первой студии МХТ – детище К.С. Станиславского, Барнет обосновался в спорте, стал профессиональным боксером. Можно, не слишком утруждая воображение, представить себе восторг публики (женской части – в первую очередь), когда он выходил на ринг. Барнет был необыкновенно красив. Идеал «мужского», мужественного. Черты лица крупные, грубоватые, словно высеченные из камня, но смягченные интеллектом, одухотворенные. Британский ген породнился со славянским: в старших поколениях его

семьи, позволю себе допуск, существовало родство с некими баронетами, адаптировавшимися в фамилию Барнетов.

Понятно, что это была «фактура» для киноэкрана.

Барнет и начинает в кино как актер, точнее, – «натурщик», так предпочитали называть людей перед камерой в мастерской Кулешова, авангардном молодежном коллективе, профессиональной школе будущего режиссера. Его первой ролью был ковбой Джедди в комедии «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», постановка Льва Кулешова (1924).



Почтовый служащий Фогелев (Владимир Фогель) и рабфаковец Илья Снегирев (Иван Коваль-Самборский) – поклонники шляпницы Наташи (Анна Стэн)

Ковбой этот по сюжету прибывал в советскую Москву в качестве телохранителя при некоем американском сенаторе Весте. Барнет в блуджинсах, клетчатой рубашке, сомбреро и меховом жилете (русский мороз!) выглядел натуральным уроженцем Техаса, а комический эффект заключался в том, что ковбойские умения и трюки Джедди, которые Барнет демонстрировал с боксерской силой и акробатической ловкостью, сочетались с фоном зимней Москвы в сугробах. По

улицам, мимо храма Христа Спасителя, по набережным Москвы-реки мчалась погоня. Ковбой с помощью лассо брал в плен неповоротливого российского извозчика – «ваньку», по канату перебирался на другую сторону улицы на высоте шестиэтажного дома и тому подобное. На какое-то время за Барнетом было закреплено амплуа иностранца, «англосакса» – он сыграл репортера в четырехсерийном боевике «Мисс Менд», английского солдата в «Потомке Чингис-хана».

Но душа его тяготела к режиссуре очень рано, уже в «Мисс Менд» он выступил сопостановщиком Ф. Оцепа и мечтал о полной самостоятельности на съемочной площадке. Все реже и на краткие минуты выходил он на экран в проходных эпизодах – это при своих-то внешних данных и гарантии «звездного» успеха!

Людей вне кино часто удивляет такая тоска актеров по пространству за кадром, по желанию выразить себя через других. И в те далекие 1920-е, и в наши дни на пике славы актеры ставят и снимают собственные фильмы.

Но внутри кинематографа такая страсть понятна. И потому, что изумительно сыгранная артистом сцена, плод его вдохновения, легко может быть вырезана и выброшена в корзину при окончательном режиссерском монтаже. И потому, что актер, этот кумир публики, этот предмет мечтаний и зависти миллионов, на самом-то деле подчиненный, трудяга, черная кость кинематографа. Там полновластно царит режиссер. Лидер.

Полководец – со своим громогласным рупором в руках. Капитан корабля – у своей камеры и машинерии как на капитанском мостике. И сладкий приказ: «Мотор!..» – и все закрутилось, поехало... Вот почему любая книга по истории кино (в том числе и эта скромная книжечка) всегда есть прежде всего книга о кинорежиссуре.

Так вот, боксер и актер Борис Барнет приходит на киностудию «Межрабпом-Русь» (в 1928-м переименована в «Межрабпом-фильм», позже Студия им. Горького). Располагалась она в здании бывшего ресторана «Яр» на Петербургском шоссе. Роскошные залы и кабинеты, правда, разрушенные и слегка захламленные, казались островком старорежимного шика. Это небезынтересное кинематографическое производство определило режиссерскую судьбу Бориса Барнета в

середине 1920-х. Потому – несколько слов о студии специально.



После успеха «Девушки с коробкой» Анну Стэн ожидала блестящая актерская карьера в России, а потом и в Америке

Дело в том, что историко-революционная эпопея, гордость киноавангарда, обеспечить кинотеатры публикой была не способна. Ведь это из области утопии, что новый пролетарский зритель, пусть даже самый сознательный, хочет видеть на экране только битвы и штурмы. Нет, как говорится, ничто человеческое ему не чуждо, как и прежнему зрителю, пусть даже обывательскому. И потому на советских экранах с 1923 года (когда было принято по поводу

необходимости киноимпорта специальное постановление Госплана) крутится поистине огромное количество (более 200!) заграничных картин, закупленных по дешевке.

Однако усиливается потребность зрителей видеть свою собственную, российскую, жизнь. Так уже было в начале XX века, когда первые русские ленты стали вытеснять завоевавшую экран французскую фирму «Братья Патэ». Так будет и в самом конце XX века, на исходе 1990-х, когда словно бы совсем заглохшее отечественное кинопроизводство воспрянет духом, чувствуя потребность людей в «своем». Проверено историей кино: это происходит, когда уже удовлетворено естественное для массовой аудитории увлечение «миром грез», «фабрикой снов», жизнью «богатых, которые тоже плачут».

Вот этому-то желанию зрителей смотреть фильмы «о себе» и отвечала продукция «Межрабпома». Там снимали мелодрамы, комедии, приключенческие ленты из советской жизни – все это очень любила публика. Там работали опытные профессионалы во главе со знаменитым еще до революции Яковом Протазановым. Для исполнения ролей приглашались лучшие театральные артисты – назовем хотя бы блистательного Анатолия Кторов, бесподобного комика Игоря Ильинского и идеального «социального героя» Николая Баталова. Снимались очень красивые молодые актрисы: Вера Малиновская, Анель Судакевич, Галина Кравченко, Анна Стэн.

Последнюю и выбрал Барнет для своего дебюта в режиссуре. Актриса обладала великолепной непосредственностью и – одновременно – юмором. Ее отважная шляпница Наташа боролась с врагами задорно, весело и, конечно, побеждала.

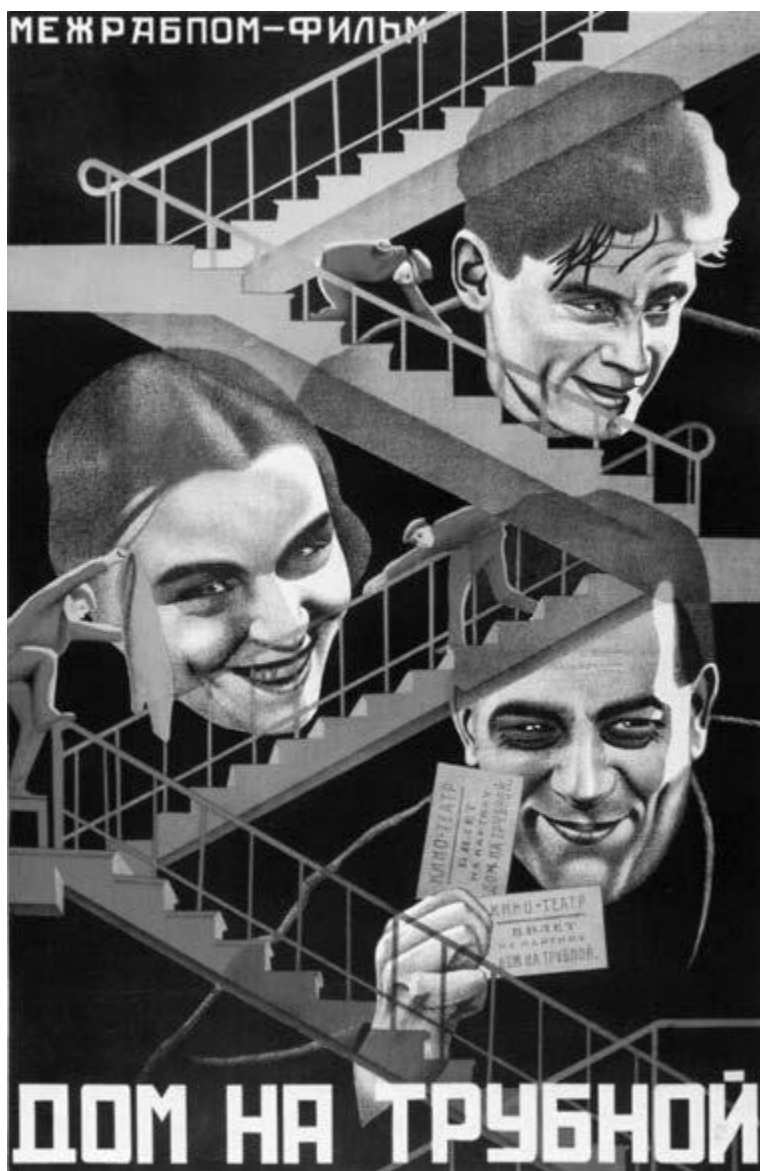
Индивидуальности Барнета-режиссера были близки простые люди и простые чувства, сегодняшней день, окружающее. С историко-революционной эпопеей у него не получилось. Снятая им к 10-летию революции заказная «Москва в Октябре» была всеми признана – и на сей раз справедливо! – полной неудачей. Не его это была стезя – социальные бои, классовая борьба... А врагами шляпницы Наташи были, разумеется, нэпманы – этот постоянный объект киносатиры тех лет. Хозяева и хозяйчики «из бывших».

В палитре Барнета недоставало злобы, но высмеять он умел! Нэпманская чета из «Девушки с коробкой» – хозяйка шляпного салона

мадам Ирэн и ее муж-подкаблучник в филигранном дуэте Серафимы Бирман и Петра Поля живописались, скорее, не на уровне комедии положений и эксцентриады, к которому располагала приключенческая интрига с облигацией, но на глубине комедии характеров. Хитрый супруг всучивал Наташе за работу не деньги, а билет Наркомфина, считая оный пустой бумажкой, и вдруг – о ужас! – объявлена сумма с нулями в конце... Как спохватился этот толстенький господинчик, как помчался по длинным-длинным мосткам к Наташе в ее загородный домик. Все напрасно! И деньги, и комната, за которую тоже шла борьба, достаются не нэпманской парочке, а добрым и честным Наташе и Илье Снегиреву.

В следующем фильме Барнета «Дом на Трубной» снова будто бы ординарный сюжет и ходовая по тому времени тематика: миграция в столицу, опять нэпманы, обыватели, коммуналки, профсоюзы. Анекдот, как деревенщину Параню-домработницу приняли за депутата Моссовета (женский и советский вариант «Ревизора»), и в роли та же Вера Марецкая, которую уже видали прислугой нэпманши в «Закройщике из Торжка».

А на экране у Барнета – сплошная новизна, неповторимый почерк, «рука» и то магическое «чуть-чуть», что отличает истинное искусство.



Утренняя Москва с ее куполами, которые отражаются в луже и колеблются под метлой дворника, совершающего утреннюю уборку.

Россыпь пристальных наблюдений за прохожими, один из них – сам Барнет, очень красивый человек и прекрасный актер, увы, не любящий сниматься. Серия неповторимых экранных лиц, и эта активистка «женотдела», и ревнивая красотка в шляпке и в меху – элитарная столичная домработница (а не деревенщина, как Параня).

И соседи с пилой, близнецы, усердно делящие пополам на лестничной клетке какой-то неподатливый чурбан. И вытряхивающееся там же на лестнице дома-вертепа на Трубной улице пыльное чучело леопарда.

И театральное представление «Парижская коммуна» в домовом клубе – примета времени! И наконец, замеченная только подготовленными и внимательными зрителями (а таких было немало среди тогдашнего общества «Друзей кино» и разнообразных кинокружков) пародия на героические кадры «Стачки» Эйзенштейна: в трехъярусной вертикальной композиции невзрачного краснокирпичного дома на Трубной повторялся кадр из сцены взятия рабочей казармы жандармской конницей, где на каждом этаже-пролете вертикалью располагались кони и тяжелые всадники.

А Параня – Марецкая! Сколько юмора, любви и правды времени в кадрах: укутанная в платок (а на улице – тепло, весна), походка уточкой, девичий нос – «уточкой» и живая уточка в корзинке – гостинчик земляку! – Параня останавливает, спасая убежавшую по мостовой птицу, аж московский трамвай на полном ходу!

Актриса идеально естественна. А жениха ее, шофера, сыграл Владимир Баталов – поразительное фамильное сходство! – брат Николая и отец Алексея Баталова, с чьим именем будет так тесно связано новое советское кино.





Вера Марецкая – домработница Парня, Владимир Фогель – парикмахер Голиков в фильме Барнета «Дом на Грубной»

Бытовало мнение, что женские образы у Барнета разработаны особенно тонко. Знакомом женской души и женской прелести на экране он, бесспорно, являлся. В этом с ним поспорить мог (счет ведем из советских корифеев, конечно!) только Юлий Райзман, создатель целого экранного сонма, где в центре неповторимая Машенька – Валентина Караваева в одноименном фильме 1942 года, нет, не красавица, но больше чем красавица – воплощенная женственность. Барнет же в первых своих картинах открыл семафор кинокарьеры двум избранницам, чьи пути вскоре решительно и резко разошлись.

Анна Стэн после своего успеха в «Девушке с коробкой» наперебой получала приглашения. Снялась у Я.А. Протазанова в престижном актерском ансамбле с В.И. Качаловым и Вс. Э. Мейерхольдом в «Белом орле». Она играла красотку-гувернантку в доме губернатора, героя картины.

В литературном оригинале фильма – рассказе Леонида Андреева – гувернантка отсутствовала. Персонаж этот был введен, чтобы зрители еще раз полюбовались хорошеньким личиком актрисы, а Качалов, играя губернатора, мог разоблачать не только жестокость царского слуги, который отдал приказ расстрелять мирную манифестацию, но и его сластолюбие: оставаясь наедине с воспитательницей маленькой дочурки, этот солидный господин и семьянин вел себя недвусмысленно.

Сыграла она и в оригинальной исторической картине «Золотой клюв» талантливого ленинградского режиссера Е. Червякова, проявив еще и чувство стиля. И на подъеме карьеры уехала в Америку.

Там ее ожидала судьба «состоявшейся» актрисы-иностранки, не так уж часто выпадающая нашим соотечественницам за океаном. Она была приглашена в Голливуд на студию всемогущего магната Сэмюэля Голдвина, долго и много снималась. Правда, критики огорченно писали о том, что чужеземная актриса скоро утратила свежесть и безыскусность своих российских и первых американских ролей, заштамповалась. Правы они были или нет, Анна Стэн не утонула в волнах голливудского производства. А в 1960-х годах успешно занялась живописью, выставляла свои картины – талантлива была наша русская девушка с коробкой.

Вера Петровна Марецкая, воспитанница Вахтанговской студии и примадонна Театра под руководством Юрия Завадского, для кино была открыта Протазановым еще до того, как была замечена публикой в качестве яркой характерной и комедийной партнерши Игоря Ильинского в «Закройщике из Торжка». До того она играла эпизод в «Его призыве». В барнетовском «Доме на Трубной» выявилось ее истинно народное, драматическое и многогранное дарование.



Деревенская девушка Параня – сама естественность и простота

Слава Марецкой достигнет апогея в следующие десятилетия, когда ей доведется воплотить на экране образы поистине эпохальных советских героинь: крестьянки Александры Соколовой в «Члене правительства» (воплощение мечты Ленина о «кухарке, которая сможет управлять государством»), народной мстительницы Прасковьи Лукьяновой («Она защищает Родину»), сельской учительницы Варвары Мартыновой в одноименном фильме М. Донского. Марецкая получила – по достоинству – все почести, все знаки признания и отличия, какие представляла деятелям искусства советская власть (народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда и пр.), прожила долгую, насыщенную и ровную творческую жизнь.

А начало было положено опять-таки всего лишь очаровательной и забавной «псевдодепутаткой» Параней из многоквартирного «Дома на Трубной» Барнета. У Барнета была счастливая рука для дебютанток!..

* * *

Вечерние огни и звуки романа Мужья Елены Кузьминой у кинокамеры • Радость – страдание жен Барнета • Невостребованное наследие Мастера

В 1933-м Барнет выпустил один из ранних русских звуковых (и самых обаятельных!) фильмов – свою «Украину».

Режиссерскую манеру сразу стали сравнивать с чеховской в прозе. Это был непритязательный рассказ о тихом городке в «глубинке», куда доносятся вихри и взрывы эпохи: мировая война, революция – история через обыденное, каждодневное течение жизни.

Сапожник и двое его сыновей-новобранцев, хозяин сапожного заведения, пленные немцы, студент-квартирант, скамейки городского бульвара, объяснения в любви, прощания, разлуки – ничего особенного, но оторваться от хода фильма невозможно. Снова, как всегда у Барнета, втягивает «эффект присутствия». Вечерняя улица, темнеет, в деревянном доме зажглось одно окно, другое (что всегда волнует и в жизни – что там, в окне?), в действии пауза, улица пуста, но звучит романс за кадром, откуда-то доносится тоскливый и долгий лай собаки, а вблизи, в темноте слышатся хохот, смех, поцелуи – эту «фонограмму жизни», то, что в искусстве называют «настроением», «атмосферой», уникально чутко слышал Барнет. Его взгляд в человека, как бы ни был тот неприметен, всегда полон любви, интереса и внимания, и этим буквально светится кадр. С особой задушевностью и мягкой усмешкой рисовалась в «Украине» история девчонки Маньки, дочки хозяина, сыгранной Еленой Кузьминой.

Елена Александровна Кузьмина – еще одна судьба выдающейся советской актрисы, судьба совершенно необыкновенная. Девочкой в Тифлисе Леля Кузьмина с подружками попала на кинофабрику, где шли съемки первого советского боевика «Красные дьяволята». И, что называется, «заболела» кинематографом.



Сенька Кадкин в «Украине» Барнета – первая из более 120 киноролей замечательного актера Николая Крючкова (1911–1994)

Ее собственная работа в кино начинается в Ленинграде конца 1920-х годов в знаменитой уже тогда мастерской ФЭКС – «Фабрике эксцентрического актера», которой руководили Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, «фэкссы», как их тогда называли, – об этом ниже.

Кузьмина, приняв кредо этой высокопрофессиональной киношколы, тем не менее очень «по-своему» играет драматические и экспрессивные роли парижской коммунарки Луизы в «Новом Вавилоне» и алтайской сельской учительницы Кузьминой в первом советском звуковом фильме «Одна» (1931).

Лишь два года проходит, и она уже на экране московской картины «Украина». Совсем, совсем иная манера, акварель и пастель вместо резких красок драмы, взамен социальных страстей – мягкая улыбка и

наблюдение за малейшими реакциями, движениями души. И снова Кузьмина покоряет зал.

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

Как все это прописано тончайшей кинокамерой, Боже мой!



Одна из блестящих ролей Елены Кузьминой – Манька Грешина, дочь хозяина сапожной мастерской, в «Окраине» Барнета

Кузьмина становится женой Барнета. Столь же филигранно и изысканно играет у него в комедии «У самого синего моря». Но брак этот недолог, и героиня двух замечательных барнетовских лент уходит – и в кино и в жизни – к другому, к еще одному кинорежиссеру, к Михаилу Ромму на старте его завидной карьеры. Снимается у него в военно-приключенческом фильме «Тринадцать» (1937), играет жену красного командира и далее надолго остается исполнительницей

главных ролей в роммовских лентах, появляясь на экране то польской бедной служанкой в «Мечте», то угнанной в Германию русской девушкой в «Человеке № 217», то американкой в «Русском вопросе» и даже леди Гамильтон в историческом колоссе «Корабли штурмуют бастионы». Ромм обожает жену и боготворит актрису, считает, что она может играть все.

Она красива? Нет, не скажешь. Лицо простоватое, круглое, обыкновенное, выразительны одни глаза.

Она – безупречный мастер, как Марецкая, Раневская или Любовь Орлова? Тоже – нет. Как актриса Кузьмина слабее многих ее экранных современниц. Но кино имеет свои тайны, и органичность, убедительность, некая «податливость» исполнительницы властной руке режиссера, ее всякий раз новая «типажность» несомненны. И еще: «не родись красивой, а родись счастливой» – видимо, это действительно и для кино.



Кузьмина и Крючков встретились и в следующем фильме Барнета – лирической комедии «У самого синего моря» (1935)

В жизни Елена Александровна была очаровательным, добрым и деликатным человеком, помимо всех своих достоинств, еще и прекрасной хозяйкой. За что бы ни бралась – за пылесос, за лопату на огороде, за перо, решившись написать собственные мемуары, когда актрисы еще этим не занимались, – все у нее спорилось, и это тоже восхищало Ромма.

Снималась она и после его кончины, последний раз в фильме «Беда» Динары Асановой, режиссера оригинальных «школьных» картин, художника, столь заметного на фоне 1970-х.

Так получилось, что Елена Кузьмина прошла с советским кинематографом более полувека. И все же лучшей ее ролью в числе уникальных страниц мировой кинопублотеки осталась нескладная «худыра» (словечко Николая Эрзмана) Манька, подросток-полудурок в длинном платье покойной матери и жалкой шляпке, с открытыми миру глазами и широкой улыбкой, провинциальная девчонка из российской «Украины».

Посмотрев картину Барнета, восхищенный Бела Балаш – великий знаток кино, столп европейской кинотеории и автор классической книги-манифеста «Видимый человек» – писал, как бы обращаясь к режиссеру:

«Вы не даете карикатур на серьезные вещи. Вы показываете их серьезно, поскольку они серьезны на самом деле. Только вы не просеиваете и не очищаете их от тех гротескных и комических деталей, которые могут прилипнуть и к самым серьезным вещам.

Шекспир с успехом перемешивал серьезность с юмором. Все же различие между понятиями оставалось.

Они находились рядом. У вас одна и та же сцена, одни и те же образы и жесты одновременно трагичны и комичны». Это сказано точно.

Да, его удивительным даром было создавать кадр из «ничего», словно бы из воздуха, натуры, брызг, человеческих лиц и простых людских движений. Ничего специального, подчеркнутого. Но и необработанной, нарочито «документальной» действительности тоже нет. Вот уж поистине «светопись», как говорили еще во времена Евг. Бауэра.

Лирическая комедия «У самого синего моря» – что в ней, о чем она? В аннотациях и тематических планах наверняка что-нибудь вроде «о

героическом труде и дружбе советских рыболовов». А на экране – хибара рыболовецкого колхоза «Огни коммунизма» (!) на пляже у волны, двое рабочих-сезонников на путине. Оба, блондин и брюнет, русский и узбек (их играют Николай Крючков и Лев Свердлин), влюблены в молоденькую бригадиршу Машеньку – как бы повзрослевшую со времени «Окраины» Маньку – Кузьмину. Вот вам и все «Огни коммунизма»! Барнетовский юмор спрятан в улыбке, в огромном бюсте Маркса на столе пустого колхозного правления, где Машенька правит своими двумя работниками да несколькими старушками – «женской бригадой».

Но сколько чистоты, свежести, игры света и солнечных лучей в этом юном летнем мире – как в рассыпавшихся стеклянных Машинных бусах!

А сюжет? События? Ну, правда, был шторм, и вроде бы в волнах утонула Маша, и даже на торжественно-траурном собрании говорят речь, что, дескать, «море отняло у нас бригадира, не стало любимого друга...».

Но смерть героини – не для этого фильма, и выплывшая Маша является прямо на свою панихиду – Барнет любит такие смены и перемены чувств!

Поклонники – оба приходят в неистовый восторг, с двух сторон расцеловывают ее. Их соперничество – сплошное рыцарское благородство. И когда кажется, что узбек взял верх и даже привез из города Маше в подарок ситцевое платье, а русский готов уйти навсегда, Маша неожиданно сообщает, что у нее на Дальнем Востоке есть жених, и показывает фото красавца в морской форме. В этот момент, наверное, многие зрители смеялись, потому что показывала Маша портрет артиста Боголюбова, который только что перед этим сыграл роль Шахова, то есть С.М. Кирова в «Великом гражданине». Но все это без всякой иронии, абсолютно всерьез, с нежностью к своим неказистым современникам.

«Старого наездника» по сценарию Н.Р. Эрдмана (драматург, великий автор «Мандата» был тогда сослан в Сибирь) закрыли, фильм вышел только в «оттепель», хотя в истории бывшего «короля ипподрома» на пенсии и счастливой тысячной ставки ничего антицензурного не было – была лишь любовь Барнета к счастливым людям.

А в знаменитом «Подвиге разведчика», шпионском детективе, предвосхитившем «Семнадцать мгновений весны», зрителям довелось увидеть уже другого Барнета – с лихими поворотами сюжета, резкой стыковкой крупных планов-противопоставлений, с заметными из зрительного зала декорациями и макетами – словом, в той эстетике приключенческого кино, где фоны и атмосфера – сила барнетовской режиссуры – несущественны. И самого его увидели там в роли гитлеровского аса генерала фон Юона – сильно постаревшего, никак не на свои 44 года, но все равно и еще лучше, чем в молодости, – красавца с львиной головой.

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

Был абсолютно неотразим для женщин, имел по очереди семь жен, как Синяя Борода. Все жены, судя по всему, страстно его любили, но в большинстве своем сами от него уходили – жить с ним было невозможно! Одна из жен, например, рассказывала (я слышала многое и еще от других), что он был способен выйти в киоск за сигаретами, не возвращаться три дня, а потом явиться как ни в чем не бывало с улыбкой и поцелуем.

Еще был в киносреде популярен такой анекдот: некая жена, тоскуя по вечерам в одиночестве, пристрастилась к карточной игре в преферанс, приглашала друзей, и они «гоняли пулечку» при свете зеленой настольной лампы. Засиживались за полночь, тихо-тихо, чтобы не мешать соседям, а жили в коммуналке. Однажды Барнет, сильно припозднившись, незаметно открыл ключом входную дверь квартиры, быстренько разделся догола в передней, слыша в комнате лишь тишину, видимо, понадеялся проскочить в постель и прикинуться давно спящим. Входит в комнату и... «Он стоял перед нами в чем мать родила, как Аполлон Бельведерский, перекинув брюки на локоть и с ботинками в руках...» – вспоминал, хохоча, один из очевидцев-преферансистов.

Замечу, что все эти байки о Барнете рассказываются всегда с огромной симпатией и восхищением. Что же до бывших жен, то, благополучные в своих новых браках, с детьми, с внуками, они нет-нет, да и вставляли в любой светский разговор: «А вот когда я была

замужем за Барнетом...» И все пересказывали его выходки, шутки, словечки...

Сильно пил. Но всегда запойно работал. Его последние фильмы «Поэт», «Аленка», «Полустанок» неровны, порою странны, но и в них светится очень большой талант и блестящие прозрения о людях.

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

Борис Васильевич Барнет покончил самоубийством в Риге, в 63 года.

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

«Чапаев» и теплота

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

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

Осип Мандельштам

*Кремлевский киноман Чтобы нравилось и академику и колхознику •
Братья находят друг друга • Как они «учились» монтажу у
американцев • Еще один рассказ Виктора Шкловского*

* * *

Борис Бабочкин рассказывает в своих мемуарах, вышедших в 1990-е: «...Я вспомнил пятнадцатилетие советского кино в Большом театре в январе 1935 года. Когда я вышел на сцену в костюме и гриме Чапаева — зал встал. А первым встал Сталин. Это была такая овация, такой восторг! А как выступали Эйзенштейн, Довженко, а какой был зал, какое это было торжество».





Эмблемами советского кино, его символами стали в середине 1930-х кадры из фильма братьев Васильевых «Чапаев». В роли начдива Красной армии Василия Ивановича Чапаева – Борис Бабочкин, в роли ординарца Петьки – Леонид Кмит

Сталин встал и поднял зал! Встал перед загримированным актером, перед киногероем! И перед кем? Не перед Лениным, не перед Петром I, а перед каким-то партизанским провинциальным командиром!

Прошло всего лишь шесть лет с тех пор, как лично Генеральный секретарь ВКП(б) вмешался в работу Эйзенштейна над фильмом «Генеральная линия» и потребовал исправлений. Но переменялось в жизни страны, а также и в жизни кино, очень многое.

В общих словах – шло уверенное «завинчивание гаек». Общеполитические и общеэкономические процессы (атака на НЭП, коллективизация, нарастающее количество спровоцированных дел: партийных «уклонов» и «оппозиций») и в сфере искусства имели свои параллели. Ожесточалась кампания против формализма, под обвинение в котором начинали подводить любое неординарное художественное решение. Знаменитое постановление 1932 года о

закрытии РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей), избавляя литературу от авторитаризма и тирании рапповских деятелей, сгоняло авторов разных мастей в общий колхоз под названием «Союз писателей СССР». На первом съезде этих писателей, где присутствовал весь цвет литературы СССР – от возвратившегося с острова Капри Максима Горького до Бориса Пастернака (Маяковского уже не было в живых), провозглашался единый метод творчества под названием «социалистический реализм».

Скоро пострадают и будут закрыты талантливые театры, а под рубрику «сумбур вместо музыки» попадут новаторские творения композиторов.

В кино же пока в этом смысле достаточно тихо. Всем известно, что Сталин обожает кино. Где-то в самой глубине Кремля за непроницаемыми стенами оборудован для него просмотровый зал. Он смотрит фильмы ночью. Даже незадолго до его смерти, когда «малокартинье» отечественного производства спустилось почти до нуля, в Госкино СССР в Гнездиновском переулке, в этой постоянной резиденции руководящего органа кинематографии, будет функционировать специальное управление, обеспечивая тайные просмотры.



*Борис Андреевич Бабочкин
(1904–1975)*

На кинематограф обращено верховное внимание. Следствия: усиленный надзорный контроль над студиями со стороны целой пирамиды цензуры и редактуры, а также ангажированной критики, необходимость для кинематографистов, которые привыкли к относительной свободе 1920-х, выбирать собственный статус существования при ужесточившемся режиме.

С другой стороны – здесь открывались особые привилегии. Любимцам правительства щедро выдавали ордена, звания, дачи, ценные подарки. Зарплаты и гонорары в кино были высокие, привлекательные для деятелей других искусств.

В Москве на Воробьевых горах закончено строительство огромного «Мосфильма». В Ленинграде студия получает постоянную марку «Ленфильм». Студии оснащены современной отечественной звукозаписывающей аппаратурой по системе профессора Тагера – «Тагелефон» и Шорина – «Шоринофон». Кино окончательно перешло на звук, откинув недовольство по поводу «болтливой картины», заменившей «безмолвную музу Великого Немого».

Пышное празднование пятнадцатилетия советского кино, столь восхитившее Бориса Бабочкина, который после Чапаева признан киноартистом № 1.

Первый Международный кинофестиваль в Москве в том же 1935-м (а до того интернациональные киносмотрты организовывались только в Голливуде и дважды в Венеции).



Чапаевский «урок стратегии на картошке» – легендарная сцена из фильма братьев Васильевых

Фестиваль проходит в Доме кино на Васильевской улице, бывшем Нардоме цесаревича Алексея, – кинематографистам отдан этот уютный зал в центре столицы. На фестивале жюри из звучных имен. Президент – Эйзенштейн. В программе – знаменитые фильмы и знаменитые мастера – «Пансион "Мимоза" Жака Фейдера, «Да здравствует Вилья!» Джека Конвея, среди гостей – сам изобретатель кинематографа Луи Люмьер! Ну а главный приз единодушно присужден программе советской киностудии «Ленфильм»: «Юность Максима» Козинцева и Трауберга, «Чапаев» братьев Васильевых, «Крестьяне» Эрмлера.

Ленинградские кинематографисты теперь к тому же фавориты начальства. И фавориты они не зря! Социальный заказ, заказ партии, «госзаказ» выполняется ими на «отлично» – так пока считает начальство.

Таков фон «Чапаева».

Кадры хроники 1934-го: по мостовой торопливо шагает людская колонна с транспарантом: «Мы идем смотреть "Чапаева"!»

«"Чапаева" смотрели все!» – газетный заголовок. Каждый день центральные газеты сообщали, сколько еще тысяч, десятков тысяч зрителей посмотрели картину.



Экранный Чапаев – это идеал, это мудрый, лихой, удачливый, остроумный, веселый и меткий полководец

Правда, цифры брались абсолютно произвольные, и сегодня подлинная статистика невосстановима. Понятно: к 1930-м социологические исследования киноаудитории, успешно и новаторски начатые в прошлое десятилетие, были свернуты, а сама социология объявлена буржуазной псевдонаукой. Но в данном случае метафора, пожалуй, соответствует истине: да, «Чапаева» смотрели все!

И нравился фильм всем. И ветеранам Гражданской войны, и снобирующей элитарной кинокритике, еще вчера воспевавшей «пластику безмолвия». И академику. И колхознику. И Эйзенштейну с Довженко. И поэту Мандельштаму. И отправившему его в ссылку Сталину. А про мальчишек тех лет говорили, будто они смотрели фильм по десять сеансов подряд, все надеясь, что Чапаев не утонет в реке Урал под белыми пулями, а выплывет!

Пусть это и анекдот, но зерно истины здесь есть. Дело в том, что в образе Чапаева и в его экранной истории подкупающая, обезоруживающая своей убедительностью правда личности, именно эта неповторимая индивидуальность каким-то непонятным способом соединялась с мифологичностью. Это, наверное, интуитивно и чувствовали наивные юные зрители 1934 года. Они верили в непреложную реальность Чапаева, который захлебнулся раненый и ушел под воду, и предполагали в нем магическую силу и бессмертие.

Экранный Чапаев —

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

тот, кто в черной бурке и папахе, как ветер, несется на белом коне;

тот, кто, как знамя призыва, выбросил вперед руку над пулеметом;

тот, кто увлеченно, как шахматист-гроссмейстер, передвигает картофелины на дощатом столе, давая предметный урок стратегии непонятливым командирам;

тот, кто мчится с саблей наголо во главе красной конницы — словом, Чапаев-Бабочкин!

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

Типические признаки мифологической, культовой фигуры: Чапаев – герой обильного национального фольклора-новодела, и прежде всего анекдотов, наряду с Пушкиным и опережая тоже популярных чукчу, Штирлица и примкнувшего к ним позже «нового русского». Дети до сих пор играют в Чапаева и Петьку. Шуточки и реплики из фильма давно вошли в русский разговорный язык в качестве пословиц и прибауток.

Все, казалось бы, успокоилось, другие дни, другие сны. И вот в самом конце XX века выходит роман лауреата Букеровской премии Виктора Пелевина под заманчивым названием «Чапаев и Пустота». Здесь мудрейшие евразийские орнаменты, сюжетные переплетения, сложнейшие ассоциации – словом, богатое позднее пиршество постмодернизма. Мне, признаюсь, читать было трудно, все хотелось вернуться на экран 1934 года, к родным пенатам. Но у романа много почитателей – им виднее.

Правда, «Пустота» с ударением на «о» оказывается всего лишь фамилией Петьки (в фильме он был без оной), но звучит мистически, звучит красиво! Но еще лучше: «Чапаев и теплота», «Чапаев и жар души», «Чапаев и чудо» – вот что хочется сказать сегодня о фильме.

Между тем чудо «Чапаева» начиналось вполне прозаично, едва ли не случайностью.



Братья Васильевы – творческий псевдоним однофамильцев Георгия Николаевича Васильева (1899–1946) и Сергея Дмитриевича Васильева (1900–1959)

«Братья Васильевы» – так называли себя кинорежиссеры Георгий Николаевич Васильев (1899–1946) и Сергей Дмитриевич Васильев (1900–1959).

Фильмография братьев Васильевых

1928 г. – «Подвиг во льдах»

1930 г. – «Спящая красавица»

1932 г. – «Личное дело»

1934 г. – «Чапаев»

1937 г. – «Волочаевские дни»

1942 г. – «Оборона Царицына»

1943 г. – «Фронт» С.Д. Васильев

1955 г. – «Герои Шипки»

1958 г. – «В дни Октября»

Оба – выходцы из трудовой русской интеллигенции, оба служили в Красной армии. Оба получили артистическое образование (Георгий – в московской студии «Молодые мастера», Сергей – в Петроградском институте экранных искусств).

Познакомились они в Москве, в лаборатории по перемонтажу и редакции иностранных фильмов. Существовало такое своеобразное и очень типичное для советских лет учреждение, где закупленная

заграничная кинопродукция (а она, повторим, до конца 1920-х заполняла репертуар) подгонялась под идеологические и прочие требования советского проката.

Правда, и во всем мире тогда бесчинствовали с киноплёнкой, авторского права в кино не существовало. Но здесь имелась определенная целенаправленность. Никого это, кстати, не смущало. Интеллектуал Виктор Шкловский, который тоже работал в лаборатории у «моталки», с восторгом описывает выдающееся мастерство Георгия Васильева – перемонтажера: «Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, размножил кадр, и получилась остановка действия. Человек застыл с раскрытым ртом – осталось только подписать: «Смерть от разрыва сердца».

При варварстве задания лаборатория давала хорошую школу. К тому же оба Васильева занимались и в режиссерской мастерской С.М. Эйзенштейна. Но все равно долго не могли найти себя.

Переехав в Ленинград, вместе поставили документальную картину «Подвиг во льдах» (монтаж хроники о спасении экспедиции Нобиле) и две игровые – «Спящая красавица» (по сценарию Гр. Александрова) и «Личное дело». Биографы в будущем постараются уже в этих произведениях найти предвестия шедевра, но – увы! – напрасно!

Шкловский, который обоих очень любил и любовно о них писал, был более правдив. «Спящая красавица» направлена была против классического балета (это рядом-то с Мариинским театром!), провалилась, и режиссеры оказались в опале.

«Тогда, – рассказывает Шкловский в своей книге «За 40 лет» – один из "братьев", Георгий Васильев, снял картину о кролиководстве. Это была научно-документальная картина, в которой диктором был сам кролик. Он выходил на крупный план и говорил: "Товарищи, я кролик". Он рассказывал, что из него можно сделать, снимал с себя шубку, снимал ушки. Это было очень весело. Кролика было жалко, потому что он шутил».

В фильмографии творца «Чапаева» предшественник-кролик не упоминается, видимо, по причине «непрестижности».

Тогда-то и предложили Васильевым, снова безработным, переработать залежавшийся в портфеле студии сценарий «Чапаев», сделанный по книге покойного писателя-коммуниста Дм. Фурманова

его вдовой, – произведение как в оригинале, так и в сценарной версии скучное, даже беспомощное, но содержащее порою любопытную информацию о Гражданской войне на Восточном фронте и о нравах партизанской вольницы. Вольница напоминала разбойничью ватагу, а начдив – атамана, чья фигура едва ли не обожествлена. В фильм из романа войдет характерная сцена: на крыльце избы (это «штаб-квартира» начдива) появляется ординарец, дает гулкий выстрел в воздух, выдерживает паузу, важно объявляет: «Тихо, граждане, Чапай думать будет!» – и орущая, гудящая, клопочущая толпа благоговейно затихает.

Фурманов в 1919–1921 годах был в Чапаевской дивизии политкомиссаром. Комиссар (в версии Фурманова) дипломатически, умело, ласково, как ребенка, наставляет, поправляет, перевоспитывает полуграмотного самородка, непредсказуемого талантливого командира.

Сценарий завис из-за своей скуки и слабости. Васильевы согласились и в своей режиссерской заявке уверенно сообщили: «Это фильм о руководящей роли партии в эпоху становления Красной армии». Таким образом, фильм был выдан «по разверстке», но принят к постановке на началах добровольных. Прославление комиссара-большевика было его сверхзадачей. На экране получилось, правда, нечто совсем иное.

Начнем с того, что образ Фурманова сильно смягчился благодаря исполнителю роли Борису Блинову. Этот совсем еще молодой, улыбчивый и славный человек, актер, который был словно рожден для ролей «обаятельных большевиков», очень рано умер, но своего правильного и назидательного по сюжету и функции комиссара он «вытащил».



Верные соратники Чапая: храбрый, веселый, трогательный Петька и меткая Анка-пулеметчица в исполнении Варвары Мясниковой, жены Сергея Васильева

А сделать это было нелегко рядом с таким Чапаевым. Бабочкин сыграл его блистательно. Вдохновенная увлеченность персонажем, размах сочетались у артиста с филигранной отделкой любой детали, пластическая выразительность и броский контур стремительной фигуры, легкой и быстрой походки, ладной посадки на коне – с хитроватым, недоверчивым прищуром глаз. Удадь, бесшабашная храбрость, хитреца и наивность, какая-то при том душевная

незащищенность, обаяние – Чапаев был поистине национальным героем, натурой чисто русской.

И еще милее казался этот Чапаев благодаря его постоянному спутнику, трогательно в него влюбленному, белокурому ординарцу Петьке – свою коронную роль сыграл в фильме и тем вошел в историю кино Леонид Кмит. У Петьки завязалась любовь с пулеметчицей Анкой – постарше его, красавица, солидная, сознательная, из городских. Ее играла Варвара Мясникова, жена Сергея Васильева.

В роли старого полковника Бороздина, главы вражеского лагеря, сняли учителя Георгия Васильева, опытного театрального актера Иллариона Певцова. Создавали образ сложный, а для своего времени – смелый. Конечно, как представитель контрреволюции полковник Бороздин – мерзавец, и его ждет в последних кадрах расплата и за его деяния, и за гибель Чапая. Но показ здесь шел уже на уровне психологизма, а не гротеска, как это было на экране 1920-х, не карикатуры, как в агитках.

Стала знаменитой сцена, где полковник музицирует у себя на квартире, упивается звуками «Лунной сонаты» Бетховена, а его денщик-казак в это время натирает пол. У полковника все – воспитание, культура, умение, даже способность сочувствия малым сим, но до предела и пока они не взбунтовались! А тогда – «психическая атака»!

Эта атака каппелевцев (по имени белого генерала Каппеля), отборных белоофицерских частей – центральный эпизод картины.

* * *

Разные толкования сцены боя с каппелевцами • Анка-пулеметчица • и доктор Живаго • «Все мы вышли из чапаевской бурки»

Под сухую дробь барабана издалека по выжженной степи движутся три черных каре. Шаг чеканный, как на параде. Если кто-то падает, на ходу механично смыкается шеренга, такая же прямая и неустрашимая.

Во главе – поручик, надменный, щеголеватый, в руке стек, к губе прилипла дымящаяся папироска-сигарка – дополнительный эффект

«психического» устрашения. В этой роли, не пожалев себя и подставив ненависти зрителей, снялся Георгий Васильев. Идет в атаку и курит, презирая партизанскую шваль.

Над каппелевцами полощется черное знамя, на нем череп и кости. Надвигается смерть...

А в партизанской цепи, залегшей в ложбинке, плохо одетые, усталые люди и всего лишь один «максим» в руках у пулеметчицы Анны.

Анка – цвета воронова крыла гладкие волосы с прямым пробором, коса, теплые карие глаза. Крупный план Анки у пулемета: выбилась прядь, веснушки и капельки пота, густые пушистые ресницы. Портрет свидетельствует об умной и тонкой режиссуре: против каппелевского смертного марша-спектакля – вот такая трепетная жизнь, теплая, невзначай схваченная женственность в ее «микроэлементах».

«Психическую атаку» в кинолитературе закономерно сравнивают со сценой расстрела на одесской лестнице из эйзенштейновского «Броненосца Потемкина». И идейно, и композиционно сцены схожи: неотвратимое механическое наступление зла на нечто живое, незащищенное. Но есть и разница, обусловленная интервалом в целое десятилетие работы кинематографа, которое разделило эти фильмы.





«Психическую атаку» в фильме братьев Васильевых закономерно сравнивают с расстрелом на одесской лестнице у Эйзенштейна: идейно и композиционно эти сцены схожи

«Одесская лестница» состоит из 200 кадров, соответственно чему 200 раз меняется точка зрения кинокамеры – принцип короткого монтажа 1920-х. И трагедия мирной, праздничной толпы, застигнутой залпами, и механистичность карателей прослеживаются камерой-очевидцем при всей эмоциональной погруженности в событие взором все же лишь наблюдателя, а не участника.

«Психическая атака», занимая в фильме то же центральное место, строится всего лишь из 50 кадров, и иная нагрузка падает на внутрикадровое содержание и действие. И не только потому, что вместе с приходом на экран звука и слова отошел в прошлое короткий монтаж кулешовского и раннеэйзенштейновского толка, но потому, что теперь в драматический конфликт включены герои, которых мы, зрители, уже хорошо знаем и сопереживаем им. Это их глазами смотрит камера на приближающееся войско и на офицера со стеклом и папироскою.

Волей-неволей и зритель, который, следовательно, тоже лежит в партизанской цепи, с замиранием сердца следит, как переходит в штыковой удар неприятель и все дымится смертельная папироска.

После ожидания, почти уже нестерпимого в специально затянутой тишине-паузе, застрекотал Анкин пулемет, и черные вражеские шеренги, подойдя совсем близко, спутались и в беспорядке отступили. Но отдыха нам, зрителям, еще не будет, это всего лишь перипетия боя, а не конец. Пулемет замолк – кончилась лента. По равнине мчится вражеская казачья конница.

И вот тогда откуда ни возмись, вздымая облако пыли, понеслась с победным «ура!» кавалерия Чапаева.



В роли белогвардейского поручика, ведущего капелевцев в атаку, снялся сам Георгий Васильев

Вступает симфоническая музыка (композитор Г. Попов). Надуваются ветром складки чапаевской бурки. Сердца поют. Это апофеоз фильма.

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

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

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

Интересно сопоставить «психическую атаку» с описанием батальной сцены, почти буквально с ней совпадающей: это фрагмент части «Лесное воинство» из романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго».

«Партизанская цепь, в которой застигнутый огнем доктор залег рядом с телеграфистом отряда, занимала лесную опушку. За спиной партизан была тайга, впереди – открытая поляна, оголенное незащищенное пространство, по которому шли белые, наступая. Они приближались и были уже близко. Доктор хорошо их видел, каждого в лицо. Это были мальчишки и юноши из невоенных слоев столичного общества и люди более пожилые, мобилизованные из запаса.



Этот кадр – прильнувший к пулемету Петька, а над ним Чапаев в папахе, с выброшенной вперед рукой – вошел во все книги по истории отечественного кинематографа, украшает бесчисленные киноплакаты

...Служение долгу, как они его понимали, одушевляло их восторженным молодечеством, ненужным, вызывающим. Они шли рассыпным редким строем, выпрямившись во весь рост, превосходя выправкой кадровых гвардейцев, и, бравирюя опасностью, не прибегали к перебежке или залеганию на поле...

У партизан было ограниченное число патронов. Имелся приказ, поддержанный круговым уговором, стрелять с коротких дистанций, из винтовок, равных числу видимых мишеней. Доктор лежал без оружия в траве и наблюдал за ходом боя. Все его сочувствие было на стороне героически гибнувших детей. Он от души желал им удачи...»

И братья Васильевы, и Б.Л. Пастернак работали на одном и том же историческом материале – боях с колчаковцами на Урале, что обусловило сходство пейзажа, топографии боя и даже точки зрения участника, ибо доктор Живаго – член партизанского отряда и лежит в той же цепи, что чапаевцы в фильме. Обгорелое мертвое дерево, в которое начинает целиться доктор, чтобы не убивать белых, кому он сочувствует, и другие детали позволяют предположить, что автор романа видел фильм и писал эту сцену с учетом (может, и невольным)

экрана. Но важнее установить сближение произведений, столь разных по позиции.

У Пастернака далее следует история, как доктор находит на груди у убитого телеграфиста-партизана ладанку с зашитой в тряпицу бумажкой «Живые помощи» – народной версией 90-го псалма, начинающегося словами: «Живый в помощи Вышнего...» И тот же псалом в золотом футлярчике, только подлинный и печатный, обнаруживается на груди у убитого мальчика-белогвардейца по имени Сережа Ранцевич. Братоубийственная война ровесников, земляков, единоверцев, вырванных из родных гнезд, – так читается рассказ про две ладанки «классовых врагов», неприятелей.

Разумеется, в «Чапаеве» этой темы нет, она в советском искусстве еще далеко впереди. Но при всей безусловной принадлежности авторов к красному лагерю, при том что вся структура вещи эмоционально – и очень сильно, безотказно (перечитаем стихи Мандельштама!) – включала зрителя именно в «страсти по Чапаеву», какая-то тайная, необъяснимая раздвоенность существовала в картине.

«Чапаев» давал столь широкий простор толкованиям благодаря простейшему – таланту. Таланту скромному, тому, что не озадачен показом «себя в искусстве», а честно стремится проникнуть в жизнь, которую изображает, и понять людей, о которых ведет речь, а понять – значит простить. В фильме не было ненависти, зато ясно звучали любовь, восхищение, юмор, жалость, теплота.

Да, наполняло кадр зловещее предчувствие, когда перед боем Чапаев своим тенорком да товарищи затягивают мрачную разбойничью песню «Черный ворон». Пусть в бою на сей раз и победили, но ведь нельзя было держаться на уровне победы с такими ресурсами. И перехитрить простачков ничего не стоило коварному полковнику Бороздину, пока они, ликуя, мертвецки спали.

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

На «Ленфильме» говорили, что чудо произошло в период монтажа – люди пришли на просмотр и были поражены, до того показа от фильма

никто ничего не ждал.

Думается, «чудом» еще был замечательный творческий состав. Все образы фильма – совершенство, вплоть до эпизодического появления Бориса Чиркова в роли бородатого крестьянина, который меланхолически произносит слова, также вошедшие в узус языка: «Белые пришли – грабуют, красные пришли – грабуют, ну куда крестьянину податься?»

При всей российской привычке отождествлять актера и созданный им образ, что идет всегда в сторону образа (не «Чирков», а именно «Максим», не «Бабочкин», а «Чапаев»), оба больших артиста не застопорились на своих успехах.

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

Ни «Волочаевские дни», ни «Фронт» (где Бабочкин играл уже «правильного» генерала Огнева, а не «стихийного» Горлова, наследника Чапая) даже отдаленно не напоминали «Чапаева». Пересказывали фразу Г.Н. Васильева: «Мы выкормили слона и принуждены будем кормить его всю нашу жизнь».

Но Георгий Васильев вскоре скончался, Сергей делал скучные историко-революционные полотна. Братья Васильевы, чье двойное имя было присвоено одной из старейших улиц Ленинграда, остались творцами одного фильма. Зато фильма поистине эпохального, народного.

Консультант «Чапаева» легендарный Иван Кутяков, правая рука начдива, вместе с оставшимися в живых людьми из дивизиона был в 1937 году арестован и отправлен в ГУЛАГ, где бывшие белоофицеры и партизаны-чапаевцы будут спать в одних бараках и есть одинаковую баланду. Кутяков выживет, в 1950-х вернется, о нем снимут страшный фильм-моно-лог: он расскажет о следствии, о следователе-садисте, о пытках.

В кинематографе «Чапаев» при всей своей уникальности тоже имел продолжение. Характерной особенностью тематического планирования тех лет были некие «косяки», или группы сходных по

типу кинофильмов с флагманом успеха впереди. «Чапаев» возглавил целый ряд картин о полководцах Гражданской войны, в них повторялся сюжет «комиссар-командир» или показывался рост стихийного героя под влиянием партии.

5 марта 1935 года (через 18 лет в этот день объявят о его смерти) «Правда» опубликовала беседу Сталина с режиссером А.П. Довженко: вождь предложил сделать картину об «украинском Чапаеве» – Николае Щорсе, командире Богунского полка, погибшем в бою 24-летним. В отличие от Чапаева, Щорс был мало популярен в украинском народе, и картина, которая вышла в 1940-м, явилась выдающимся, но абсолютно не «зрительским» произведением. Чудак «Сашко» оставался верен себе и своим поэтическим немым лентам – «Звенигоре», «Арсеналу». Зритель же скучал.

Тема «руководящей роли партии и становления Красной армии», как писали о своем «Чапаеве» братья Васильевы, шире – руководящей роли партии в подготовке, свершении и защите революции от всяческих врагов – это по сути дела генеральная тема киноискусства первой половины 1930-х. Если историко-революционная эпопея великих киноклассиков вдохновенно воспевала массовый штурм старого мира, творила миф об Октябре как о всенародном действе, воплощении вековых чаяний, венце истории, то теперь революция корректируется на экране как процесс, руководимый и направляемый волей большевиков. Во всяком случае именно так, с таких заверений и обещаний начинает каждый новый замысел свой путь по лестнице прохождения заявки, литературного сценария, режиссерского, всяких худсоветов, сдачи материала, начальственных просмотров, разрешительного удостоверения на прокат – словом, всей костенеющей бюрократии, цензуры и редактуры советского кинопроизводства.

И уже становится ясно, что подспудной задачей истинного художника (а не конъюнктурщика или халтурщика, каких тоже было немало), сознательной или подсознательной, было каким-то способом обойти приказ, совершить обход, вывернуться – словом, перевести вне искусства лежащее задание – в художество.

Про то же самое, чего поначалу ждали от «Чапаева»: про борьбу партии против стихийности, про перевоспитание анархиста, должна была рассказывать еще одна картина, далее признанная

классической, – «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана по сценарию театрального драматурга Вс. Вишневского. Октябрь 1919 года, оборона Петрограда от генерала Юденича.

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

Такое же противостояние доводится Вишневым до максимального контраста в пьесе «Оптимистическая трагедия», написанной одновременно со сценарием «Мы из Кронштадта», прочно вошедшей в репертуар советских (и европейских тоже!) театров и снятой в кино уже в 1960-х режиссером С. Самсоновым. Там большевистской настоятельницей, присланной на корабль, является молодая и красивая женщина, у которой нет собственного имени, она так и называется «Комиссар». Правда, здесь был особый «манок», редчайший в строго заморализованном искусстве, где сексуальные проблемы выносились за кадр, «эротический» момент: изголодавшаяся по женщине матросня начинает домогаться «Комиссарова тела» (это из реплик героини). Но даже и «базовый инстинкт» пола в экстремальных условиях (появление одинокой красавицы на палубе) побеждается большевистской убежденностью и силой Комиссара, а не только наганом у пояса!

В фильме «Мы из Кронштадта» таких острых ситуаций не было, единственная женщина занималась в Кронштадте голодными детишками. Белые вели группу пленных красных моряков на казнь, с камнями на шее их сбрасывали с обрыва. Сцена была патетической, но без лишнего пафоса: шеренга обреченных под северными соснами, внизу – морская даль Балтики, долгий и горестный звук гитары, утопленной вместе с гитаристом, бескозырки, плещущиеся на волнах, когда все кончено.

Изображение оказывалось богаче и сильнее слова. Фильм втягивал в себя своей подлинной фактурой, атмосферой: осенние порывы ветра над свинцовой водой, пустынные улицы разрушенного морского города-острова, проводы в гавани под вальс военного оркестрика и доморощенная танцулька, исхудавшие дети играют с пулеметом, как в лошадку... Картина продолжала пластическую традицию немого кино, насыщая ее новым: «звуками жизни», их богатой партитурой. Интересно (а может, и естественно), что особую ауру балтийского севера, специфику края с его за душу хватающим, суровым, пенным морским ландшафтом впервые на русском экране воспроизвела московская киногоруппа – значит, со стороны виднее!

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

На экране 1930-х тема партийца-вожатого реализуется не только на материале армейских дел. Например, вошедший в обиход советских шедевров «Депутат Балтики» ленинградцев А. Зархи и И. Хейфица (1937) дает штатский и чуть усложненный ее вариант.

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

Странный «роман» кабинетного затворника с моряками Балтики завязывался в момент, когда матросский продотряд, шаря по городу в

поисках спрятанного хлеба, ночью врывается в квартиру профессора, и вожак отряда из-за злополучной мантии принимал ученого за классического врага-архиерея (все это преподносилось авторами с умиленной и снисходительной усмешкой).

Как и в предыдущем фильме, матрос-братишка под грубой внешностью имел душу добрую и, догадавшись о своей ошибке, становился страстным почитателем профессора, вытаскивая старика сначала читать морякам лекции «про жизнь природы», а потом и вовсе в Петроградский Совет рабочих, крестьянских и солдатских депутатов посланцем от... революционного Балтфлота. Функцию комиссара выполнял третий герой, вернувшийся из царской ссылки ученый-большевик Бочаров – большой, в меховой дохе, смешливый, всепонимающий, сохраняющий нечто наставительное от политкомиссара, бывший студент, а теперь хозяин научной жизни страны (его играл Б. Ливанов).

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

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

Такой герой родился. Совсем рядом с ними. На «Ленфильме». Назвали его Максимом.

«Юность Максима» как приключенческая лента

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой,
Крутится, вертится, хочет упасть,
Кавалер барышню хочет украсть.

Где эта улица, где этот дом,
Где эта барышня, что я влюблен,
Вот эта улица, вот этот дом,
Вот эта барышня, что я влюблен...

Песенка из трилогии о Максиме

*Официальная слава большевика-пролетаря Детство Гриши
Козинцева • Театр «Арлекин» и «Фуэнте Овехуна»*

Перед нами – еще один официально признанный шедевр
социалистического реализма.



От первого парня Нарвской заставы – остряка, хулигана и ухажера за девушками...



...до агитатора и партийного вождя-выдвиженца – таков путь героя трилогии о Максиме

В золотом фонде советского экрана трилогия о Максиме («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона») занимает место среди классических произведений первого эшелона.

Все государственные награды, все почетные звания, ордена и иные атрибуты официальной хвалы и всенародной славы увенчали творение Григория Козинцева и Леонида Трауберга и их самих, подытожившись Сталинской премией первой степени, пожалованной в самый канун войны – 15 марта 1941 года.

И хотя после пика успеха судьба режиссеров переломилась, что началось с запрета их военных короткометражек («Юный Фриц», «Однажды ночью»), продолжилось сокрушительным разгромом фильма «Простые люди» (1945) и далее распадом самого их прославленного режиссерского тандема-дуэта, – идеологический престиж трилогии о Максиме оставался неколебимым.

Одновременно «Юность Максима» и его же «Возвращение» («Выборгская сторона» – меньше, но уж «заодно») были не

навязанными, избранными, искренно любимыми фильмами народа, безотказно кассовыми, а большевик Максим смело может быть назван «героем № 2» целой советской эпохи – вслед за бесспорным кумиром Чапаевым: слияние государственного и народного признания. Хотя любовным согласием властей (и лично Сталина) и зрителей отмечены были еще, скажем, музыкальные комедии Гр. Александрова и И. Пырьева, случай Максима был более сложным в силу причастности героя к коммунистическому «начальству» – ведь простецкий славный парень Максим становился «комиссаром», партийным вождем-выдвиженцем, но такая карьера, признаемся, симпатией никогда не пользовалась.

А вот Максим-то как раз и снискал всенародную любовь и признание. И еще: успех замыкается признанием профессиональной элиты. Трилогия и при выходе в свет и в дальнейшем котируется высоко.

Фильмография Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга

1924 г. – «Похождения Октябрины»

1925 г. – «Мишки против Юденича»

1926 г. – «Чертово колесо»

1926 г. – «Шинель»

1927 г. – «Братишка»

1927 г. – «С.В.Д.»

1929 г. – «Новый Вавилон»

1931 г. – «Одна»

1934 г. – «Юность Максима»

1937 г. – «Возвращение Максима»

1938 г. – «Выборгская сторона»

1941 г. – «Случай на телеграфе» (Боевой киносборник № 2)

1943 г. – «Юный Фриц» (не выпущен)

1943 г. – «Однажды ночью (не выпущен)»

1945–1956 гг. – «Простые люди»

Г.М. Козинцев

1947 г. – «Пирогов»

1953 г. – «Белинский»

1957 г. – «Лон Кихот»

1964 г. – «Гамлет»
1971 г. – «Король Лир»

Л.З. Трауберг

1943 г. – «Актриса»
1959 г. – «Шли солдаты»
1960 г. – «Мертвые души (телефильм)»
1961 г. – «Вольный ветер»



Григорий Михайлович Козинцев (1905–1973)



Леонид Захарович Трауберг (1902–1990)

Козинцев (1905–1973) вырос в Киеве, в красивом районе у Днепра, учился в лучшей городской гимназии возле Киево-Печерской Лавры, был окружен любовью и заботой близких – жизнь сызмала улыбалась!

Родство было врачебное, медицинские знаменитости, но дети, Гриша и Люба (в дальнейшем Любовь Михайловна Козинцева-Эренбург, жена писателя и публициста Ильи Эренбурга), тянулись к искусству, были артистичны и с ранней юности вращались в молодежной художественной среде.

Подростком он посещал школу живописи Александры Экстер, откуда выйдет немало замечательных художников, помогал расписывать декорации прогремевшего спектакля Константина Марджанова «Фуэнте Овехуна», а вместе со своими товарищами и ровесниками Сергеем Юткевичем и Алексеем Каплером (в будущем тоже видными советскими кинематографистами) открыл собственный площадной театр-балаган «Арлекин» – таково было время!



Юные экспериментаторы Григорий Козинцев и Леонид Трауберг жаждали поделиться своими открытиями в «киномастерской»

Но с командировкой в Петербургскую академию художеств в кармане пятнадцатилетний Григорий Козинцев в теплушке прибывает в северную столицу. 1920 год, Гражданская война. Там он встретил молодого журналиста из Одессы Леонида Трауберга (1901–1990).

Вскоре на замерзших улицах бывшей императорской столицы появились странные афиши: «"Женитьба": электрификация Гоголя". Одновременно из печати вышла тоненькая брошюрка «Эксцентризм».

И наконец, солидное объявление, также развешанное по городу, приглашало молодежь записываться в ФЭКС – «Фабрику эксцентрического актера», где будут обучать акробатике, пантомиме и многим другим предметам, включая историю итальянской комедии масок. Авторами всех этих экстравагантностей и были Козинцев и Трауберг, юноши, наделенные сверкающим талантом, дерзостью, отличным для своих лет образованием и культурой, страстью к новизне.

Экскурс III

* * *

Романтическое прошлое факсов Чертово колесо и крейсер «Аврора»
• *Плач по «Шинели»*

Факсов с самого начала их бурного и увлекательного пути необходимо видеть в непосредственной связи с революционным бытом, с рисованной листовкой Гражданской войны, с представлениями в теплушках, с «живыми картинами», которые показывали на демонстрациях и массовых празднествах. Программы факсов, их статьи и доклады, их практика представляли собой характерный коктейль веяний, мотивов, исканий того времени, очерченных кругом «левого искусства». А глаз был острым, метким – об этом свидетельствуют юношеские произведения, начиная с рукописной пьесы «Джин-джентльмен, или Распутная бутылка», где действие происходило на улицах Питера, на толкучке в дни приезда именитого гостя из Британии – Герберта Уэллса, как известно, написавшего вскоре книгу «Россия во мгле». Но для юношей-фэксов темные улицы Петрограда сияли огнями надежд и революционной эйфории.

В брошюре «Эксцентризм» фразы типа: «зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе» или «двойные подошвы чечеточника нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра» – звучали наподобие знаменитого футуристического: «сбросим Пушкина с корабля современности». Далее фигурировала модная «американизация», которой, как скарлатиной, переболели тогда многие. Их первый фильм «Похождения Октябрины» был как бы оживший динамический плакат, перенесенный на натуру: перед глазом киноаппарата расстилался огромный город, целый мир, который можно было обозревать и снимать с самых различных точек – с купола Исаакия, со шпиля Петропавловской крепости, с мчащегося мотоцикла...



В фильме «Чёртовое колесо» по рассказу Вениамина Каверина «Конец хазы» фэкссы сделали попытку создания современной мелодрамы, увидев в формирующемся советском быте и контрасты

добра и зла, и резкую светотень, и накал страстей. Городской парк с его соблазнами, адским верчением чертова колеса, блестящими юбочками циркачек, таинственной магией иллюзиониста в чалме по имени Человек-вопрос брал в плен моряка с крейсера «Аврора», того самого, что стал символом Октябрьской революции. Сталкивались две стихии: «Аврора» с ее чистотой надраенной меди, строгими линиями матросских шеренг и уголовное дно большого города, притоны, кражи, аферы, «мокрые дела»... Козинцев и Трауберг, подобно Эйзенштейну в «Стачке», увлекались типажам «шпаны», отыскивая их в подозрительных местах, ловили аномалии – диковинно толстых теток, уродливых карликов, «бывших людей». Подобно Дзиге Вертову, они стремились показать городское «дно» и безобманно снимали не макет, а подлинную воровскую «хазу» – страшный остов многоэтажного дома, населенного какими-то чудовищами и уродами. Особенно эффектно снят был прыжок налетчика с шестого этажа и обвал дома. Разворотив городское дно, фэкссы запечатлели физиономии темных людей, вынесенных наружу мутной нэповской волной. Рябой мясник-частник в плисовом жилете с брелком, сланообразный хозяин «хазы». Человек-вопрос (его великолепно играл С. Герасимов, далее один из долгожителей и патриархов советского кино), который за кулисами балагана оказывался ординарным, прозаическим и страшноватым жуликом, – все это были живые лица тех лет. В мелодраматическое обличье режиссеры заключили реальное содержание.



В «Чертовом колесе» Козинцев и Трауберг встретились с оператором Андреем Москвиным. Начал складываться тот высококультурный кинематографический коллектив, куда, помимо Москвина и художника Е. Енея, вскоре войдет молодой ленинградский композитор Дмитрий Шостакович. Этот коллектив сделает все картины Козинцева и Трауберга, а затем, когда жизнь разведет бывших факсов, и картины Козинцева.

«Мишки против Юденича» – комедия из недавних времен Гражданской войны, «Братишка» – комедия из новых времен «реконструктивного периода», ее героями стали шофер и автомобиль, реконструированный шофером из старых частей. И наконец, картина «Одна» (1930) о молоденькой советской учительнице, по распределению отправленной из Ленинграда на далекий Алтай. Это

фильмы факсов «на современную тему».



Роль карточного шулера в фильме «С.В.Д.» сыграл Сергей Герасимов



Акакий Акакиевич Башмачкин – актер Андрей Костричкин в фильме «Шинель»

В исторической ленте «С.В.Д.» над раненым декабристом, бредущим по снегам после разгрома восстания 1825 года и случайно попавшим в игорный дом, издевается пьяная толпа шулеров и

проституток.



В гоголевской «Шинели» образы одиночества человека, его потерянности перед лицом чуждого и страшного мира достигали

особого драматизма, а сцены, где над несчастным, маленьким и жалким Акакием Акакиевичем хохочет мерзкий хоровод ублюдков и воров, были полны экспрессивной силы.

«Человек, раздавленный эпохой» – такова была, по Козинцеву, тема их немых картин, а сцена-апофеоз – глумление сильных над чужаком, безвинным.

* * *

Рождение Максима Гитаристы и гармонисты • Крутится, вертится шар голубой...

Но начальники советского государственного кинематографа требуют вовсе не слез по несчастным, а прославления героя-победителя. По приказу из Москвы в тематический план Ленинградской фабрики включена картина о революционере-подпольщике («о работе большевистской партии в подполье в период реакции после поражения русской революции 1905 года», как говорится в документах из архива «Ленфильма»). В журнале «Советское кино» за 1933 год помещены отрывки из сценария «Большевик» – первого варианта «Юности Максима». 16 апреля 1934 года фильм запускается в производство и в ноябре того же года успешно завершается.



Борис Чирков с его обыкновенной внешностью и обаятельной улыбкой – идеально найденный исполнитель роли Максима

Итак, интеллектуал Козинцев, уже не приезжий юноша-киевлянин, а великолепно адаптировавшийся в кругу экс-столичной элиты молодой кинематографист, и не менее блестящий молодой Трауберг ставят на киностудии «Ленфильм» трилогию о профессиональном партийце, первом «нарком» – министре революционного правительства. Тема – абсолютно чужая, материал – незнакомый, пролетарии – далеки.

Добровольный выбор или принуждение?

Сегодня нам трудно проникнуть в психологию интеллигента той эпохи. Достоверные письменные свидетельства крайне скудны. Террор набирал темп, и письма, дневники уничтожали. Могло ли быть иначе,

если, скажем, вчерашний герой революции, орденоседец и сподвижник Ленина, сегодня объявлялся врагом народа и японским шпионом, если было известно, что ваш друг способен донести на вас? Куда уже дальше ходить, когда главный покровитель Ленинградской киностудии и вдохновитель замысла трилогии о большевике, председатель Комитета по делам кино Борис Шумяцкий (1886–1937), сам из старых коммунистов-подпольщиков, человек с героической биографией, можно сказать, один из прототипов Максима, не дожидаясь окончания съемок второй и третьей серий, был «разоблачен» как «враг народа», арестован и расстрелян! Неудивительно, что документация «Ленфильма» 1930-х противоречива, неполна.

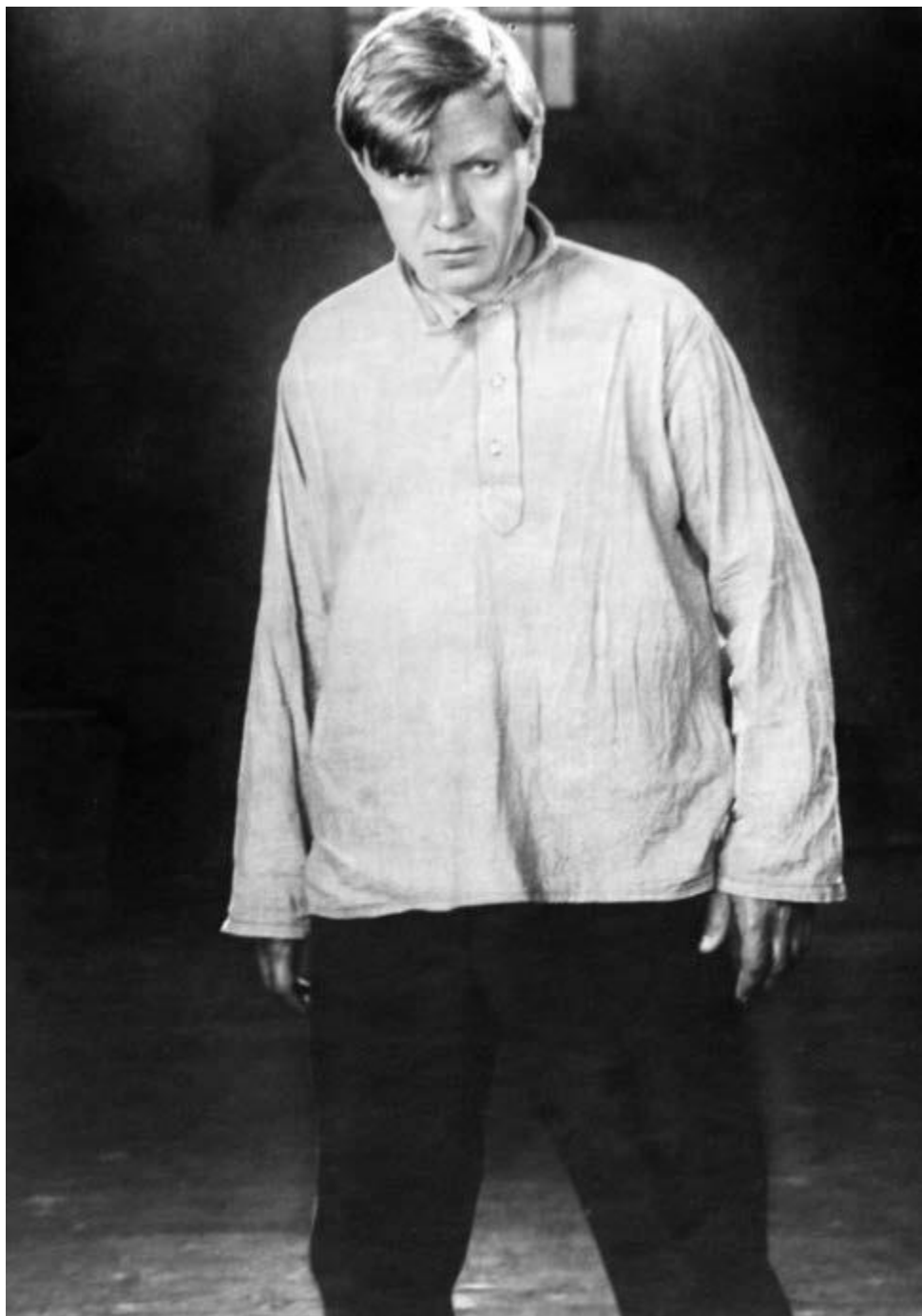
Нет сомнения, что трилогия о Максиме, и особенно первая ее часть – «Юность», сделана с любовью к герою. Образ долго формируется. В первом варианте сценария это очкастый, чуть комичный, тихий рабочий. Грамотный, книжник, непьющий, белая ворона в рабочей слободе. Он живет своей замкнутой жизнью в стороне от событий до тех пор, пока сама эпоха не «вталкивает» его, как пружину, в революционную борьбу.

Человек преобразуется. Он – пропагандист, агитатор, курьер нарождающейся революции. Тюрьма. Сибирь. Встреча с Лениным в Париже или Праге... Октябрь 1917-го. Он один из тех, кто по приказу Ленина захватывает Государственную думу, арестовывает министров и объявляет диван в штабе революции – Смольном институте «Народным комиссариатом труда». Играть этого героя должен был Эраст Гарин, великолепный актер-эксцентрик, ученик Вс. Мейерхольда.

Биограф фэкссов Е.С. Добин сообщает еще об одном намечавшемся и отпавшем варианте, в случае которого центральную роль должен был играть выдающийся артист и главный режиссер Государственного еврейского театра в Москве Соломон Михоэлс: «Герой, начавший свою жизнь в одном из нищих грязных местечек Западного края, после Октябрьской революции превращался в знаменитого советского дипломата.

...Сюжет был в какой-то мере навеян биографией Максима Максимовича Литвинова, подпольщика, агента ленинской "Искры", ставшего впоследствии "наркоминделом". Козинцеву и Траубергу импонировали парадоксальность биографии, ее необычайность,

неожиданность поворотов. Однако к тому времени уже ушли в прошлое фэксы с их пристрастием к исключительному. Мастера острого и оригинального рисунка, Козинцев и Трауберг решили поставить фильм о рядовом пареньке с рабочей окраины. В наследство от неосуществленного замысла осталось имя Максим».



После демонстрации Максим оказывается в одиночной камере тюрьмы

В мемуарах старых большевиков, письмах, фотографиях и прочих свидетельствах подпольной борьбы режиссеры ловили сочетания настоящего героизма, необычности, легендарности подвигов и — одновременно — простоты, прозаичности поведения людей в исключительных условиях. Искали юмора, яркости, занимательности

подпольных приключений. И была для того пища: прокламации, спрятанные в пеленках новорожденного младенца, шрифт для большевистской типографии, утопленный в кувшине с молоком, – все это атрибуты партийно-революционной эпопеи, какой она представлена в воспоминаниях, очень популярных в первые советские послереволюционные десятилетия. Возник образ веселого героя, напоминавшего Тиля Уленшпигеля, этого бессмертного барабанщика революции, но не на полях Фландрии, а на окраине российской столицы начала XX века.

Здесь ожидала первая удача-находка: на роль Максима (имя было утверждено для будущего героя) избран актер Борис Чирков, поначалу пробовавшийся на другую, второстепенную, роль: неказистый, с простонародной, вполне ординарной внешностью, но с изумительной улыбкой, освещающей лицо светом ума и юмора, с удивительной живостью реакций. Герой в его исполнении мог стать поистине самородком, талантом из народной толщи.

«Я месяц провел с гармонистами Москвы и Ленинграда, которые играли весь свой репертуар, – рассказывал Козинцев. – Мы читали комплекты газеты "Копейка", почти всю бульварную литературу времени, шатались за Нарвской заставой, где мог жить этот парень, смотрели старые программы городских садов, где он мог бывать, вспоминали цирк, чемпионат французской борьбы...

И вот однажды кто-то сыграл "Крутится, вертится шар голубой".

В этот момент Максим был найден».

Предыстория образа заканчивается на этом погружении авторов фильма о большевике в лубочную стихию городской окраины. Союзом улыбки Бориса Чиркова и старинного городского вальса, который в оригинале своем повествовал о некоем «шарфе голубом», под гитару и гармошку доморощенных аранжировщиков превратившемся в таинственный, манящий и поэтический «шар голубой».

И о нем, о голубом шаре, слетевшем с экрана, скоро вслед за Максимом запоет вся страна.

Итак, Максим предстал авторам как увлеченный потребитель бульварного чтiva «Копейки». Как медиум, носитель лубочной стихии. И изображение его революционной деятельности, его экранная судьба большевика начали строиться по тем же законам.

Фабула «Юности Максима» стала напоминать лубочные книжки про всемирно знаменитых разбойников и сыщиков Арсена Дюпена, Ника Картера или Ната Пинкертона, а Максим как бы «идентифицировался» с кумирами своего чтива.

* * *

Линия главного персонажа: доступность и юмор Максим и его кремлевский цензор

Подпольная деятельность большевистской партии, явки, сходки и маевки, за которыми охотится полиция и сыск, – все это смотрится на экране серией захватывающих приключений.

Все начинается с эпизода побега девушки-подпольщицы Наташи от заводского мастера-шпики, в который оказываются втянутыми друзья-рабочие.



Симпатичная круглолицая Наташа (В. Кибардина) – опытная подпольщица

Это отлично выполненная динамичная сцена с необходимым для приключенческого жанра фоном: погоня за девушкой разворачивается на свалке металлического заводского лома, куч каких-то огромных болтов и гаек, а дополняет композицию эффектно снятый фабричный пейзаж с дымящимися трубами, железной дорогой и пр. Главная героиня фильма, о которой мы узнаем только то, что зовут ее Наташей и что работает она на подполье, круглолицая, симпатичная, с русским

прямым пробором в гладко зачесанных волосах, – именно она-то и является двигателем сюжета. Она – «старшая», и это она вовлекает простодушного, неоперившегося Максима в большевистскую нелегальщину. Завязывается здесь и любовь, но в глубоком подтексте, без слов и признаний – поцелуй только в самом конце фильма, при прощании героев, когда Максима, уже самостоятельного подпольщика, направляют из Питера на Волгу, в рабочее Сормово.





Неразлучные друзья в «Юности Максима» – обычные парни с рабочей окраины, но только до тех пор, пока их не увлекают революционные события

Но вернемся к главному персонажу. Начав с «репризы» и «подчеркнуто-эстрадного», по выражению Козинцева, появления в кинокадре, как на сцене балагана, и залихватских улыбочек при встрече с девушками (горничной и незнакомкой Наташей), Максим будет и далее продолжать такую линию поведения. Это последовательная цепь аттракционов. При подсчете их обнаруживается, что именно они преобладают над сценами «серьезными», трагическими (как авария в цеху и похороны друга Андрея, как смерть второго молодого рабочего и демонстрация, где Максим «дебютирует» в качестве лидера).

Максим – комик, и в этом смысле наиболее близким к сути определением жанра «Юности Максима», данным в советское время, было «героическая комедия».

Максим предстает всегда как простак, Иванушка-дурачок или Петрушка, эти герои фольклора и лубка. Наивность в сочетании с хитростью и сообразительностью. Непосредственность реакций и истинная и несколько нарочитая эдакая маска наивности и простодушия.

Даже такой не располагающий к комикованию блок фильма, как тюрьма, куда попадает Максим, расцвечен шутками. Целый парад

аттракционов – новоарестованный на обследовании, где его фотографируют, обмеряют, проверяют зубы, уши, берут отпечатки пальцев, – Максим ведет себя преуморительно, строит отчаянные гримасы, паясничает, издеваясь над комиссией. В одиночной камере разговаривает сам с собой, выкрикивает свое любимое «кукареку» и, конечно, поет. Борис Чирков, исполнитель роли, прекрасно пел.





Как не полюбоваться дерзостью и остроумием Наташи, умеющей обвести вокруг пальца любого жандарма?

Козинцев не любил, когда о Максиме говорили как о конкретном деятеле. Он был недоволен тем, что коллега по «Ленфильму» Эрмлер ввел Максима в свою картину «Великий», где он, Максим, большой человек в Москве (действие в 1935-м), приезжает в Ленинград расследовать дело об убийстве Кирова. «Это не Максим. Он не может быть Максимом», – повторял Козинцев, хотя тот же артист Чирков как бы продлевал жизнь героя трилогии. Почему же?

Да потому – сегодня совсем ясно! – что Максим как реальное лицо не существует. Не существует и как собирательный образ, укорененный в реалистическом искусстве. Это фигура иного эстетического ряда; веселый революционный идеал, фантазия.

И Козинцев на это постоянно намекал, боясь, однако, «рассекретиться» до конца. Подчеркивал, что у Максима нет фамилии. Кстати, фамилии нет и у Наташи, и у Андрея. А проницательный Эйзенштейн по выходе второй серии прислал Козинцеву поздравление с «возвращением Рокамболя» – Рокамболь, как известно, бесстрашный французский бандит.

Как удалось избежать упреков в «снижении темы», «искажении образов революционеров-партийцев»? Фильм был сделан исключительно умно, был стилизован и задекорирован в «подлинную

атмосферу эпохи», в «единый музыкальный напор времени» (Александр Блок). Его создают и снежная вьюга новогодней ночи с лихачами и шампанским, с буржуазным разгулом под звуки модных танцев ойры и галопа (музыку, как и ко всем следующим звуковым фильмам Козинцева, написал Шостакович), и рабочая слободка за Невской заставой с ее уютной нищетой, лоскутными одеялами, кудахтаньем кур и началом жизни трех друзей-товарищей, из которых одному суждено погибнуть в заводской аварии, другому – спиться, а уж третьему, Максиму, попасть в большевики. Здесь было много тепла, обаяния, а счастливая песенка «Крутится, вертится шар голубой» стала любимым шлягером страны, лилась из громкоговорителей, звучала под сельскую гармошку.

Время экспериментов и авангарда прошло. «Юность Максима», как и снятый одновременно с нею «Чапаев», нравилась общедоступностью. Ленинградских кинематографистов в качестве «реалистов», «народных художников», «создателей яркой портретной галереи героев революции и образов коммунистов» начали противопоставлять «ошибающимся», «формалистам», «заумникам» – Эйзенштейну и Пудовкину. Те уже сидели с закрытыми фильмами, с разносными статьями. Этих поднимали на щит и объявляли «кинорежиссерами второго призыва» (в отличие от тех, устаревших корифеев).

Однажды ночью Козинцев, Трауберг и Шумяцкий были вызваны в Кремль на просмотр «Юности Максима» Сталиным.

Обошлось. Фильм был одобрен. Потом будут ходить слухи (от Молотова), будто бы Сталин сказал: «Забастовки не так проводились, революция не так делалась, все не так было, а фильм хороший». Что же, вполне точная рецензия! Но чувство унижения осталось до конца дней. Оно нарастало. Несмотря на фанфары, ордена, призы, злые предчувствия не утихали.

Взятое под персональный контроль продолжение судьбы Максима в трилогии подвергалось бесконечным переделкам, новым и новым конъюнктурным правкам согласно политическим требованиям дня. Вторая серия, «Возвращение», еще сохранила в себе много забавного и живого, правда, будучи сильно подпорченной бесконечными спорами на собраниях, разоблачением меньшевиков и других оппонентов

«генеральной линии партии».



А первоначальный сценарий «Возвращения», который режиссеры писали вместе с драматургом Л. Славиним, хорошим сочинителем сюжетов, имел много ярких, колоритных фигур, таких, как, например, коммерсант, он же аферист Игнатий Порфирьевич Стрекопытов. Он был двигателем еще более авантюрной, чем в «Юности», фабулы – вот бы порадовались зрители! Но нет, место увлекательных перипетий заняли скучные внутривнутрипартийные дискуссии.

Правда, одна сцена сохранилась и сумела осветить весь фильм юмором и азартом: турнир Максима с самим «королем санкт-петербургского бильярда» конторщиком Платоном Васильевичем Дымбой.





Михаил Жаров в фильмах «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона» исполнил роль анархиста и погромщика Платона Дымбы

Этой фигуры и еще одного актерского бриллианта – игры Михаила Жарова – не было в первой серии. Дымба – хозяйский холуй, краса загородных садов и мечта горничных, красавчик с закрученными усиками и шансонеткой «Менял я женщин как перчатки» на устах – противник Максима по всему вплоть до песни: в "Выборгской стороне" это будет «Цыпленок жареный». У Жарова, который до Дымбы сыграл неотразимого вора Жигана в «Путевке в жизнь», а в «Иване Грозном» сыграет Малюту Скуратова, есть то, что на актерском языке называется «отрицательным обаянием», – это противник всерьез! И вот его-то Максим загоняет под стол сокрушительной бильярдной атакой. Правда, весь этот турнир – большевистский камуфляж, чтобы выманить у глупого Дымбы адреса военных заказов, но таков проверенный приключенческий прием трилогии.

В «Выборгской стороне» от веселой лихой игры уже почти ничего не останется. Все будет страшно «правильно», против анархистов, против Учредительного собрания, против эсеров.

И все же, когда на начале и на концовке серии в переборах удивительно полнозвучной, залихватской и глубинно-грустной (ведь

это минор!) гармоника звучало волнообразное, уже родное «Крутится, вертится шар голубой», сухомытина забывалась и вставляли в памяти три друга-товарища из-за Нарвской заставы у фонаря в ночной мгле, по широкому полю уходил с узелком за плечами в неведомую даль выставленный из столицы Максим – незабываемый финал «Юности».



Одна из первых сцен фильма Михаила Калика «До свидания, мальчики!»: герои в кинозале смотрят «Юность Максима»

Безымянная песенка-подружка! Ее пели у фронтовых костров, и удивительно ли, что она же открывала фильм о других трех друзьях-товарищах, рожденных в 1920-х, о тех, кто полюбил веселого Максима в своем детстве, – «До свидания, мальчики!» Михаила Калика (1964). И при всем многострунном, звенящем мелосе предвоенного десятилетия, посланном народу с экрана, при всех шедеврах великолепных песенников-лауреатов, она, неведомая, хватала за сердце

чем-то ушедшим и несбывшимся. Ностальгия по доверчивой юности страны – где эта улица, где этот дом?..

Далее в биографии Козинцева следуют вполне банальные для советских деятелей искусств события: запрещения картин (одной, другой, третьей), закрытие сценариев, проработки. Мелочная опека редакции и постоянный контроль в кинопавильоне едва ли не дисквалифицируют выдающегося мастера кино, который выпускает вялые, скучные, протокольные картины про великих людей прошлого (биографический жанр).

К себе, к своей заветной теме Козинцев вернется в экранной классике. Еще одна его экранная трилогия: «Дон Кихот» (1957), «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1971), объединенная общей концепцией, возвела давнишний поединок жертвы и карателя к масштабам противостояния «человек и время», точнее: «человек совести и черное, лихое время», каким его раненая душа продолжала (что видно из посмертно опубликованных дневников) считать и «оттепель», и «застой». Раз обольстившись огнями Октября, ошибки не повторил. До перестройки Григорий Михайлович не дожил.





Король и шут: Юри Ярвет и Олег Даль в фильме Козинцева «Король Лир» и Николай Черкасов, у Эйзенштейна сыгравший Александра Невского и Ивана Грозного, в заглавной роли в фильме Козинцева «Дон Кихот»

И вот «Гамлет» с его солнечным центральным героем – незабываемым Иннокентием Михайловичем Смоктуновским – общепризнанная мировая киноклассика, сокровище интернациональной «шекспирианы».

Предсмертным замыслом, почти уже готовым к съемкам, была «Гоголиада» – новая фантазия на темы «Петербургских повестей».

Григорий Михайлович умер от инфаркта весной, в мае. Весь Ленинград, особенно прекрасный в пору ранних белых ночей, хоронил великого кинематографиста. Многолюдная процессия от «Ленфильма» двигалась по Невскому проспекту к Литераторским мосткам Волкова кладбища.

Познакомившись с Григорием Михайловичем в детстве (мой отец, историк, был консультантом одной из его картин), я имела редкое и огромное счастье долгие годы видеть его, бывать у него на съемках, писать репортажи из экспедиций, постоянно с ним переписываться (письма его бесценны). Дом Козинцева на улице Бр. Васильевых в Петербурге был прекраснейшим очагом культуры, вкуса, гостеприимства. Александр Козинцев – сын Григория Михайловича,

отечественный антрополог с мировым именем. Он похож на отца как две капли воды – и манера, и голос, и ум, и юмор...



Инокентий Смоктуновский – Гамлет в фильме Козинцева

Леонид Захарович Трауберг надолго пережил своего соавтора. Судьба его была еще горше. Из режиссуры он фактически был выдворен. Но огромные знания, ясный ум, гигантская память до последних дней позволили ему вести самый активный творческий образ жизни: монография за монографией, педагогика, общественная деятельность в Союзе кинематографистов. Таких людей, поистине титанов, породили наше XX столетие, Россия на своих великих сломах.

«Цирк» и сверкающие героини Любви Орловой

В старых сказках говорится
Про волшебные дела.
Сказка с былью не сравнится —
Быль чудеснее была...

*Из песенки к кинофильму
«Светлый путь»*

* * *

Новая королева экрана Начало «культы блондинки»

Если неоспоримо первыми героями экрана 1930-х стали Чапаев и Максим, то в качестве любимейшей киногероини можно назвать каждую из четырех, сыгранных Любовью Орловой:

и звонкоголосую домработницу Анюту из «Веселых ребят»;
и американскую гастролершу Марион Диксон из «Цирка»;
и даровитую письмонощицу Стрелку из «Волги-Волги»;
и знатную ткачиху, поначалу прислугу, Таню Морозову из «Светлого пути».



Любовь Орлова в 1930—1940-е годы – любимая киноартистка всего народа, идеал красоты, элегантности и шика

Что же касается их создательницы, то, несомненно, ей принадлежит трон советской «королевы экрана» – первой и, возможно,

единственной.

«Любовь Орлова» – это имя приобрело для характеристики эпохи такой же емкий смысл, как имя Веры Холодной для предреволюционного десятилетия. Любовь Орлова была не только любимой киноартисткой народа, она была эталоном красоты, элегантности и шика, жизненным примером для подражания тысячам девушек во всем: в прическе, одежде, манере держать себя. Надолго сохранялся в качестве идеала женственности и хорошего вкуса и ее строгие английские костюмы с белыми блузками, и ее мягко ниспадающие платья из крепдешина и крепжоржета – натуральных шелков тех лет, и стрижка ее волос с завивкой волнами, не длинных и не коротких, а «в самый раз». И конечно, героиня фильма непременно должна была быть блондинкой – как Орлова. Собственно говоря, «культ блондинки» на экране будет сбит только Вероникой – Татьяной Самойловой в послевоенном шедевре «Летят журавли».



Григорий Васильевич Александров (1903–1983)

Любопытно, что 1920-е годы с их кинематографическим богатством не выдвинули столь четкий и определенный женский эталон. Само общество еще не знало, кому поклоняться – задорным комсомолкам в красных платочках и робах или знойным красавицам-брюнеткам типа Юлии Солнцевой в «Аэлите», Людмилы Семеновой в «Третьей Мещанской» и Марии Стрелковой, примадонны комедий Протазанова. По сути дела, еще влачился шлейф незабываемой Веры, первой королевы экрана, но образ ее в поздних отпечатках лишился былых задушевности и лиризма.

Ведь звезда кино, сколь ни прозаично это звучит, есть результат многих производных, многих векторов. Звезду – делают! И при всех персональных заслугах Любви Орловой, действительно большого и достойного мастера, «делали» и ее.

Делало ее прежде всего – Время. Время подарило Орловой трех верных помощников. Или три надежные предпосылки успеха.

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

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

Это, наконец, режиссура Григория Васильевича Александрова (1903–1983).

Итак, скульптор № 1 – Время. Время трудовых рекордов и воинских, воздушных, физкультурных парадов. Усыпанная цветами улица Горького, правительство на трибуне Мавзолея, тысячные толпы. Столица встречает спасенных после зимовки на льдине в Арктике челюскинцев. Встречает беспосадочно перелетевшего через Северный полюс в Америку летчика Валерия Чкалова, совершившую сходный перелет команду Михаила Громова, женскую команду Валентины Гризодубовой...

Кино не только восторженно запечатлевает эпоху в кадрах, словно бы специально чуть засвеченных, высветленных, с преимуществом летнего белого цвета легких женских платьев, белых пионерских панамок, огромных пионов и реющих в воздухе гигантских цветов-парашютов. Кино кидает с экрана стиль, эмблемы, эстетику: социалистический реализм. И конечно, песню.

Фильмография Г. В. Александрова

1925 г. – «Броненосец Потемкин» (сорежиссер)

1927 г. – «Октябрь» (сорежиссер)

1929 г. – «Старое и новое» (сорежиссер)

1934 г. – «Веселые ребята»

1936 г. – «Цирк»

1938 г. – «Волга-Волга»

1940 г. – «Светлый путь»

1947 г. – «Весна»

1949 г. – «Встреча на Эльбе»

1952 г. – «Композитор Глинка»

1958 г. – «Человек человеку»

1960 г. – «Русский сувенир»

1974 г. – «Скворец и Лира» (не вышел)

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

1983 г. – «Любовь Орлова»



Экскурс IV

* * *

Экран зазвучал, заговорил, запел Рождение советской массовой песни

Ее рождение прямо связано с приходом звука в кино.

В одном из первых звуковых советских фильмов «Встречный» (1932) возникала целая симфония трудового ленинградского утра: переключки фабричных гудков, перестук заводских машин, всплески воды под катерами на Неве. И полетел с экрана в жизнь первенец советского звукового кино, задорная и светлая «Песня о встречном», сразу всем полюбившаяся, а далее ставшая долгожительницей эфира, получившая Гран-при на конкурсе гимна ООН. Песню эту специально для фильма сочинил на слова поэта Бориса Корнилова молодой музыкальный гений, в ту пору уже автор оперы «Нос» (по классической повести Гоголя) и Первой (впереди было еще 14) симфонии Дмитрий Шостакович.

И народ распевал слетевшие с экрана куплеты:

*Не спи, вставай, кудрявая:
В цехах, звеня.
Страна встает со славою
Навстречу дня...*

«Кудрявая» – это была работница-ударница, звали ее Катя. Но песня оторвалась от персонажа и улетела в даль...

Массовая советская песня – явление сугубо оригинальное. Это не «шлягер» типа западных и не номер из музыкального фильма, его как такового в советском кино не было.

Музыкальная комедия или лирическая комедия с музыкой была, скорее, экранным синтезом реальности и условности или даже неким кинематографическим вымыслом, замещавшим на экране самую реальность. Именно потому знаменитые, любимые народом, до сих пор живые в репертуаре фильмы предвоенной поры – это увлекательные современные сказки. Песня сыграла для кино роль исключительную, как и кино для песни.

Композитор Исаак Дунаевский, король кинопесни 30-х, гордо говорил про себя так: «Я певец советского преуспевания», – и это правда. Он явился родоначальником песни-марша, главного вида советской массовой песни. Дунаевский подчеркивал, что кинофильм оказал ей великую услугу, позволив связать ее с тем или иным характером героя.



Марион Диксон, Иван Мартынов и Джимми добром победили зло

Популярность киногероя способствовала популярности песни. Она, в свою очередь, возвращалась к герою, окружала его ореолом, звучала

по радио, неслась из патефонов. Таковы «Марш веселых ребят» (из «Веселых ребят»), «Марш энтузиастов» (из «Светлого пути»), «Марш трактористов», «Песня о Каховке» (из фильма «Три товарища»), «Песня о веселом ветре» и «Песня Паганеля» (из фильма «Дети капитана Гранта»), многие песни Дунаевского, братьев Покрасс и других мастеров этого жанра.

Песня-марш отличается и от военного, и от походного маршей иной фактурой мелодии – с непременным мажорным звучанием, с быстрым темпом, с веселым и бодрым ритмом. Возможно, именно это сочетание массовых, внеличных и надличных чувств с конкретным героем и создавало особое обаяние советской массовой песни 30-х. Примером может здесь служить «Песня о Родине» Дунаевского на слова В. Лебедева-Кумача из фильма «Цирк», пожалуй, самая распространенная «Широка страна моя родная...» До войны она ежедневно открывала программы

Всесоюзного радио. В военные годы «Песня о Родине» предваряла чтение приказов Главнокомандующего.

Эта песня, подобная гимну, имела второй, задушевный и камерный план как песня героев кинофильма «Цирк» – Марион Диксон и советского артиста «Петровича», ее разучивала, смешно коверкая русские слова, прекрасная американка – тут-то и была незаменима Любовь Орлова! С нею, открывая демонстрацию, шли герои по Красной площади – красивая и счастливая пара в физкультурных фуфайках, прижимая к груди негритенка, черного сынка белой Марион, а над ними трепетали все флаги праздника. Конечно, самыми любимыми были песни, которые пела Любовь Орлова, песни, вложенные ей в уста постановщиком.

* * *

*В роли Пигмалиона – режиссер Григорий Александров
Перевоплощения экранной Золушки • Л.П. Орлова – мастер:
киноведческий взгляд*

Начиная еще с Московского театра Пролеткульта, с памятного озорного «Мудреца», где в эпизодической роли клоуна Александров (тогда еще он звался Гр. Мормоненко) отважно ходил по натянутой проволоке, он стал помощником, сорежиссером и соавтором сценариев С.М. Эйзенштейна. Вместе с ним же и с оператором Э. Тиссэ работал в Америке и Мексике, снимая злополучный фильм «Да здравствует Мексика!».

По возвращении Александров делает резкий крен: становится создателем жанра советской музыкальной комедии, решительно отходит от эпопеи эйзенштейновского толка.

Безусловно, самобытный талант, изобретательный, остроумный, умелый сочинитель экранных трюков, организатор блестящей творческой команды каждого фильма и истинный Пигмалион, создавший свою сверкающую, поющую, отбивающую чечетку белокурую Галатею, – он не «второй сюжет» при высоком маэстро, каким он виделся в кинематографе 1920-х. Как не похож и тот широко улыбающийся, спортивного склада красавец, который запечатлен на фотографиях, на совсем другого Александра: на портрет кисти мастера П. Вильямса, находящийся в Третьяковской галерее.

Эйзенштейновская школа скажется у Александрова в его пристрастии к своего рода «зооэпосу», который занимал важное место в «Генеральной линии», где крестьянка Марфа Лапкина выращивала бычка и снилась ей гигантская сказочная «бычья свадьба». У Александрова стадо ворвется в оперный театр и хозяйски займет ложи в «Спящей красавице» бр. Васильевых по его сценарию. А в «Веселых ребятах» обеспечит самую смешную и оригинальную сцену, когда по звуку дудочки пастуха Кости в богатом доме, куда он по ошибке приглашен петь гостям как заезжий маэстро-иностранец, его четвероногие питомцы устраивают настоящий дебош – все это отлично придумано и снято!

Первоначальный вариант сценария, написанный двумя видными сатириками Владимиром Массом и Николаем Эрдманом (в то время уже автором великих пьес «Мандат» и «Самоубийца»), только в каркасе своем имел сходство с международной историей «пути к славе». История эта, кстати, хорошо пришлась как раз ранней музыкальной комедии, увлекающейся именно «звучащими объектами». Вот и в России нашелся свой «певец джаза» пастух Коля,

да и исполнитель незаурядный (хотя и некиногеничный) Леонид Утесов. И «этуаль», премьерша, которой становилась по традиции кино 20-х, конечно, домработница-удачница.



Любовь Орлова – домработница Анята, Леонид Утесов – пастух-музыкант Костя в фильме «Веселые ребята»

Сюжет «пути к славе» сохранится во всех комедиях Александрова, включая и фильм смешанного жанра, с большой примесью мелодрамы – «Цирк». Там героиня, циркачка-иностранка, расставалась со своей сомнительной и опасной карьерой певицы на Западе, где линчуют и преследуют, и становилась свободной артисткой советского цирка.

Ну а Анята, которая из нэпманской кухни взлетает на сцену Большого театра, и Стрелка – сначала неказистая почтальонша, потом всесоюзная лауреатка, и уж тем более Таня Морозова, совсем поначалу девушка-чернавушка, а потом – депутат Верховного Совета, ну,

конечно, они все – советские Золушки. В «Светлом пути», который в замысле так прямо и назывался «Золушка», это особенно явно, и песня-лейтмотив, которую поет Орлова, как раз про это.

Конечно, есть отличия советской Золушки от той из сказки, устаревшей. Ведь если взглядеться, то, начиная с «Веселых ребят», сюжетом «Золушки» как таковым далеко не исчерпывается непростая структура и эстетика фильмов Александра и образа их героини.

В «Веселых ребятах» сразу ясно просматривался вариант эйзенштейновского «монтажа аттракционов»: вся система персонажей, трюков, эксцентрических номеров. Иные из последних, например драка на репетиции джаз-оркестра, своим темпом, стилем, броскостью предвещают современный клип. Конечно, виден «американизм», но не отнять у Александра и народного, российского куража, своего рода «деревенской прозы», пусть сильно адаптированной для музыкального жанра, но колоритной.

Мастерски сработан был «Цирк» – вершина режиссуры Александра. Не будем здесь касаться конфликта со сценарием, из-за которого осталась в титрах только подпись одного постановщика. Хотя вязь текста хороша и остроумна, но и режиссура сама говорит за себя.



Американка Марион была уверена, что черный ребенок – позор для белой женщины

Главное – великолепно воспроизведенное цирковое пространство – и на арене, и за ареной, там, где клетки со львами, готовые снаряды, балерины, гримуборные и беспокойный директор в незабываемом исполнении В. Володина.

Нет, это не чаплиновский классический «Цирк», и не тот, что у француза Жака Фейдера в его «Людах путешествия», и не тот, который будет у Феллини. Это наш московский цирк с его накладками, милыми и смешными нелепостями.

Неумный поток смешнейших аттракционов нисколько не мешает сентиментальной сцене, когда весь амфитеатр цирка передает из рук в руки маленького негритенка, напевая ему знаменитую колыбельную «Спят и люди, и слоны» на языках народов СССР (от идиш до молдавского).

Орлова обязана была Александрову своим киноамплуа и славой, но не рождением и не артистическим дебютом.

Актриса Музыкального театра под руководством Вл. И. Немировича-Данченко, она имела также и хореографическое

образование. В кино дебютировала в картине «Петербургская ночь» – вольной фантазии по мотивам Достоевского, поставленной Г. Рошалем и В. Строевой, была замечена на Венецианском фестивале (где фильм демонстрировался в 1934 году) благодаря прекрасной внешности, чуть скуластому лицу с раскосыми глазами, большими и светлыми. Но там она еще была темноволосой.

Блондинку «открыл» в ней постановщик «Веселых ребят», и когда белокурая Анюта с двумя смешными загнутыми вверх косичками и звонким голоском посмотрела на публику и показалась сквозь стекло окна хозяйкиной виллы, которое она старательно протирала, – публика полюбила ее навсегда.

Забавно, что эта экранная Золушка и пролетарка на самом деле принадлежала к одной из самых знатных и старинных русских фамилий – тех самых Орловых, с которыми связаны и знаменитые вельможи – дипломаты, полководцы, а также порода «орловских» рысаков. Семья, давно обедневшая, была в дальнем родстве с графами Толстыми, и на одной из фотографий, запечатлевших Л.Н. Толстого в Ясной Поляне, можно увидеть на коленях у автора «Войны и мира» хорошенькую маленькую девочку – будущую советскую звезду.

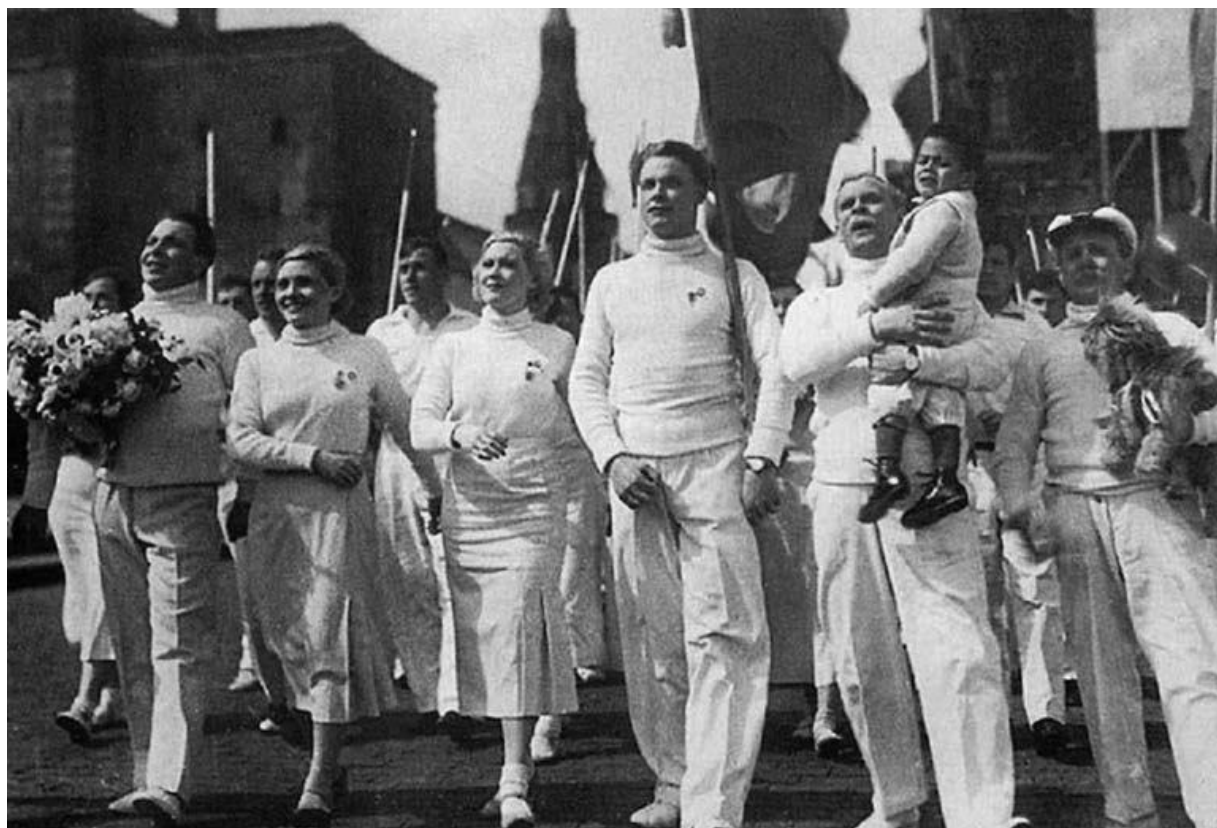
Послереволюционное начало жизни у молодой Орловой было нелегким, она с юности привыкла к безустанному труду, дисциплине и чувству колоссальной профессиональной ответственности. Эти качества она сохранила до самой кончины. Героическим запомнилось друзьям ее поведение в больнице, когда она находилась на пороге смерти. Своих мук она не показывала посетителям, улыбалась, беседовала с ними. А потом впадала в забытие.

И в кино отчаянно боролась с наступающей старостью, пыталась играть молодые роли. Это иногда может позволить сцена, но кинематограф беспощаден – он не верит ни гриму, ни комбинированным съемкам в портрете. Хотя в этом и силен был Александров, все же попытка играть молодую разведчицу в фильме «Скворец и Лира» да еще в паре с Петром Вельяминовым, актером следующего кинопоколения, окончилась печально, фильм не был выпущен.

Сейчас уже трудно установить, так ли хорош был певческий голос Орловой; в то время звук записывался неумело, а дальше пошли перезаписи. Но это во всех случаях было «пение в образе», пение

драматической актрисы. Что же касается до танца, тут уж все «ол райт», великолепно! Если уж чечетка на жерле пушки для циркового полета на Луну, то это чечетка не хуже, чем у современницы нашей русской американки Диксон – блистательной голливудской Джинджер Роджерс, партнерши лучшего в мире чечеточника Фреда Астера.

Орловой посвящены статьи и книги, интерес к ее феномену не гаснет ни у нас, ни за рубежом. Правда, поняв свободу слова как разнузданность, некоторые авторы стали вкривь и вкось толковать ее личную жизнь. Спорить с ними не будем: низость всегда хочет замарать высокое. Но и в добросовестных анализах подчас преобладает не эстетическая оценка творчества Орловой, а скорее социологическая: ее образы рассматриваются часто в свете так называемой «социологии успеха».



Ликующий финал «Цирка». Красная площадь, первомайская демонстрация. Звучит «Песня о Родине». Все герои фильма шагают в первом ряду колонны

Действительно, и та «модель» судьбы героинь Орловой, и ее облик, которому подражали, дают богатый материал для такого аспекта. Но ведь не менее интересен и вопрос «как», какими именно кинематографическими средствами достигался актрисой женский эталон ее времени.

И тогда можно увидеть, что с сюжетом советской Золушки-достижительницы (из низов, да в Кремль!) у Орловой в каждой роли всегда соединяется ее собственный личный сюжет, сюжет актрисы Орловой – преобразования, метаморфозы.

Орлова купается в этой игре. В «Светлом пути» ее замарашка-триумфатор, завоевав орден, славу, возлюбленного, постепенно изменяется сама, как бы скидывает с себя ненужные покровы и оболочки, превращаясь в сверкающую даму, одетую в элегантные платья – то есть в саму Любовь Орлову, какова она в жизни.

В финальных сценах фильма Александров идет на такую избыточность, переусложнение, перегрузку и нагромождение эффектов, которое трудно было бы считать непреднамеренным или просчетом режиссуры. Это, скорее, сознательно помещенный в кадр реестр социалистического преуспевания, специальные гиперболы лубочного толка.

Здесь и Сельскохозяйственная выставка – Александров опередил своего соперника по музыкальной комедии Ивана Пырьева, который сделает выставку – эту витрину советских достижений – главным местом действия будущего фильма «Свинарка и пастух».

В сцене, когда влюбленные долго идут мимо гигантских рогатых гипсовых быков из павильона животноводства, Александров, удовлетворив свое постоянное пристрастие к «бычьей фактуре», создал поистине фантастический ландшафт. Здесь опять много трюков и выдумки, например, картинка Кремля на коробке нарядных папирос «Москва» в руках у персонажа превращается в реальный пейзаж Кремля и Москвы-реки.



Любовь Орлова – профессор Никитина в фильме «Весна», имидж ученой женщины-«сухаря»

И вот апофеоз: Таня за рулем автомобиля «ЗИС» взлетает в небо и парит над этой красотой, над сердцем страны! Критики писали: «слишком». Но вряд ли могло быть что-либо «слишком» в такой эстетике, в такой метафоре взлета! Изощренная, барочная, по-своему виртуозная режиссура Александрова 1930-х, престижу которой мешала ее чрезмерная «советскость», ныне достойна внимания и структуралиста, и психоаналитика.

Таня-победительница отражается в огромном кремлевском зеркале, но ее диалог с Таней Морозовой, какой она была на ранних этапах своего светлого пути, не напрямую работает на идеологическую тему. Да, «у нас героем становится любой», но здесь важнее параллельный артистический сюжет-метаморфоза – раскрепощение и расцвет женщины от успеха и любви.

Это – обожаемые Орловой комбинированные кадры, контрасты. Вспомним: уже в «Цирке» работают на смысл два контрастных образа героини. Марион Диксон в черном парике – это ее «знаковое» иностранное прошлое, затемненное прошлой связью с негром и службой у черного Кнейшица. Сдирая этот парик, она снова предстает чарующей русской блондинкой. Советский цирковой номер «Полет в стратосферу», разумеется, решен ослепительно белым, белы и скафандры его исполнителей – Марион (теперь уже почти Маши!) и ее возлюбленного, атлета-блондина, он же социальный герой Сергей Столяров (облик этого инженера цирка и его космический костюм Александров удачно заимствовал из фильма Довженко «Аэроград»).

Все эти игры ведут уже в открытую к двум ролям Орловой в одной картине. Это двойники – актриса Шатрова и профессор Никитина в фильме «Весна». Раздвоение личности Орловой радовало и ее самое: быстрые перевоплощения из синего чулка (но Никитина – элегантная и со скрытым сексом!) в шикарную примадонну драмтеатра. Радовало и постановщика: комбинированные съемки, чудеса вариопортретирования, наложения и прочие трюки.

...Любовь Петровна Орлова умерла в 1975 году. К ее могиле на московском Новодевичьем кладбище всегда тянутся поклонники, а звездный час актрисы, ее золотые 30-е годы не меркнут на экране.

* * *

*Соперник: «альтернативное кино» Ивана Пырьева Другие
достижительницы • Ландшафт изобилия*

Действие фильма «Весна» разворачивалось в роскошных интерьерах стиля, который позже стали называть «излишествами»: веранды, колонны, зимние сады. Впоследствии фильму сильно досталось за это от критики: «Разве в таких особняках и виллах живут советские ученые?» Напрасные упреки! В мире, где не было войны, где по Москве-реке ночами плавают белые парусники, а по набережным гуляют в вечерних туалетах и фраках влюбленные пары москвичей, – в

этом киномире ученые живут и должны жить именно в виллах, увитых розами...

В музыкальных комедиях Ивана Александровича Пырьева (1901–1968) столь же условны приметы зажиточной советской жизни: арбуз – так в 20 кило, пшеница – так падающая от тяжести колосьев, нива – бескрайняя, небо – высокое, парни – белозубые.



*Иван Александрович Пырьев
(1901–1968)*

Триптих пырьевских фильмов причислен к советской классике: «Богатая невеста» (1938), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941). Во всех трех действуют передовые бригадиры, доярки-рекордсменки, мудрые председатели зажиточных колхозов. Столь же

обильно насыщенная музыкой, эта комедия являет собой самостоятельный вариант киножанра. Это – деревенская параллель «городских» комедий Александрова и – в определенном эстетическом смысле – их антипод.

Внешне конфликты у Пырьева часто завязываются вокруг производственных показателей, трудодней, удоев, поголовья скота, хорошей или плохой

работы, колхозной дисциплины. Но если всмотреться в сюжетную основу комедий, ясно видно, что это традиционное любовное соперничество, треугольник «красавица – романтический влюбленный – неудачливый соперник». Героиня, будь она знатная ударница полей, трактористка-орденоноска или прославившаяся на весь СССР свиарка, выполняла функцию своей предшественницы из русских балаганных представлений-«арлекинад» 1910-х годов, в которую влюблены одновременно прекрасный юноша и противный пожилой богатый ухажер (вариант: комичный уродливый интриган). Разумеется, традиционные персонажи русского балагана в пырьевских кинолентах осовременены.

Положительный герой ныне – демобилизованный танкист или чрезвычайно эффектный в своей черной бурке дагестанский пастух, сын гор, а отрицательный – всегда лодырь или пьяница, интриган и завистник, он должен быть и будет посрамлен!

В киноведческой литературе указывалось на сказочные мотивы в комедиях Пырьева, в частности, на то, что сюжетная схема каждого фильма являет собой историю свадьбы, то есть классического сюжета народной сказки. Действительно, хэппи-энд всегда означает благополучное итоговое соединение влюбленных. Но все-таки более прямой и короткой нитью этот комедийно-музыкальный кинотриптих соединен именно с лубком, то есть более поздними формами городского фольклора.

Этот, на первый взгляд, любопытный парадокс в действительности вполне объясним. Старый, добрый русский фольклор со всей его красотой и самобытностью к 1930-м годам уже был отнесен к архаичному прошлому «ситцевой Руси» (выражение поэта Сергея Есенина), официально не поощрялся, понемножку отходил в ведение музея и фольклористики. Да и зрителей, которым довелось пережить длительные процессы урбанизации и коллективизации, столь

драматичные для былой «Руси избяной» (выражение поэта Александра Блока), ни к деревенской старине, ни к «ручной работе» не влекло.

Экскурс V

* * *

«Летят утки» Лубки Александра Медведкина • Доярки на кремлевской трибуне

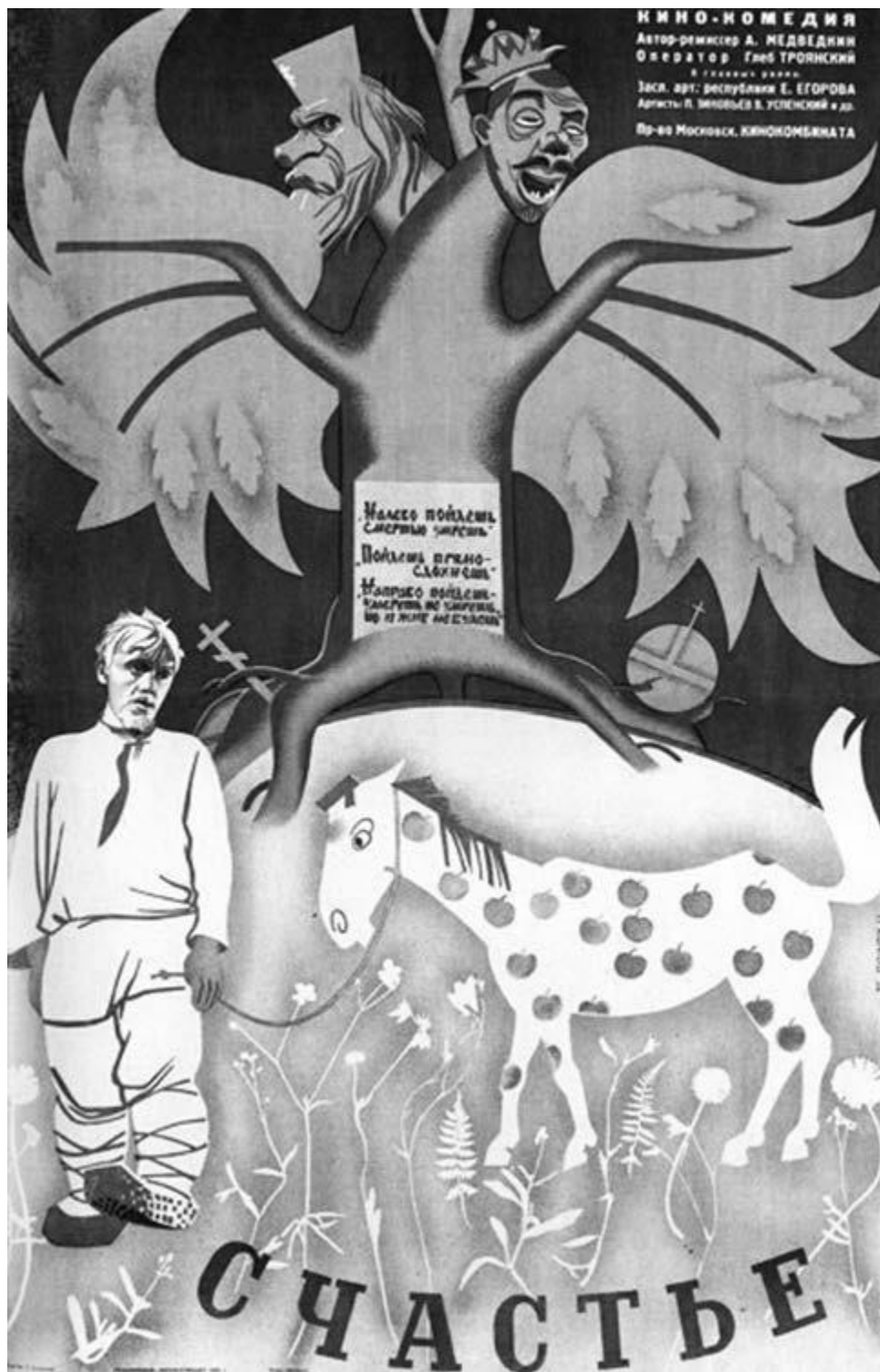
Целый ряд самобытных опытов попросту не получает в ту пору ни должного резонанса, ни поддержки, отодвигаясь на периферию процесса. Так, например, только через 30 и более лет завоюет всемирную славу творчество Александра Медведкина, создателя уникального жанра сатирического лубка на экране. Его немые короткометражные сатиры-фарсы «Тит», «Про белого бычка», «Полешко» и другие настолько выделялись из общей продукции оригинальностью выразительных средств, что были не поняты, не сохранились и ныне невозстановимы.



*Александр Иванович Медведкин
(1900–1989)*

Полнометражная немая лента Медведкина «Счастье» (1934), которая произведет сенсацию в «фильмотечном» прокате 1960-х (то есть в специализированных «иллюзионах»), в дни выхода осталась незамеченной. Эта была стилизованная русская народная сказка о бедном и ленивом крестьянине-мужике по имени Хмырь, мечтавшем стать царем, объедаться салом и ничего не делать (это и есть счастье!), и о его трудолюбивой жене Анне, которая находит себя в колхозе. Рисованные декорации, забавно трансплантированные в кино из русского графического лубка, изобретательные и всегда подчиненные смыслу трюки, очень смешные сцены странствий по Руси некой худой и злой монашки-паломницы, талантливые аттракционы «мечтаний» и

«царских трапез» Хмыря – весь этот завершённый гротескный мир картины увенчивался режиссерской находкой, предвосхищавшей многие послевоенные искания: задолго до Бертольта Брехта с его теорией и практикой театральных масок Александр Медведкин выпустил на экран целый взвод царских солдат с лицами-масками из папье-маше: посланные для усмирения крестьянского бунта солдаты имели круглые, блестящие и очень глупые рожи с разинутыми ртами, застывшими в крике «ура!»...



Характерен в этом отношении и неуспех (чтобы не сказать – провал) другой талантливой картины Медведкина на ту же колхозную тему – «Чудесница» (1936), хотя это был первый фильм о крестьянке-

депутатке, сюжет вскоре столь популярный. Медведкин опирался именно на подлинный старинный деревенский фольклор. Действие шло не под оптимистическое сопровождение закадровой музыки композиторов – специалистов экрана, а под деревенскую протяжную песню «Летят утки» в исполнении народного хора имени Пятницкого. Массовые сцены игрались колоритными «типажами», жителями настоящей деревни дальнего Подмосковья. Здесь была и «этнографическая», но абсолютно убедительная «последняя колдунья» с седыми космами, заговорами и ворожбой, и деревенские чудачки, и древние бородатые и кудлатые старики-«лешие». И сама «чудесница», доярка-ударница, вчерашний подпасок, маленькая беленькая Зинка тоже была со странностью, чересчур индивидуальна.

Да, разумеется, автор в конце фильма поднял ее на кремлевскую трибуну съезда, где она от волнения и счастья бормотала нечто косноязычное и плакала слезами радости (здесь Медведкин врезал в ткань игрового фильма хронику речи Сталина), но этот «фильм ручной работы» ни официального признания, ни популярности не получил – именно из-за своей чрезмерной «фольклорности».

* * *

Рядом с королевой Галерея женских портретов 1930-х • Марина Ладынина • Тамара Макарова • Зоя Федорова • Янина Жеймо • Валентина Серова • Планета Фаины Раневской

Понравится совсем иная версия: трогательная, драматическая, повествующая об из бедных бедной, «из мужем битых битой» батрачке Саньке Соколовой, которая будет избрана депутатом Верховного Совета СССР. Вера Марецкая, сыгравшая эту роль в фильме А. Зархи и И. Хейфица «Член правительства» (1939), повторяла, что ключ к образу дала ей встреча со знатными колхозницами: только что получив ордена, еще недавно неграмотные женщины «плакали, рассказывая о своей прошлой жизни, от сознания своей великой нужности стране».

Ну и, конечно, откровенный «машинный лубок» Ивана Пырьева! Героиню во всех трех предвоенных картинах и ряде последующих

постановок режиссера играла одна и та же актриса, его жена Марина Ладынина. Она была крепенькая и кругленькая, ладная и полная (что необходимо по лубочным законам красоты) блондинка в вышитых блузах и цветастых платках. У ее героинь были большие, ясные, наивные глаза. Она напоминала нарядную куклу-матрешку.



Вокруг Ладыниной всегда роились крестьяночки-девушки («хор»), которые стайкой бегали по экрану. Такой же «хор» молодых парней сопровождал героя-избранника, а пиршественные столы ломились от яств.



*Марина Алексеевна Ладынина
(1908–2003)*

Все это было бы совершенно нормальным для лубочно-комедийного жанра с его закономерной условностью, если бы в силу эстетической неразвитости как публики, так и кинокритики тех и более поздних лет это изображение, созданное в кинопавильоне, не выдавалось за реалистическую картину советской действительности. А происходило именно так! Когда в наступившую пору «оттепели» сам глава государства и партии Н.С. Хрущев гневно обвинял в украшательстве и лакировке позднюю, уже послевоенную картину Пырьева «Кубанские казаки», выполненную в совершенно тех же, что и ранее, правилах и принципах, никому и в голову не приходило, что лакировка и украшательство являлись не промашкой, а именно целью режиссуры. И те самые, некогда по нелепости суждений ставшие одиозными «Кубанские казаки» сегодня смотрятся как цветной, шумный, веселый, моментами грустный, искренний и талантливый кинобалаган.

Александров и Пырьев вышли из одной школы – из «Мудреца» С.М. Эйзенштейна. В 1920-е годы их пути в профессии режиссера разошлись (Пырьев тогда ставил сатирико-экспрессионистские комедии), чтобы в следующем десятилетии сблизиться и идти почти рядом, но при этом противостоять друг другу. Там, где у Александрова – изощренный монтаж, фиоритуры, филигрань и чеканка, у Пырьева – нарочитая (и конечно, тоже выверенная) непринужденность, простота и словно бы неумелость «лубочника». Так же резко, едва ли не специально, отличались друг от друга и их «звезды»: парадной, эффектной красоте и мастеровитое™ Любови Орловой противостояла чуть ленивая повадка, мягкость и задушевность Марины Ладыниной.



В ее даровании и в образе, который она варьировала, было немало лиризма, особенно в Вареньке из комедии-мелодрамы «В шесть часов вечера после войны» (1944), внушавшей народу веру в скорую победу

и в радостную встречу влюбленных в огнях праздничного салюта. И пожалуй, лучшей ролью Ладыниной была подернутая дымкой увядания, но еще более привлекательная, лихая и нежная, языкастая и застенчивая, гордая и любящая Галочка Пересветова в «Кубанских казаках».

Последней работой Марины Алексеевны в кино оказался фильм «Испытание верности». Она играла женщину, которой изменяет муж. В фильме он возвратился домой, в ее жизни – увы! – вышло иначе. Пырьев и Ладынина расстались. И хотя у нее были предложения сниматься у других режиссеров, на киностудию она не вернулась... В 1998 году, к 90-летию Марины Алексеевны Ладыниной, профессиональная киноакадемия «Ника» присвоила ей свой самый почетный приз: «За честь и достоинство».



*Тамара Федоровна Макарова
(1907–1997)*

А в конце 1920-х, когда ни Любовь Орлову, ни Марину Ладынину еще не знал киноэкран, на киностудию «Ленфильм» явилась удивительно красивая девушка в шелковом зеленом платье и в туфлях на высоких каблуках. Поскольку в советской моде тогда были полосатые футболки и спортивные тапочки, девушку приняли за иностранку. Но она была ленинградка, назвалась Тамарой Макаровой, студенткой Института экранных искусств и сказала, что хочет сниматься. Она была так хороша, что ей сразу стали давать роли, правда, маленькие и больше «заграничные»: Элли, Лиззи в фильмах про «буржуазное разложение». Но один начинающий режиссер, выходец из мастерской «ФЭКС» и исполнитель ролей злодеев в немых фильмах Козинцева и Трауберга по имени Сергей Аполлинариевич

Герасимов (1906–1985) увидел ее по-иному, поручив «русскую» роль в комедии под симптоматичным названием «Люблю ли тебя?».

Так образовалась третья звездная чета кинематографа 30-х, которой посчастливится не расставаться до конца дней, стать союзом истинных единомышленников и долгожителей, сумевших вписаться в несколько новых эпох стремительного развития отечественного кино.

Появившись на экране в фильмах Герасимова, Тамара Макарова стала олицетворением русского национального характера и русской красоты. Таковы были ее героини Женя, Наташа, Груня – «Семеро смелых» (1936), «Комсомольск» (1938), «Учитель» (1939).

Арктический доктор Женя Охрименко, единственная женщина в героической семерке полярников, такая домашняя и женственная в своей мохнатой фуфайке, а рядом с ней любимейшее из любимых лиц того времени – молоденький Петр Алейников в своей дебютной роли Петьки Молибоги. И снежный буран, и пурга, и льды, и героика, и пафос, и специально подчеркиваемая постановщиком в этом неожиданном сочетании будничность, бытовая подробность этой небудничной обстановки, и – над всем этим «Лейся, песня, на просторе...».

А в «Учителе» уже привычный «сюжет возвышения» простушки, в данном случае подъем деревенской девушки Груни не на престижно-общественную, а на интеллектуальную вершину (она сдает экзамен и вдохновенно рассказывает, слегка окая, о жизненном подвиге Томаса Мюнцера), был сыгран Макаровой очень серьезно, с каким-то доверчивым простодушием, которое было мелодией ее молодых героинь.

Звезды экрана 1930-х – все прелестные, курносые, веселые, непосредственные, теплые, спортивные.



*Зоя Алексеевна Федорова
(1907–1981)*

Зоя Федорова была просто находкой для кино, аккумулируя в себе негласную, не выраженную в тексте и в сюжете, но визуально просто бьющую в глаза сексуальность, как сказали бы сейчас. А тогда эта область человеческих отношений как самостоятельная тема или даже как один из мотивов фильма, если исключить феномен-уникум «Третьей Мещанской» Роома, в советском кино не разрабатывалась. Существовала подспудно, в каком-то глубоком подтексте, в тайном подсознании художников и героев.

Так, заметим, и в «Чапаеве» поцелуи и вольные штучки разрешались только вторым героям – Анке и Петьке, а у Чапаева женщины не было.

Откровенно говоря, и все красивые Любви Любви Орловой тоже ведь были лишь вспомогательным средством, эликсиром успеха для преображения и расцвета замарашки. А вот Зоя Федорова озаряла экран своей сексуальной манкостью, просочившейся «контрабандой»

даже в роль ударницы Нади Колесниковой из мрачного «Великого гражданина»: из-под комсомольского платочка зазывно спадала непокорная прядь, звали к себе веселые глаза, под грубой спецовкой угадывалась женственность.

Но Зое выпала на строго-моралистичном экране 1930-х даже «откровенно любовная» сцена, где свидание мужчины и женщины (это были героини-красноармейцы Гражданской войны Зоя и Сеня – Борис Чирков в фильме Л. Арнштама «Подруги») недвусмысленно называлось именно любовным свиданием. Зоя и Сеня во время боев прятались вдвоем в заброшенной зимней сторожке. Зрители этой сцены находились не только в зале, но и в кадре: в щели сторожки подглядывают за тем, что происходит внутри, две Зоины подружки, тоже красноармейки Наташа и Ася-Пуговка. Любовники, обнявшись, картинно лежат под меховой курткой. «Уж мы целовались, целовались!..» – томно сообщает им позже Зоя. А бедные подружки с завистью смотрят на «послепиршество» любви.

Разные функции у этих героинь в картине, по-разному сложатся судьбы исполнительниц.



*Янина Болеславовна Жеймо
(1909–1987)*

Асю играет в своем роде единственная и неповторимая «натуральная» травести советского экрана Янина Жеймо, ученица факсов, участница их ранних эксцентриад и экранизаций.

В «Подругах» у малышки-Пуговки функция героическая, Ася погибает в бою, и над нею, мертвой, говорит торжественную речь Борис Бабочкин в роли большевика Андрея. В 1947-м Жеймо сыграет свою лучшую роль – Золушку в одноименном фильме Н. Кошеверовой и М. Шапиро – чудо естественности, грации, изящества. Спустя десять лет она, покинув экран, уедет в Польшу, на родину предков.

Однако под конец жизни вернется в Москву, там ее – по завещанию – и похоронят на Востряковском кладбище.

Наташа, третья подруга в фильме, – в контрасте с Зоей «невостребованное» женское естество – И. Зарубина, хорошая профессиональная актриса, затеряется в кинорепертуаре.

Кто бы мог знать тогда, что Зое Федоровой предстоит любовь не с комичным Сенькой и не с обожающим ее супругом, оператором Владимиром Раппопортом, мастером ее экранных портретов, а с американским морским офицером. Что она родит от него дочь, но будет уже в ГУЛАГе. Что сидеть ей в лагере семнадцать лет. Что она вернется в кино и станет активно работать, и сыграет умопомрачительный эпизод вахтерши в общежитии с незабываемым «хеллоу» в боевике «Москва слезам не верит». И что будет она застрелена в собственной квартире при абсолютно туманных и загадочных обстоятельствах...



*Лидия Николаевна Смирнова
(1915–2007)*

А в фильме «Моя любовь» (1940) звонко пела песенку «Если все не так, если все иначе...» еще одна прехорошенькая и молоденькая Лидия

Смирнова. В одном ей повезет точно: в долголетию. Под занавес XX века сохранившая форму Лидия Николаевна выпустила книгу «Моя жизнь», в которой решилась на многие признания, ведь наступило время «гласности» и «откровенности»!

Сколь несходны судьбы людские, женские, артистические! Даже на нашем локальном пространстве, в жизни художественной, фактически на двух лишь киностудиях двух российских столиц – контрасты биографий, характеров, жизненного выбора!

Чуть раньше благополучной и веселой Лидии Смирновой в «Моей любви» вышла на экран еще одна девушка с песенкой, которую тоже запела вся страна:

*Если я ушла из лому
Нелегко меня найти!
Я одна могу полсвета
Легким шагом обойти!*

Это шагала по всей стране из далекого сибирского зверосовхоза прямо в столицу Катя Иванова – «Девушка с характером». Шаг у нее был легким, улыбка – зажигательной, в голосе звучала непререкаемая уверенность в себе. Напрасно. Артистку звали Валентина Серова. Из всех судеб, собранных под этой обложкой, перед нами, пожалуй, самая трагическая. Может быть, потому, что в такой судьбе женщине нельзя было винить никого и ничто, кроме себя самой. Ни время, ни социальный строй, ни нужду, ни случай. Ни даже русскую национальную трагедию болезни алкоголизма. Судьба Серовой – это ярчайший блеск и постепенное падение в бездну, деградация. Здесь же лишь кинематографический постскрипtum.



*Валентина Васильевна Серова
(1917(?)—1975)*

С нею кино потеряло не только великолепный «типаж», но и актрису больших, именно экранных, возможностей. Их разгадал в совсем юной дебютантке еще до «Девушки с характером» замечательный режиссер Абрам Роом, снявший ее в 1935 году в своей странной, оригинальной ленте «Строгий юноша». Серова играла роль маленькую, в комсомольском окружении героя, строгого юноши, некоего Гриши. Режиссер постоянно направлял взор камеры специально на вот эту шустрю Лизу с быстрыми реакциями и удивительной непосредственностью.

И расцвет киноактрисы, и вклад ее в общее дело кино связаны с фильмами военных лет, когда в эвакуации, в Алма-Ате, она снималась

у Александра Столпера в картине «Жди меня» по сценарию поэта Константина Симонова, развернувшего в драматический сюжет свое знаменитейшее стихотворение из цикла «С тобой и без тебя», посвященного Валентине Серовой. По замыслу, она должна была воплотить на экране идеальный образ, возникавший в поэзии, дать ответ на призыв «Жди меня» – стихи, которые заучивали тысячи современников и слали на фронт и с фронта в солдатских треугольниках.





Разные роли Валентины Серовой: Лиза в фильме «Жди меня» (исполняет восхищенным слушателям романс «Ты, крылатая песня, лети») и Катя в фильме «Девушка с характером», которая отправляется из Сибири в Москву на поиски справедливости

Очень женственная. Конечно, неотразимо привлекательная. Музыкальная, с красивым и индивидуальным тембром голоса. Абсолютно естественная и органичная. Но было и еще нечто сверх того. В фильмах, снятых в труднейших полукустарных условиях, за Серовой тянулся едва ли не голливудский звездный шлейф. Это было кинематографическое явление, обещавшее актрисе экранное будущее. Не сбылось.

Симонов в поздние годы снял посвящения Валентине Серовой со своих стихов. Новая молодежь не знает той, кто внушил поэту страсть, приравнявшую его «серовский дневник» к жемчужинам русской поэзии. Кино, беспристрастный свидетель эпохи, сохранило портрет возлюбленной в ореоле молодости, счастья, славы.

Был в репертуаре 30-х еще один фильм, в общем-то, скорее, слабый, хотя и симпатичный, приятный – о маленькой потерявшейся девочке-москвичке – «Подкидыш» режиссера Т. Лукашевич. И стал этот фильм знаменитым благодаря реплике, которая своей популярностью в обиходном языке, возможно, перекрыла Чапаева и Петьки крылатые фразочки.

Там шла по улице пара обыкновенных обывателей, и супруга увещевала своего неказистого спутника: «Муля, не нервируй меня!» Все дело было в том, как это было сказано и кем. А это вышла на экран великая русская клоунесса Фаина Раневская.

Фаина Григорьевна в интервью признавалась, что этим «Мулей» ее доводили всю жизнь, из подъезда нельзя было выйти. Например, ей вручают в Кремле орден сам Л.И. Брежнев, поздравляет, жмет руку и шепчет в ухо: «Муля, не нервируй меня!» Она ему: «Ах, Леонид Ильич, я думала так только хулиганы-мальчишки дразнятся!» А он смеется...



Мне в 1961 году посчастливилось присутствовать на замечательном вечере кинематографистов – на юбилее М.И. Ромма. Все очень любовно, смешно и остроумно выступали, пели пародийные частушки, зачитывали стихотворные приветствия. Вдруг из кулисы вышла Раневская в домашних шлепанцах и затрапезном фартуке – это был костюм Розы Скороход, ее героини из знаменитого роммовского фильма «Мечта». Она в полном молчании прошла всю сцену мимо рампы, приблизилась к юбиляру, который сидел у противоположной кулисы, молча же, без улыбки его поцеловала и последовала обратно тем же путем. Зал молчал, будто обмер, и только потом разразился аплодисментами.

Помимо огромного мимического дара, квинтэссенции юмора, безупречного мастерства, в ней было еще то, что называют «харизмой», – неизъяснимая притягательность. Харизма комического. С ней рядом опасно было играть – она «перетягивала» зрителя на себя.

* * *

Экран 1930-х полон радости и веселья.

В жизни тучи сгущались на горизонте, слышались предвестия войны, шли чистки, пронеслась зловещая финская кампания. Лучезарный, ликующий мажор в искусстве, нарастающая тревога в жизни и пропаганде и одновременно беспечность, бронированная уверенность в собственной силе и неуязвимости – такое сочетание есть еще одна неразгаданная тайна советских предвоенных лет.



Кадр из фильма «Подкидыш»: Ляля и Муля – тот самый, кому обращена знаменитая реплика

«Летят журавли» – время Вероники

Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые!..

Давил Самойлов

* * *

Триумф в Доме кино Наша первая и единственная «Золотая пальмовая ветвь» в Канне • Сцена проводов – великие минуты кино • Дети Вероники • Полет сквозь время



Когда и как произведение киноискусства переходит в ранг классики?
Существуют ли законы? Какие работают механизмы?

На глазах поколения, которое пережило памятную премьеру фильма «Летят журавли» и выход его в свет в 1957-м, он за последующие десятилетия был признан пограничной вехой в истории отечественного кино, оставаясь при этом живой репертуарной единицей пусть не массового, не надо преувеличений, но широкого проката.

Он быстро и твердо вошел в золотую кладовую мировой киноклассики. Он регулярно повторяется по телевидению России и других стран, осваивая все новые контингенты почитателей. Он с каждым годом наращивает славу и ценность.

Помню овацию в тогдашнем, конца 50-х, Доме кино, временно работавшем в гостинице «Советская», помню восторженную речь молодого Григория Чухрая. Помню замечательно интересный рассказ Сергея Иосифовича Юткевича, вернувшегося с Каннского фестиваля, где «Журавли» получили «Золотую пальмовую ветвь» (увы, единственную в наших руках за весь XX век). Также был вручен там специальный диплом Сергею Урусевскому за операторскую работу и приз Татьяне Самойловой – самой очаровательной, талантливой и скромной актрисе фестиваля.

Прекрасно сохранился в моей памяти и переданный очевидцем ранга Юткевича детектив борьбы в жюри и вне его, когда интриги и происки противников (были и таковые!) разбивались об аргумент о художественном совершенстве картины.

Еще бы: растерянность понятна!

На экране со всей патетикой и волнением рисовалась не история военного подвига или славного трудового поступка, а история вины и искупления. В центре фильма стоял образ, который ни при каких обстоятельствах до сих пор не мог быть «положительным примером», но вместе с тем и не отданный авторами на суд: девушка Вероника, в силу трагических обстоятельств изменившая памяти убитого на фронте жениха.

Новыми были и художественные средства. Картина увлекала забытой в период малокартинья красотой черно-белого изображения, блистательными кадрами в «перпетуум мобиле» ручной камеры, в игре ракурсов и светотени, эффектах короткофокусной оптики. Возвращаясь на экран, живая, неповторимая, трепетная жизнь

человека, казалось, брала на вооружение и заново открывала все богатство поэтического языка кино, метафоры, композиции, ритмы.

В основу сценария легла пьеса В. Розова «Вечно живые». Скромная бытовая манера драматурга скрестилась с патетичностью режиссера Михаила Калатозова, с экспрессивным, романтическим стилем оператора Сергея Урусевского. Возник синтез несхожих индивидуальностей. Выбор на главные роли юной Татьяны Самойловой и Алексея Баталова, который уже был замечен как совершенно новый тип молодого героя в «Журбиных» Хейфица, имел исключительное значение.

Михаил Константинович Калатозов (1903–1973), грузин по национальности, сначала актер, потом оператор-профессионал, являл собой еще одну яркую фигуру в режиссуре советского кино.

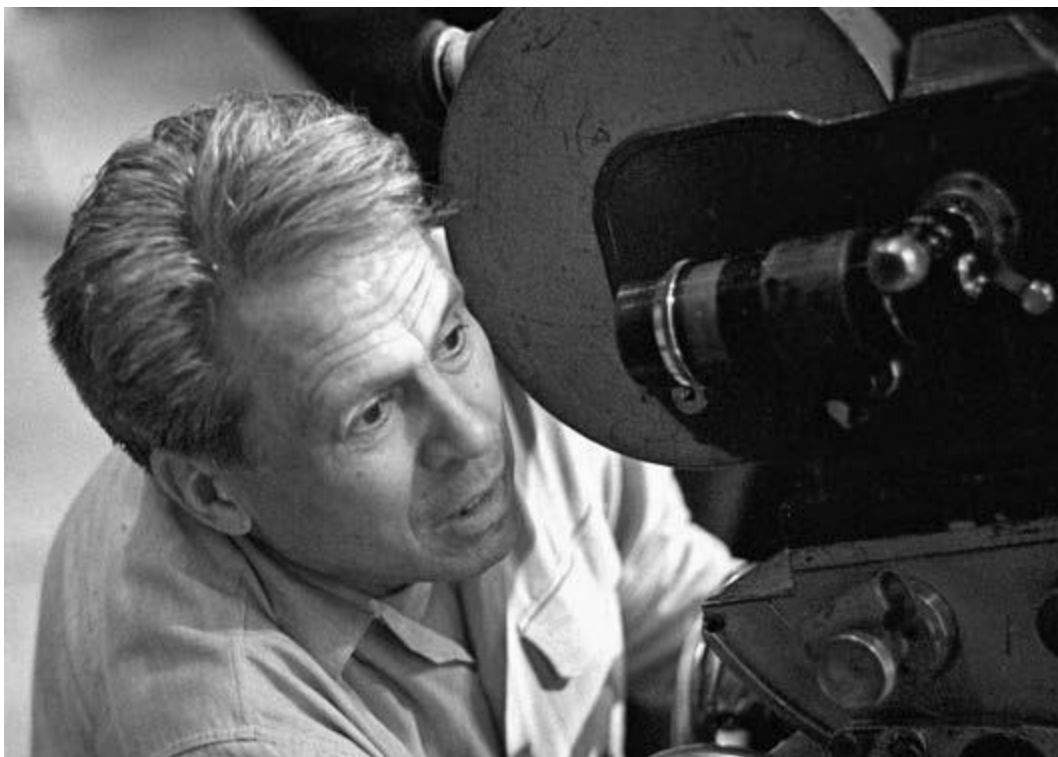
Крепкий и опытный мастер, начав в грузинском документализме, прославившись очерком «Соль Сванетии», он долгие годы оставался на втором плане киногоризонта. Его индивидуальность всегда тяготела к романтическому порыву, к широкому жесту героя, что сказалось, в частности, в его картине «Валерий Чкалов», запечатлевшей, скорее, не триумфы, а испытания судьбы летчика.

Однако, видя пристрастие режиссера к выбранному, постоянному кругу художественных средств, довольно трудно определить у Калатозова сквозную линию какой-либо заветной темы. Ни выношенных образов, ни любимой идеи, пожалуй, не найти в таких разных его произведениях, как насквозь условный политический памфлет «Заговор обреченных», за который он был удостоен Сталинской премии, или «Первый эшелон» – вполне тяжеловесный и безликий фильм о покорении целины. Но уже и в них ощущалось внимание к изобразительному ряду.

Изображение – в широком смысле – в фильме «Летят журавли» это более, чем операторская работа, выбор ракурса или стиль. Это – кинематограф в целостности его художественных средств, это – кино как таковое. Т. Самойлова и А. Баталов всегда подчеркивали, что роль Урусевского в создании картины была, по сути дела, режиссерской. Поэтому необходимо сказать, что в операторе Сергее Урусевском Калатозов обрел свое «второе я»: соавтора, выдающегося творца.

Сергей Павлович Урусевский (1908–1974), художник по образованию, ученик патриарха советской графики Владимира

Фаворского, пришел в кинематограф с большим творческим багажом традиций живописи, но оказался к тому же истинным кинематографистом, достигнув выдающихся, уникальных результатов в своих работах: и в пронизанной солнцем черно-белой «Сельской учительнице» М. Донского, и в цветном романтическом «Сорок первом» (1956) Григория Чухрая, и даже ранее – в одиозном «Кавалере Золотой Звезды» (не украсившем биографию Ю. Райзмана).



Сергей Павлович Урусевский
(1908–1974)

Итак, режиссер и оператор, внутренне тяготеющие друг к другу, встретились с драматическим материалом, который сразу же, с первых кадров фильма, был переведен в иную эстетическую систему. Камерная в своей основе история приобрела на экране крупность будто бы под увеличительным стеклом и некоторую странность смещения, словно предметы и фигуры, взяты широкоугольным объективом. И бедная маленькая Вероника, в пьесе вполне заурядная и слабая, врезалась в память зрителей чернотой своих страдальческих

глаз, лицом редкостно оригинальным и значительным, своеобразностью натуры.

Вступление в фильм, воскрешающее светлые мирные дни, пронизано утренним солнцем, наполнено радостью. Прекрасна весенняя Москва. Она схвачена в самых общих и знакомых своих приметах – бой курантов, Кремлевская стена, Василий Блаженный, набережная Москвы-реки. Москва открыток – можно было бы сказать (и говорили – по штампу оценки), если не чувствовать общей поэтики фильма, отнюдь не бытовой, не подробной, а обобщенной и патетически экспрессивной. Город дается лишь главным своим контуром, образом целого, и Москва – мирная, утренняя, сверкающая куполами. Москва юной любви.



Михаил Константинович Калатозов (1903–1973)

Фильмография М.К. Калатозова

1930 г. – «Джим Шуанте (Соль Сванетии)»

1932 г. – «Гвоздь в сапоге»

1939 г. – «Мужество»
1941 г. – «Валерий Чкалов»
1942 г. – «Непобедимые» (с С.А. Герасимовым)
1950 г. – «Заговор обреченных»
1953 г. – «Вихри враждебные»
1954 г. – «Верные друзья»
1955 г. – «Первый эшелон»
1957 г. – «Летят журавли»
1960 г. – «Неотправленное письмо»
1964 г. – «Я – Куба» (2 серии)
1969 г. – «Красная палатка»

Именно она, эта еще школьная, десятиклассников, и уже полнокровная, созревшая, готовая к союзу любовь двоих, искрящаяся радостью и ожиданием, была впервые и впрямую, а не в обход, так упоенно показана на отечественном экране.

Наверняка не одни лишь пластические задачи изначально вдохновили бессмертную камеру Урусевского, а любование прекрасными лицами Вероники и Бориса. Переглядкой глаз светлых и глаз черных, лепкой чуть татарских их скул, ее кокетливостью и манящей прелестью, его уже мужской серьезностью. Сменами, оттенками и переливами настроения, удивительно тонкими и чарующими, пара, словно нарочно созданная природой друг для друга...

И Москва военная, пустая, в черных надолбах.

Ни один коренной москвич сразу не узнает, где же происходит сцена проводов. Да это и не нужно: здесь важен не призывной пункт такой-то, а концентрированный образ войны, горя народного, в которое вливается трагедия разлуки, гибели любви.

Сцена эта дает пример решения, где мобилизованы все средства кинематографа. Перерастая рамки фильма, рамки своего времени, она уходит в будущее, и недаром уже в 60-х годах, при не столь дальней дистанции, провода из «Журавлей» приобрели смысл образного документа эпохи. В 70-х и далее сцена стала хрестоматийной, вошла в киноантологию.

Начинается она панорамой школьного двора, где идет прощание с мобилизованными. Перед взором движущейся камеры – бликами

вспыхивающие частные драмы, фрагменты общей беды. Разноголосый гул, где слиты печаль, тревога, беспечность, вера, слезы и песня.

Постепенно в общем шуме все яснее слышится женский голос, настойчиво повторяющий; «Борис, Боря!..» – так в общую народную судьбу входит судьба героев, трагедия любви, полная предчувствий, тоски и боли.

Вероники нет – это можно прочесть на растерянном, огорченном лице Бориса. Сила сцены и в том, что, соединив, сплавив огромное общее – войну и одно несбывшееся прощание – крошечный на фоне истории, сугубо частный биографический факт, – искусство принципиально поставило между ними знак равенства.

Индивидуальная судьба сплетена с судьбой народа, как неразрывно вплетена в ткань сцены протянутая с безупречной точностью нить действия центральных персонажей: и монтажно объединенный с эпизодом на сборном пункте пробег Вероники по городу, когда путь ее пересечен колонной тяжелых танков, и ее метания в толпе, у решетки, за которой строятся в колонну новобранцы, и внутреннее состояние Бориса, его сосредоточенность на том, что сейчас для него – смысл жизни.



Лестничная клетка, где перед войной под утро прощаются герои-влюбленные, – то немногое, что после бомбежки сохранится от дома



За спиной Вероники находилась квартира, где она жила с родителями, а после воздушной тревоги зияет пустота

И этот повторный, чудящийся ему зов: «Боря, Боря...»

Сцену проводов можно поставить в ряд принципиальных свершений советского кино вслед за одесской лестницей в «Потемкине» и психической атакой из «Чапаева». Тот же принцип сращения истории и индивидуальной судьбы выходит на новую стадию. Коляска-песчинка, заверченная вихрем, чапаевцы, уже со своими характерами и портретами залегшие в цепи, но целиком втянутые в военный конфликт сторон, уступают место персонажам, которым враждебно само историческое событие – война. Растворенный в истории, подчиненный одной лишь общей (классовой, государственной) цели человек уже не только сопоставлен, но и противопоставлен событию.

Продолжается процесс раскрепощения личности. Личность все более явственно осознается как самодовлеющая ценность: гуманистический смысл истории одной любви, запечатленной в картине, огромен.

На призывном пункте волнение, гул, подобный прибою, подходят к своей наивысшей точке, к перелому, когда после чуть заметной паузы, сродни той, какая бывает в симфонии перед вступлением главной темы, раздаются звуки марша. «Прощание славянки» – старый наивный мотив, памятные звуки 1941-го, где нет ни воинственного пыла, ни чеканки солдатских сапог, а только печаль, готовность и мужество.



Тщетно выглядывает Вероника новобранца Бориса за оградой, где раньше была школа, а теперь сборный пункт

Словно «золотое сечение», марш делит сцену сменой ритма. Новобранцы тронулись. Кончился мир, началась война. Милое «здесь» уступает неведомому, грозному «там». С убыстряющимся шагом колонны начинается новое движение толпы – откат, отлив. И последним поворотом головы Бориса в колонне и – одновременно – в отчаянии брошенным Вероникой пакетом с печеньем, по которому, не

замечая его, проходят новобранцы, заканчивается симфония проводов. Резко входит на экран тишина, которую нарушает только звук вертящегося диска телефона-автомата: прошли месяцы, от Бориса нет писем.

Смерть Бориса в подмосковном лесу – также великие минуты кинематографа. Именно здесь применена была «цайт-лупа», изобретенная еще Пудовкиным, то есть «растяжка времени»: за несколько продленных кинокамерой секунд, пока падает смертельно раненный солдат, на экране проходит его последнее видение. Здесь образ свадьбы-мечты: сам он в черном смокинге, невеста в белой фате, родные с просветленными лицами, поцелуй брата Марка – поцелуй Иуды... И гениальный кинематографический образ закружившихся над головою убитого солдата верхушек берез, их трепещущий круг в осеннем небе. И саднящий, щемящий образ войны – чавкающая, размытая дождем осенняя фронтовая земля. Здесь все было первооткрытием.



Роль Бориса в фильме «Летят журавли» – одна из важнейших вех в творческой биографии Алексея Баталова (1928–2017)

И само название фильма – образ, так и не расшифрованный, образ улетающей красоты.

Оглядываясь, замечаешь бурную стремительность кинематографического движения. «Летят журавли» всего лишь на пять-шесть лет отстоят от «Падения Берлина» и «Незабываемого 1919-го» Михаила Чиаурели, этих эпопей-гигантов «зрелого сталинизма», от неизбежно унылых фильмов-спектаклей, которые оставались на расчищенном почти до нуля экране на рубеже 40-х и 50-х. Пять-шесть лет – это ведь так коротко!

«Летят журавли», по сути дела, обозначали некий мощный толчок, сдвиг. Но к нему, оказалось, было все подготовлено, только ожидали сигнала.





Главные герои фильмов «Баллада о солдате» и «Судьба человека»: Алеша Скворцов и Шура, Андрей Соколов и Ванюшка

Возрождение было подобно дружной весне, и фильм-флагман «Летят журавли» не остался одиноким. Рядом с сиротой Вероникой, словно поддерживая ее с двух сторон, стали ее братья: ровесник Алеша Скворцов – незабываемый Владимир Ивашов, и старший Андрей Соколов в суровом и скорбном исполнении Сергея Бондарчука. «Летят журавли» и современные им «Баллада о солдате» Григория Чухрая и «Судьба человека» Сергея Бондарчука-режиссера смотрятся сейчас как единый триптих о великих страданиях русских людей. При неповторимой самобытности каждого, они являют собой некую общность. И новую эпоху отечественного кино.

О влиянии фильма Михаила Калатозова на все дальнейшее развитие экрана, о поистине революционном воздействии пластики Сергея Урусевского немало написано историками кино. Речь, разумеется, не только о шлейфе подражаний закружившимся березам из сцены гибели Бориса и даже не о возрождении эксперимента и формальных достижений авангарда 20-х годов после театральной статики и помпезности, «малюкартинья», но об изменении концепции Человека и Истории.





В финале фильма Москва и Вероника встречают воинов-победителей, но Бориса среди них нет...

Выхваченные из миллионов сломанных судеб персонажи эти свидетельствовали о необратимости военной трагедии, о невозместимости потерь.

Не было, как раньше, эмоционального оправдания гибели прекрасного юноши тем, что он погиб за Родину. Не было успокоения одинокой матери в том, что сын ее выполнил солдатский долг. Не было осуждения московской школьницы за то, что она трусиха и позорно боится бомбежек. Эти фильмы, по сути дела, были антигероичны уже на стадии выбора героев: слабая душа невесты, вышедшей за другого, рядовой, не дошедший до Берлина, пленный, то есть по-сталинскому изменник.

Если ранее всегда, и в лирической «Машеньке» Райзмана, и в душераздирающей «Радуге» Донского, и в патриотическом «Подвиге разведчика» Барнета, герой «каплей лился с массами» и был с

историей неразделен, то теперь он уходил в некое суверенное пространство, пытался в нем обособиться, но враждебные силы истории несли его, как песчинку, разлучая с домом, с любовью, с жизнью.

Фильмы говорили не о том, как умирать за советскую родину, а о чем-то другом. Индивидуальное человеческое существование было реабилитировано. Фильмы, талант их создателей, глубочайшая прочувствованность пережитого опережали свое время, убегали далеко вперед от робкой «оттепели».

Шли годы, и картина трогала своей человечностью все больше и больше, вызывая слезы сопереживания и сочувствия героине. Никто уже не обсуждал, могла или нет изменить фронтовику Вероника – ее не судят, а любят и плачут.

Картина «Летят журавли» прошла через личные судьбы, привела многих юношей в кино. Если так можно выразиться, все они – «дети Вероники». Нет сомнения, что эстафету «Журавлей» прямо принял Андрей Тарковский. С этим фильмом связывает свой выбор в кинематографе один из его лидеров последующих десятилетий Сергей Соловьев.

Классическую законченность, окончательно шлифуя его, придает творению восприятие зрителей. Из сегодняшнего, сиюминутного вещь переходит в вечное, неприкосновенное... Это и произошло с фильмом «Летят журавли».

Не хотелось бы думать, что Вероника прожила долгую жизнь, ходила на мероприятия ветеранов, вся увешанная медалями, или, наоборот, тихо нянчила внуков, получая гуманитарную помощь. Пусть она останется там, в ликующем майском дне 45-го, в своем белом платье Вечной Невесты и Сестры, со своими черными-черными страдальческими глазами и своим единственным на мировом экране Ликом.

* * *

**СМОТРИТЕ НА ЭКРАНАХ
ЗВУКОВОЙ ВАРИАНТ**



художественного фильма
**БРОНЕНОСЕЦ
"ПОТЕМКИН"**

Постановка - *Сергей Эйзенштейн*
Оператор - *Эдуард Тиссэ* Производство - 1925 г.

ЗВУКОВОЙ ВАРИАНТ Производство Ордена Ленина киностудии "МОСФИЛЬМ" 1950 г. звукосъемка "ГЛАВКИНОПРОКАТ"



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ
Сценарий - *С. С. Бондарев*
Оператор - *В. С. Иванов*
Режиссер - *В. С. Иванов*
Производство - 1950 г.

ЧАПАЕВ



ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВКА
Г. И. С. ВАСИЛЬЕВЫ
Оператор А. СИГЛЕВ
Художник И. МАХЛИС
ПРОИЗВОДСТВО ЛЕНФИЛЬМ



МЕЖРАБОТМ-РУСЬ

Сценарий: С. БАРИЕТ, В. ТУРКИН
и В. ШЕРШЕНЕВИЧ.

Режиссер С. БАРИЕТ.

Оператор С. ФРАНЦИССОН.

В главных ролях:
С. БИРМАН, Е. МИЛЮТИНА,
Анна СТАН, И. НОВАК-САН-
БОРСКИЙ, В. МИХАЙЛОВ,
П. ПОЛЬ и В. ФЮГЕЛЬ.

2 СТЕНБЕРГ 2

**ДЕВУШКА
С
КОРОБКОЙ**

ЛЮБОВЬ В ТРОЕМ (ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ)

РЕЖИССЕР РООМ
ОПЕРАТОР ГИБЕР
ХУДОЖНИК ЮТКЕВИЧ
ЖЕНА СЕМЕНОВА
МУЖ БАТАЛОВ
ТРЕТИЙ ФОГЕЛЬ
ПРОИЗВОДСТВО СОВКИНО

2 СТЕНБЕРГ 2





СОСТАВЛЕНА
Г. ВАЛЕНСАНДРОВА
ДИРЕКТОР ПРОИЗВОДСТВА
Э. ДАРЬЕВСКИЙ
ОРГАНИЗАТОР И СЪЕМОК
КОМПОЗИТОР И ДУНАЕВСКИЙ
ТРАКТОРНЫЙ ОПЕРАТОР
В. НИЛЬСЕН
ОПЕРАТОР Б. ПЕТРОВ

ДИРЕКТОР РЕЖИССЕР
К. ДОРЯНСКИЙ
И Н. МУЗОВСКИЙ
РЕЖИССЕРЫ
А. ТИВАРЦЕВ
РЕЖИССЕР
Т. ГРИВЦОВ
РЕЖИССЕР
С. ДУЧИШИН
ОПЕРАТОР
И. ЭЙДОНЦ



ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РЕСПУБЛИКИ

ЛЮБОВЬ ПЕТРОВНА
ОРЛОВА

В ЗВУКОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ

ЦИРК



ПРОИЗВОДСТВО «Мосфильм»



1919—XV ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ 1934

ЮНОСТЬ МАКСИМА

ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

РЕЖИССЕРЫ: ГРИГОРИЙ НОЗИНЦЕВ

ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ

ОПЕРАТОР А. Н. МОСОВИЧ ЗВУКООПЕРАТОР И. В. ВОЛИ

КРИТИК Э. Е. ЕМЕЯ КОМПОЗИТОР Д. Д. ШОСТАКОВИЧ

В ТИТАЛЬ РОЛИ: Б. П. ЧИРНОВ, АРС. М. М. ТАРХАНОВ

В. Т. ИУБАРДИНА, С. Я. МАХОНОВ

ПРОИЗВОДСТВО ЛЕНФИЛЬМ



ЛЕНФИЛЬМ



З В У К О В О |
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ И ПОСТАНОВКИ
Г. КОЗИНЦЕВ И Л. ТРАУБЕР

ОПЕРАТОРЫ

И. МОСКВИН И ПОСЫЛКИ

ХУДОЖНИК **Е. Е. Н. Е.**

КОМПОЗИТОР **Д. ШОСТАКОВИ**

СТИЛЬ РОЛЯЖ

Народный Арт. Респ. **М. ТАРХАНОВ**

Артели: **ИВБАРДИНА, ЧИРНО**

НАУМОВ и др.

ЮНОСТЬ

Максима

ПРОИЗВОДСТВО „Л Е Н Ф И Л М“

ИД/00000

© 1989 Ленфильм. Все права защищены. Москва. 1989. 100 копеек. 100 копеек. 100 копеек.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ В ДВУХ СЕРИЯХ

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Сценарий А. МИХАЛКОВА-КОНЧАЛОВСКОГО,
А. ТАРКОВСКОГО

Постановка АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Главный оператор В. ЮСОВ

Композитор В. ОВЧИННИКОВ

В фильме снимались:

А. СОЛОНИЦЫН,

И. ЛАПИКОВ,

Н. ГРИНЬКО,

Н. СЕРГЕЕВ,

И. РАУШ,

Н. БУРЛЯЕВ,

Р. БЫКОВ,

Б. БЕЙШЕНАЛИЕВ и др.

Производство
киностудии
«МОСФИЛЬМ»





АНДРЕЙ РУБЛЕВ

/В ДВУХ СЕРИЯХ/

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

Сценарий А. Михалкова-Кончаловского,
А. Тарковского

Постановка Андрея Тарковского

Главный оператор В. Юсов

Композитор В. Овчинников

В фильме снимались:

А. Солонцын, И. Лапиков, Н. Гринько,
Н. Сергеев, И. Рауш, Н. Бурлеев,
Р. Быков, Б. Бейшемалиев и др.



Режиссер А. Тарковский Редактор И. Макаренко «Мосфильм» - Москва, Суриковская, 25 Фильм в двух сериях Цена 9 руб. - 11 коп. Заказы 887 Тираж 21 000



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

БЕЛОЕ СОЛНЦЕ ПУСТЫНИ

СЦЕНАРИЙ ВАЛЕНТИНА ЕЖОВА.

ПОСТАНОВКА ВЛАДИМИРА МОТЫЛЯ

РУСТАМА ИБРАГИМБЕКОВА

ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР Э. РОЗОВСКИЙ

В РОЛЯХ:

ХУДОЖНИКИ-ПОСТАНОВЩИКИ:

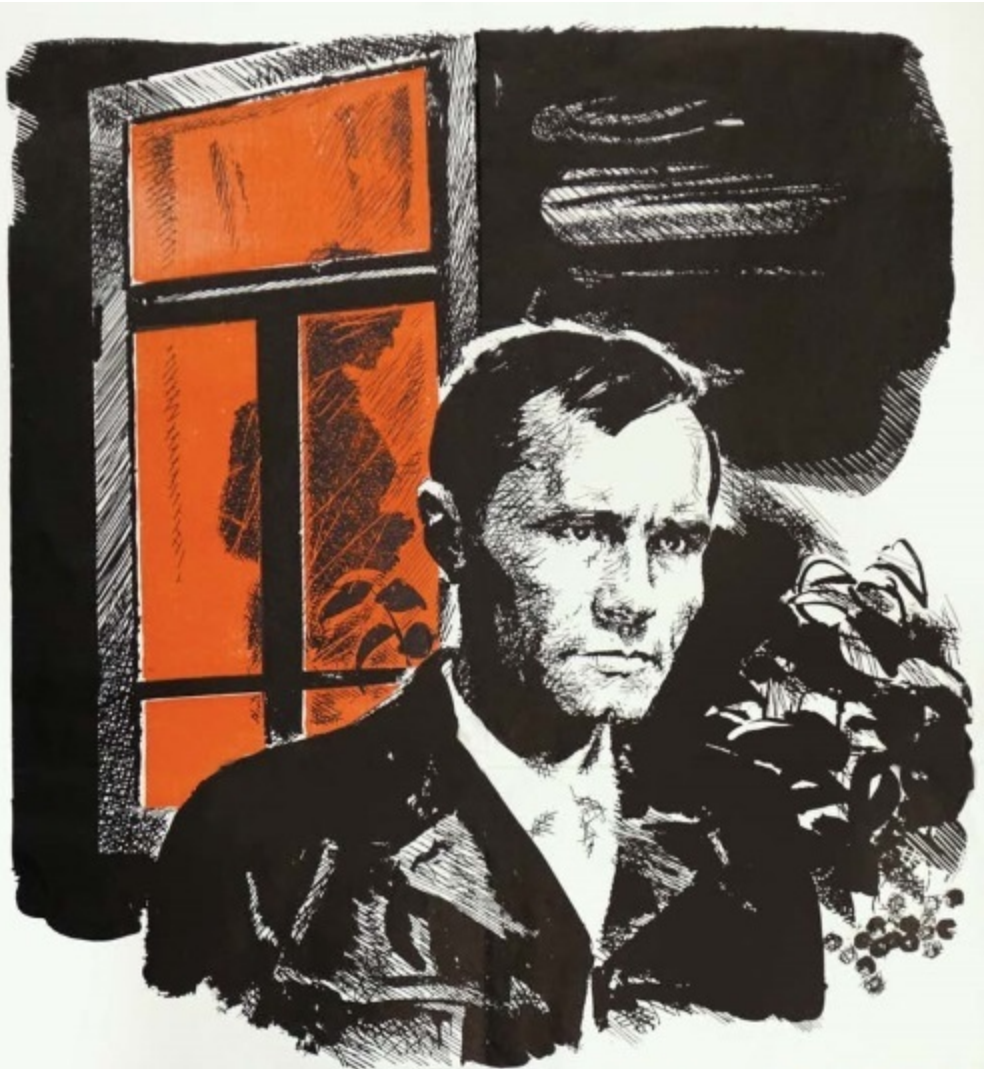
А. КУЗНЕЦОВ, П. ЛУСПЕКАЕВ.

В. КОСТРИЦ, Б. МАНЕВИЧ

С. МИШУЛИН, К. КАВСАДЗЕ.

Р. КУРКИНА, Н. ГОДОВИКОВ, Т. ФЕДОТОВА И ДР.

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

КАЛИНА КРАСНАЯ

Сценарий и постановка
ВАСИЛИЯ ШУКШИНА
Оператор-постановщик
АНАТОЛИИ ЗАБОЛОЦКИЙ
Художник-постановщик
ИППОЛИТ НОВОДЕРЕЖКИН

В фильме снимались:
**И. Рыжов, М. Сковцова, А. Ванин,
М. Виноградова, Н. Граббе,
О. Быстрова, Ж. Прохоренко,
А. Горбенко, Н. Погодин,
Г. Бурков и др.**

В главных ролях:
ВАСИЛИЙ ШУКШИН И ЛИДИЯ ФЕДОСЕЕВА

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

Экран: М. Кирилл

Киностудия: Мосфильм

Пол: 16 мм (1:1,37:1)

Возраст: 12 лет

Выпуск: 1950



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ



Сценарий
Постановка
Главный оператор
Режиссура

В. РОЗОВА
НИКЛАДА КАДАТЦИОВА
С. УРУСЛЕСКИЯ
Е. ФРИДМАН

Крупный
Композитор
Звукорежиссер
Текст песни

Е. СЕНДЕЦКЕР
М. ВАЙСБЕРГ
М. МАВРОС
В. КОРОСТЫЛЕВА

В ролих
Т. САМОЙЛОВА, А. БАТАЛОВ
В. НИКОЛАЕВ, А. ШОБРИН,
С. ХАРИТОНОВА, Е. НИКИТИН и др.

Привезено
отдела детской культуры «Медведка», 1957 г.

Ленинград - 1957 г.

«Ленинградфильм», Малая Садовая ул., 21

Крупный И. Давыдов

Цена 11 коп.

Ленинград 1965 г.

Тираж 61.500

«Калина красная» – завещание Василия Шукшина

Пишут мне, что ты, тая тревогу.
Загрустила шибко обо мне.
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.

И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то ж —
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож...

Сергей Есенин. Письмо к матери

* * *

День скорби 2 октября 1974-го Един в трех лицах • Актер • Вечный труженик • В мастерской М.И. Ромма • «Мы с Катюни»





Судьба Егора Прокудина, который вернулся из заключения в надежде начать честную жизнь, – реальная, конкретная судьба, каких немало в действительности

Последним фильмом Василия Макаровича Шукшина (1929–1974) суждено было стать «Калине красной». Картина еще не успела сойти с экрана после премьеры, когда потрясла людей весть о его смерти. Смерти в пути, в зените таланта, на гребне славы, 2 октября.

И все это не общие слова, которые с горечью можно отнести к каждому большому художнику, от нас ушедшему! Все это душераздирающе буквально: Шукшин умер на съемках, с недоигранной ролью, с только что законченной пьесой, со стопкой чистой бумаги для романа и новых сборников рассказов, в сорок пять лет...

Волею судьбы получилось так, что путь в искусстве Василий Шукшин начал актером, сыграв еще студентом в фильме М. Хуциева «Два Федора», и актером, в экспедиции после съемочного дня, скончался. Между первой и последней его картинами – 22 названия тех, где он играл. Послужной список актера, не знающего простоев,

фильмография, завидная и для артиста, у кого эта профессия единственная (за тот же, что и Шукшин, период времени в 22 фильмах снялась Н. Мордюкова, в 17 – В. Тихонов, в 24 – И. Смоктуновский).

Никогда не прекращал Шукшин тяжелого актерского труда. Ни после режиссерского дебюта, сразу попав в число перспективных молодых режиссеров. Ни после публикации первого сборника рассказов, обратив на себя внимание литературного мира. Ни став знаменитым писателем и кинорежиссером. Перерывы только во время съемок собственных фильмов, где он до «Печек-лавочек» не играл. Но, сняв свою картину, он актером возвращался в чужие. Даже познав свободу полного кинематографического авторства в «Печках-лавочках» и «Калине красной», он опять на съемочной площадке простой исполнитель.

После его смерти продолжали выходить рассказы, которые он сам успел подписать к печати. И так же долго, почти два года после октября 1974-го, появлялись на экране его актерские создания, вновь и вновь сжимая сердце болью непоправимого и вновь заставляя благословлять чудо кинематографа, навеки сохранившего живой облик Василия Шукшина.

Последние его работы в кино – актерские. Кроме картины «Они сражались за Родину» С. Бондарчука – «Если хочешь быть счастливым» Н. Губенко, «Прошу слова» Г. Панфилова.



Первая и последняя роли в кино: Шукшин сыграл главную роль в фильме Марлена Хуциева «Два Федора» студентом ВГИКа (1958), на съемках фильма «Они сражались за Родину» он скоропостижно скончался (1974)

Однако принято было думать, что Шукшин не придавал особого значения своей кинематографической деятельности. Например, в предисловии к «Рассказам», изданным в 1975 году «Роман-газетой» тиражом 1 550 000 экземпляров, было написано: «Своим основным призванием он долгое время считал кино... Но с каждым годом... все отчетливее осознавал, что должен целиком отдать себя литературе».

Действительно, артистом он себя никак не считал. Но ведь не считал себя также и писателем!

Если говорил о персонажах (им ли самим или кем-то другим написанных) – о Егоре Прокудине, Лопахине, Иване Расторгуеве, то всегда как о живых людях, но не об «образах», им «созданных» или «истолкованных».

Потому, верно, и не рассказывал он ни зрителям на неизбежных встречах о том, как «работал над ролью», ни репортерам ни о чем «заэкранном». Он вообще раскрывал себя скупой и говорил о себе сухо: только о том, что пришел во ВГИК далеким от искусства человеком, что знал мало и учился с трудом. Диплом получил режиссерский, хотя всегда был и сценаристом своих картин.

Фильмография В.М. Шукшина (режиссура)

1961 г. – «Из Лебяжьего сообщают»

1964 г. – «Живет такой парень»

1966 г. – «Ваш сын и брат»

1970 г. – «Странные люди»

1972 г. – «Печки-лавочки»

1974 г. – «Калина красная»

Конечно, случалось, что чужие фильмы, где он снимался, были серы, скучны, иногда совсем плохи. Вместо какой-нибудь картины более чем посредственной сколько могло быть написано рассказов! И написаны они могли быть не урывками, не бессонными ночами в номерах гостиниц, не после томительных смен, когда сначала чинили аппаратуру, потом часами ждали ушедшее солнце и т. д. Нет, в просторном кабинете, на верхнем этаже подмосковной дачи, за окном березы и серебристые ели, уютно барабанит дождь в стекло веранды, внизу чуть позвякивает посуда – накрывают стол к обеду, все ходят на цыпочках, и личный секретарь приглушенно отвечает в телефон:

«Василий Макарович работает»... И ведь так жили в его время писатели! (Излишне говорить, что не все.)

Нет, не эту жизнь, хотя она была бы в высшей степени заслужена, прожил Шукшин. Он прожил жизнь неустроенную, кочевую, командировочную. Жизнь актера – не «звезды», не «премьера» – работяги, черной кости кинематографа. Жизнь постановщика трудных картин, а не «госзаказов» по зеленой улице.

Сначала, в молодости, экспедиции, вместе с которыми колесил он страну, были продолжением «его университетов», его странствий, начатых мальчонкой, когда, шагая с сундучком к городу, он не знал, что навсегда покинул родное село.

Но и потом автор «Характеров» и «Бесед при ясной луне», постановщик «Калины красной» был верен чернорабочей актерской своей судьбе. Уже стояла в паспорте московская прописка и была даже квартира, пусть самая скромная, но своя, – он продолжал играть в кино. И женился на актрисе, встретившись с ней на съемках, на Лидии Федосеевой, ставшей его партнершей в лучших его фильмах. И горячо любимые им дочери Маша и Оля с мало-мальства снимались в кино вместе с родителями. Здесь актерская семья Шукшиных вдруг напоминает старинные театральные династии и их быт.

Давние творческие века знали гармоническое единство Поэта и Комедианта. Шекспир, Мольер – гении, вершины такого единства, утраченного, когда «калечащее разделение труда» (Маркс) проникло и в искусство. XIX век придумал выражение, ранее немислимое: «Скрипка Энгра», то есть второй (и второстепенный) талант, причуда художника-професси-онала. А в наш век уже появилось «хобби» – баловство, оригинальничанье, развлечение в часы досуга.

Многих ли XX век дал актеров – театральных авторов? Эдуардо де Филиппо – из крупных имен, вот и все? Родившись на пороге нашего столетия, десятая муза – кино – потребовала от своих служителей полной самоотдачи. Советские 20-е годы знают яркие примеры биографий таких «завербованных» кинематографом без остатка. Один Довженко не бросал писательства ради кино. Даже такой многогранный талант, как Эйзенштейн, фокусируется на режиссуре, и все нити в ней завязываются узлом.

Крестьянскому мальчику из Сибири суждено было стать в ряд тех редкостных личностей, которые воссоединили в себе распавшееся

древнее единство актера и сочинителя. И в том и в другом он стал мастером равной силы. И объединил оба таланта в режиссуре.

Перенесемся же воображением во ВГИК, в осень 1958 года, где Михаил Ильич Ромм, признанный лидер кинематографа «оттепели», набирает мастерскую. Среди абитуриентов – два молодых человека, облик которых являет собой, мягко выражаясь, контраст.

Один – москвич, худенький, подвижный, красивое и нервное лицо типичного русского интеллигента; на плечах странноватый желтый пиджак, под мышкой объемистый фолиант – «Война и мир» Л. Толстого, любимая с детства книга.

Другой парень – явно из глубинки, лицо широкоскулое, круглое, простонародное, повадка солидная, военный китель с штатскими пуговицами. Как раз о «Войне и мире», гласит легенда, дескать, читал ли, спросил экзаменатор Ромм у угрюмого сибиряка. «Нет... Больно толстая», – будто бы ответил соискатель режиссуры, ничтоже сумняшеся. У Ромма, конечно, хватило юмора простить. Первый молодой человек был Андрей Арсеньевич Тарковский, второй – Шукшин.

Именно Ромму, смущаясь, Вася Шукшин показал свои первые литературные опыты, рассказы, которые писал по ночам. И Ромм их горячо одобрил. Там, в этих небольших зарисовках с натуры и из жизненного опыта впервые очертилось заповедное пространство его творений: алтайская земля, пересеченная долгим Чуйским трактом, этим собирателем судеб и характеров, и бурливой горной рекой Катунью. Так родился первый сборник рассказов «Мы с Катуня».

Оно же, пространство родины Шукшина-прозаика, вошло в кадр его диплома «Из Лебяжьего сообщают» – эскиз самого авторского кинематографа, в котором Шукшин будет един в трех лицах: сценариста, режиссера, актера. Шероховатая, растрепанная хроника страдного дня в каком-то захолустном райкоме была во всяком случае абсолютно «своей».

А через три года, в 1964-м, полнометражная картина режиссера-дебютанта «Живет такой парень» засверкала юмором, словно бы свежей утренней росой, открыла череду обаятельных портретов, написанных с безупречным знанием и родственной любовью. И всех их словно притягивал к долговому своему маршруту чуйский шофер Пашка Колокольников. В исполнении Леонида Куравлева представал

на экране истинно русский народный герой, современный Иванушка, наивный и хитрющий, фантазер и верный друг. Необыкновенный кинематографист родился!



М.И. Ромм со студентами на съемках, 1962 год

Ему сроку было отпущено всего 10 лет. «Калина красная», эта лебединая песнь художника, новым светом озарит весь предыдущий

путь Василия Шукшина от первых шагов. Это путь к исповеди, освобождение от фальшивых идолов, осознание личной ответственности за мир.

Герои Шукшина – «странные люди», согласно названию его фильма, снятого по нескольким рассказам и фактически не увидевшего экрана (из-за цензуры). Странность этих героев в том, что они сохранили живую душу в мире одичания и усугубляющегося распада. Они – «чудики», аутсайдеры, «положительные герои», ибо в данном случае определение не фальшиво. Шукшинские любимые герои, в том числе и сыгранный самим автором Иван Расторгуев, алтайский пахарь из фильма «Печки-лавочки», – некие последние носители русского народного идеала, выразители народной цельности, ума, юмора, доброжелательства.

От фильма к фильму видно, как сгущается тревога, как острее и горше наблюдает летописец упадок сельской жизни, разруху русской деревни. От задорных и веселых ритмов режиссерского утра в картине «Живет такой парень» осталось мало. Ушло и резкое противопоставление «деревня – город», проходящее через всю шукшинскую прозу и кинодраматургию вплоть до «Печек-лавочек». Характерное для всех «деревенщиков» осуждение города как вертепа разврата, вместилища порока и царства гордыни в «Калине красной» уступает место более глубокому нравственному и социальному предчувствию, что дело не в урбанизации как таковой, а в разрушении самих основ русской жизни. Разрушенный храм – один из мотивов «Калины красной» находится не в городе, а в деревне, и в одном из рассказов Шукшин живописал, как разбивали церковь, как выдергивали колокол— увы! – сельчане. И брошенная старуха-мать – крестьянка.



«Живет такой парень»: Леонид Куравлев в роли Паши Колокольникова

Но если в прозе, в очерках, в последних выступлениях и интервью Шукшина словно звенит, готовая оборваться, тревожная струна, то «Калина красная» при всем трагизме своем проникнута глубинным покоем, отмечена гармонией того творения, которое потому и зовется лебединой песней художника. Она как бы стягивает к себе внутренние нити всех других шукшинских произведений, постоянные мотивы его творчества. Это фильм авторский в бесспорном значении этого спорного термина, фильм, который мог быть создан только им и никем более, произведение глубоко русское, хотя народность его не в сарафане, и героиня, крестьянка Любовь Байкалова, одета по-городскому, а Егор Прокудин и вовсе в импортной кожаной куртке и синтетической рубашке, и Россия изображена здесь без тени умильной псевдонародности. «Калина красная» захватывала прежде всего своей редкой искренностью, задушевностью, высокой серьезностью и простотой.

Словно бы поднимаясь над массовой привычкой «легкого просмотра» и обходя стиль «фильма для знатоков», Шукшин ведет со зрителем суровый, горький, доверительный разговор, надеясь на понимание и отклик.

Это искусство, которое предлагает нам черный хлеб, а не изысканное кушанье. Искусство, для которого «что» неизмеримо важнее, чем «как», но «как» обеспечено мощной режиссерской самобытностью и свободой. С первых кадров, с «Вечернего звона» в исполнении тюремного хора, с долгой панорамы по бритым головам и пестрым плакатам на стенах, картина буквально ошарашивает своей неожиданностью и непохожестью ни на что знакомое.

А пытались все-таки что-то знакомое найти.

* * *

От Паши Колокольникова к Егору Прокудину «Малина», «бардельеро» – образы Зла мира • Символы «Калины красной» • Птицы белые и птицы черные • Покаяние как спасение

Одни увидели в фильме острый социально-психологический конфликт: возвращение преступника в общество, долг его перед людьми, а людей – перед ним. Другие прочли с экрана рассказ о человеке, кто искренне стремился вернуться к честной жизни, но не сумел сбросить тяжкий груз своего прошлого. Третьи поняли тему более обобщенно – как «преступление и наказание».



Раскаяние и сострадание – вот внутренние темы «Калины красной»

Кто-то счел Егора Прокудина неким «заместителем» Степана Разина, которого мечтал сыграть Шукшин. Иные критики сосредоточились на нравственном содержании картины, подчеркнули эгоизм, жестокость Егора, его злую вину перед брошенной матерью, одиночество «чужеземца на земле, пришельца, изгоя», который «потому, верно, и стал матерым, опытным и опасным рецидивистом, чтобы заполнить зияющую пустоту своей души». Антагонисты, напротив, утверждали, что Егор Прокудин легко «мог стать героем и совсем иной драмы, где и упоминания об уголовном мире не было бы», ибо важно не преступление и мера наказания, но потеря человеком пути, жестокие страдания, раскаяние. В чьих-то глазах Шукшин представал судьей и обвинителем, а в то же время другим его игра виделась «великим мужеством откровенности и самораскрытия», ибо он «не столько "играет" Егора Прокудина, сколько высвобождает его из глубин собственной души».

По поводу стиля картины также высказаны были мнения прямо противоположные. Ленту то сравнивали «с песней, пропетой задушевно и искренне», то строго писали об «антипесенной структуре фильма». И еще много, много несходных точек зрения имела «Калина красная».

Самое интересное, что каждое из суждений, будто бы взаимоисключающих, справедливо. И дело здесь не только в общеизвестной истине, что большие произведения искусства не сводятся к единственному толкованию. И не в том, что сколько голов – столько умов. Дело в самой «Калине красной», в особенностях ее художественной структуры.



Воровская «малина» не даст Егору Прокудину начать жизнь с чистого листа

В верхнем слое, на уровне сюжета, лежит в фильме история вора, в прошлом крестьянского парня, который, отсидев положенный срок, по выходе остановился на перепутье, в метаниях будто бы нашел дорогу верную, но не смог пойти по ней, настигнутый мстительной рукой бывших сообщников.

Судьба Егора Прокудина – реальная, конкретная судьба, каких немало в действительности, возможно, имеющая и свой непосредственный прообраз. О ней рассказано с тем знанием жизни, с

той достоверностью и глубиной постижения характеров, которые свойственны прозе и кинематографу Василия Шукшина. Здесь – подлинность среды, бытовые подробности, точный психологический анализ, который дает герою писатель, режиссер и актер, глядя на Егора Прокудина чуть остраненно, со стороны, стараясь (в чем признавался автор) не нарушить правду характера своим сочувствием и жалостью «до боли, до содрогания за эту судьбу».

Противоречивый, сочетающий в себе резкие крайности, вышвырнутый из колеи отцов и дедов, искореженный неестественной своей жизнью и вопреки всему сохранивший силу натуры, горький ум, трезвую самооценку и живую способность к добру – этим пластически безупречным экранным портретом венчается шукшинская галерея современных русских характеров.

Из истории Егора Прокудина мы узнаем многое. И о том, как растлевают, как уродуют душу бесчестная жизнь. И о том, как трудно дается душевное выздоровление. И как человек, искренне к нему стремясь, может его не достичь – не сумеет, не успеет. Такова судьба уголовника, вора-рецидивиста Егора Прокудина по кличке Горе.

Но сквозь нее видится и другая трагедия. Это – вина измены себе и своему предназначению. Забвение самого дорогого и невозвратимого. Попраание святынь. Это и эгоистическая, пустая погоня за мнимостью, за призраком, за «праздником», которого алкал, но так и не нашел человек. Здесь, в этой глубинной трагедии, заветные думы автора о смысле жизни и цели ее.

Праздник – что это такое? – одно из волнующих таких раздумий. Устами одного из своих любимых героев, Алеши Бесконвойного, Шукшин дает себе ответ: «Дело в том, что этот праздник на земле – это вообще не праздник, не надо его понимать как праздник, не надо его ждать, а надо спокойно все принимать...»

Ответ этот подтверждает «Калина красная».



В одном из рассказов Шукшина говорится: «...Праздник на земле – это вообще не праздник»

Здесь – подспудно, в глубине – щемящая ностальгия по оставленному дому родному, по русским полям, по раскаленной каменке, по весеннему разливу вод, здесь мысль об ответственности человека перед землей, которая его взрастила. «И за хорошее, и за плохое. За ложь, за бессовестность, за паразитический образ жизни, за трусость и измену – за все придется платить. Платить сполна. Еще и об этом "Калина красная"», – так говорил Шукшин. И не только рассказом о другом человеке, но исповедью звучит она с экрана.

Конечно, можно воспринимать картину только в ее буквальном смысле – она это позволяет. Но одному зрителю видится ясно, другим лишь смутно ощущается смысл поэтический. Он-то и придает изображению иной объем, стереоскопичность, перспективу, поднимает чувства сокровенные и пробуждает ассоциации заветные, далекие, у каждого свои.

Легко проверить себя простым способом: как ни реалистичен образ, как ни конкретен он, мы все же не видим в Егоре Прокудине бандита, урку, негодяя. Мы слышим с экрана о семи его судимостях, а они все-

таки для нас как-то нереальны! Это берет над нами власть поэтический план картины, и тогда рецидивист Прокудин уступает место залетке Егору, бродяге, буйной головушке, и судьба его взаправду звучит как песня, вековая, удалая, печальная.

В суховатой деловой шукшинской прозе пейзаж поначалу обозначал лишь место действия, так сказать, ландшафт. Постепенно пейзажные образы обретают самодовлеющее значение, как бы сращиваются с внутренней темой произведения, поэтизируются. Это и происходит в «Калине красной».

Таков березовый лес – рефрен фильма. И самая обыкновенная реальность северных мест, где разворачивается действие, и образ, рожденный этой осознанной, бесконечной, захлестывающей сердце авторской любовью. То, что в обращении Егора Прокудина к березкам – «подружкам», «невестам» – иные усмотрели мелодраму, олеографию, девальвацию, штамп и пр., – это наши дела, к автору никакого отношения не имеющие. Для Василия Шукшина – это чистый белый мир, вечное свечение...

Такова и белая церковь без стекол, без креста, что высится прямо из воды над весенним разливом, когда мимо нее мчит Егора к воле скоростной «Метеор». Она же – на холме в кульминационной сцене, где Егор, упав на землю, рыдает после встречи со старухой Куделихой, брошенной им родной матерью. И в отдалении – в финальной сцене смерти героя она же, разрушенная церковь.

Порою метафоричность «Калины красной» выходит на первый план, словно обособляясь, отрываясь от жизненной истории. Таково условное изображение воровской «малины». Это не реалистическое письмо, а беглый знак Зла и пошлости жизни Егоровой. И сцена «бардельеро» тоже. Стертые, уродливые физиономии женщин, нанятых «для разврата», круговая мизансцена «роскошного» пиршественного стола, и Егор, появляющийся в распахнутых дверях, в нелепом своем барском халате, с глазами властными, тоскливыми, затравленными – вот каков, оказывается, «праздник на земле»!

И финал, когда новенькая «Волга» Губошлепа въезжает прямо в поле, где ведет трактор Егор, справедливо может казаться неправдоподобным, если видеть на экране только жизненную историю. Трагедию же, где главные категории суть вина и расплата,

должно завершить и завершает возмездие; не столь важно, кто осуществляет его: воровская «малина», сам герой или закон.

Есть в картине кадр – короткий, промелькнувший, никак с ходом действия не связанный. В нем на мостках над речкой сидит мальчишка и бросает рыбкам красную ягоду. Струится быстрая вода, в глубине мелькает черная рыбка. Быть может, мгновенный и прозрачно чистый этот кадр – воспоминание о деревенском детстве, миг и облик давнего прошлого. Может, образ, который заставит нас задуматься о чем-то брошенном, о чем-то напрасно загубленном. А может быть, калина красная – это пролитая Егорова кровь? Или жизнь наша? Или Россия, Родина? А может, любовь, Люба Байкалова?

В том-то ведь и дело, чем больше у поэтического образа значений, тем сильнее и шире его воздействие, тем богаче и дальше рожденные им наши собственные воспоминания и жизненные образы.

Потому обратим внимание еще на один «символический» кадр. Он возникает на экране дважды, причем во второй раз становится самым последним, финальным.

Это – огонь в печи, которую топит Люба, – наезд на горящие поленья. Образ бесконечно дорогой для Шукшина – деревня, милая, далекая, оставленная, всегда была его щемящей болью. Всю свою сыновнюю любовь и тоску вложил режиссер в уютную обжитость деревенского байкаловского дома с темно-зеленой замшелой землей двора, тихим палисадником, с полосатыми домоткаными дорожками на чисто вымытом полу, с надежной вековой прочностью во всем. И наконец, сама Люба – Лидия Федосеева.

Это тоже образ итоговый, завершающий обаятельную вереницу женских характеров, которые так тонко, так легко, словно акварелью, писал Шукшин. Замечательно сказал один из критиков, что недаром «рядом с замкнутым и темным Егором Шукшин дал раскрытую, распахнутую до последней душевной щедрости (ибо не скудеет рука дающего) Любу» – «символ нескончаемой таинственности», «лучезарной, врачующей, всеобъемлющей доброты».

Трагедия была бы безнадежной, если бы не существовало в ней катарсиса, просветления. В «Калине красной» это – прозрение героя, глубина осознанной им виновности и раскаяния. Очищение – в Любе Байкаловой, в той вере и любви, которыми полна ее душа.

«Андрей Рублев» и судьба Андрея Тарковского

...Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом
свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком.

Арсений Тарковский

* * *

*Конец и возвращение к началу Снова в мастерской М.И. Ромма •
Деревянный дом на Щипке • Родители • Андрей и Марина •
Автобиографические мотивы в творчестве • «Золотой Лев Св.
Марка» • Старт «Андрея Рублева»*

На русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа близ Парижа есть приметная могила. Очертания православного креста в высоком скругленном светлом камне, надпись: «Человеку, который увидел ангела»... Ангелов, согласно православному вероучению, дано видеть только святым. Но святым ведь не положено упокоение на гражданском кладбище, даже таком тихом и благообразном...





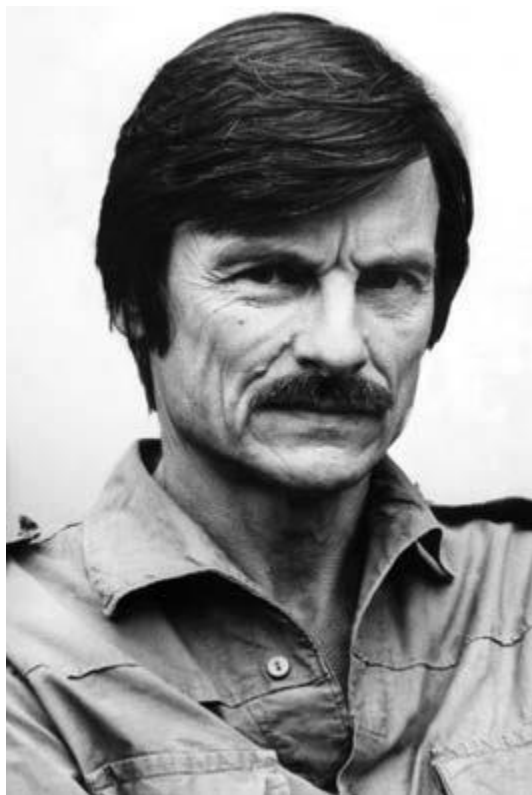
*Анатолий Солоницын в заглавной роли в фильме Тарковского «Андрей Рублев».
Его сходство с ликами рублевских икон было удивительным*

Это могила Андрея Арсеньевича Тарковского, русского режиссера, создателя фильмов «Андрей Рублев», «Зеркало» и других шедевров, упрочивших славу отечественного искусства, причисленных к классике мирового кино.

Он родился 4 апреля 1932 года в селе Завражье близ старинного города Юрьевца на Волге. Умер в парижской онкологической клинике 29 декабря 1986-го. Похоронен в Русском Некрополе на французской земле.

Рядом под православными крестами спит немало изгнанников и беглецов, других волжан, москвичей, петербуржцев – славные фамилии, гордость Родины. Но то были «унесенные ветром» революций и войн, жертвы глобальных катаклизмов нашего века.

Весть же о смерти Андрея Тарковского пришла к нам в дни восторга по поводу «перестройки» и стремительного падения того режима кинематографической жизни, от которого на своем пути достаточно претерпел ушедший художник. И это было особенно обидно, усугубляло горечь непоправимой утраты: мог бы сейчас быть с нами...



*Андрей Арсеньевич Тарковский
(1932–1986)*

Он сильно мучился перед смертью. Последняя дневниковая запись от 15 декабря, за две недели до кончины: «Гамлет... Весь день в постели, не поднимаясь. Боли в животе и спине. Не могу пошевелить ногой. Шварценберг не понимает, откуда эти боли. Я думаю, что мой старый ревматизм разыгрался от химиотерапии. Руки невыносимо болят. Это тоже что-то вроде невралгии. Какие-то узлы. Я очень плох. Я умру?.. Гамлет?.. Но сейчас у меня совсем нет никаких сил – вот в чем вопрос».

Роковые слова из монолога «Быть или не быть» волей судеб подытожили оборвавшуюся жизнь Андрея Тарковского. Но заветная и давняя его мечта – шекспировский «Гамлет» на экране – так и не осуществилась.

Он умер в больничной палате, ночью, один. Его жена Лариса Павловна, рассказывали, пришла в клинику только в полдень.

А как светло и радостно начинался этот режиссерский путь!

Еще раз возвращаемся во ВГИК, в мастерскую М.И. Ромма, куда осенью 1958 года поступили Андрей Тарковский и Василий Шукшин. Их вместе можно было увидеть в учебной короткометражке «Убийцы» по Э. Хемингуэю, тогдашнему властителю дум молодежи, – только что после большого перерыва выпущен был двухтомник его рассказов, во многих интеллигентных домах висели фотографии великого американца.

Режиссировали втроем: Тарковский, Александр Гордон, в близком будущем его зять, муж младшей сестры Марины, и гречанка Мария Бейку. Шукшин изображал шведа, жертву убийц.

Хотели сделать «ах как по-западному!». Декорация – стойка бара, забитая заграничными бутылками, реплики «хеллоу, шеф», гангстеры в черных перчатках. У Тарковского был и маленький игровой эпизод случайного посетителя бара. Согласно режиссуре, он решался на свисте: пришелец свистит да свистит, а глаз живой и внимательный. И все же в этой наивной ленточке сверкал талант, прочитывались обещания.

Студенческая жизнь ВГИКа в ту пору кипела, пульсировала – наступали веселые шестидесятые годы. И увлекательные занятия монтажом (их вел любимый преподаватель Тарковского Л.Б. Фелонов), горячие ночные споры в общежитии. И конечно, любовь.

Фильмография А. А. Тарковского

1961 г. – «Каток и скрипка»

1962 г. – «Иваново детство»

1966–1971 гг. – «Андрей Рублев»

1972 г. – «Солярис»

1975 г. – «Зеркало»

1980 г. – «Сталкер»

1982 г. – «Время путешествия»

1983 г. – «Ностальгия»

1986 г. – «Жертвоприношение»

В картине «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») Марлен Хуциев снял вгиковских ребят 1960 года в сцене вечеринки у героини картины Ани, девушки из номенклатурной семьи. Драгоценный документ времени! Юношеские обаятельные лица тех, пока еще неизвестных, кого ждет будущее: добродушный Андрей Кончаловский, раскосая и светлоглазая Марианна Вертинская. А вот и Андрей Тарковский, который играет гостя задиристого и несколько циничного (правда, больше на словах). Это ему за злой язык дает пощечину Светлана Светличная, по роли элегантная манекенщица.



Участники знаменитой сцены в фильме «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»): Марианна Вертинская, Андрей Тарковский, Валентин Попов

Читатель, когда будете смотреть фильм Хуциева, поистине эпохальный (его повторяют по телевидению), непременно обратите внимание на эту сцену, взгляните в юные физиономии, полные прелести, опознайте Андрея Тарковского!

Поэтический роман с однокурсницей, тоже режиссером, Ирмой Рауш завершился браком. Вскоре у молодоженов родился сын, названный в честь деда Арсением. Ирма, русая, полноватая, с нежным овалом и мягкими чертами лица, была для Тарковского, как он говорил, воплощением природной, врожденной естественности. Ей в своих ранних картинах он отдал главные и принципиально важные женские роли – мать в «Ивановом детстве», дурочку в «Андрее Рублеве».

Дипломный фильм Тарковского «Каток и скрипка» по сценарию, написанному им вместе с А. Кончаловским, был простодушной историей дружбы маленького мальчика из музыкальной школы и рабочего, который утрамбовывает катком свежий асфальт напротив Сашиного дома. Краснощекий ребенок вдохновенно преображался, когда демонстрировал другу – водителю катка – чудные звуки своей скрипки. Жизнь и искусство, артистизм и умельство, призвание и

людское непонимание – такие темы пунктиром прочитывались в короткометражной ленте.

Конечно, дипломник Тарковский еще не был тем, кто в будущем покорит кинематографическую вселенную. Но умный и чуткий кинокритик Людмила Белова, оппонент «Катка и скрипки» на защите, уверила, что в киноискусстве грядет незаурядное явление.

И не ошиблась!

Несмотря на неудобный метраж в 50 минут, недостающий до полного сеанса, картина «Каток и скрипка» все-таки вышла в прокат и обратила на себя внимание.

Особого рода биографизм, выбор из многоцветья действительности того, что близко своей собственной судьбе, в дальнейшем станет непременным качеством всех фильмов Тарковского. Оно намечено, правда, еще робко, уже здесь: мальчик из скромной интеллигентной семьи приобщается к искусству. Андрей тоже учился музыке, рисованию и очень много читал, хотя детство и становление характера у него проходило не столь безоблачно, как у Саши из «Катка и скрипки».

Когда Андрею было пять лет, а Марине три, отец ушел из семьи, женился на другой. Казалось бы, заурядная история, сколько таких! Но для натуры с повышенной чувствительностью семейная драма превратилась в источник долгой, постоянной боли, дала камертон творчеству, пронизала, если взглядеться, глубоко личными, заветными мотивами его произведения, всегда посвященные темам глобальным, космическим.

Таковыми станут страдания покинутой матери, ее одиночество, образ ее напрасной красоты, ее тревожная любовь к детям. И если в «Зеркале» все это выйдет прямо на первый план рассказа, то в других картинах, от «Иванова детства» до «Жертвоприношения», будет отражаться косвенно, существовать подспудно. Потому что фильмы Тарковского станут своего рода исповедями, одетыми в исторические, научно-фантастические, чужестранные одежды (лишь «Зеркало» близко к подлинному жизнеописанию автора).



В фильме «Зеркало» сильны автобиографические мотивы. Отец – Олег Янковский

Герой, кем бы он ни был в каждом данном воплощении: иконописец
ли Андрей Рублев, астронавт ли из космического будущего Крис

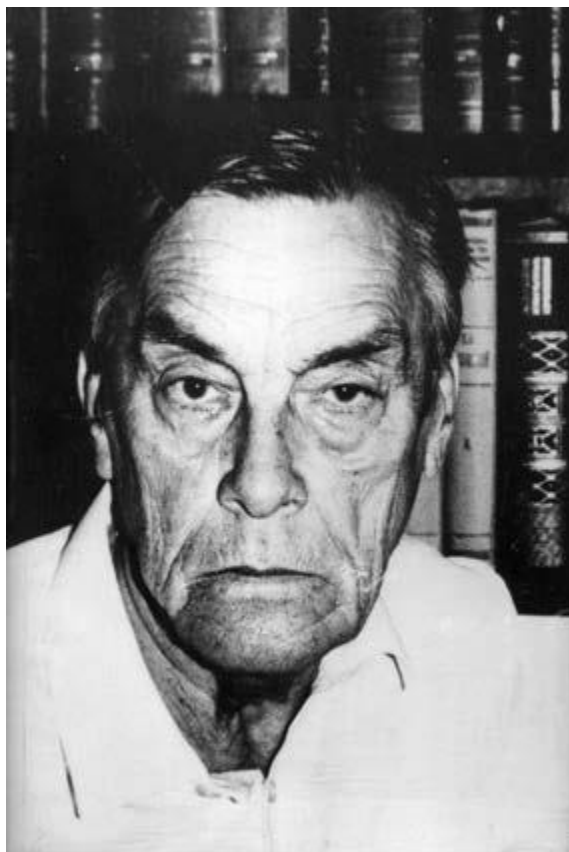
Кельвин, проводник ли по смертоносной таинственной «зоне» или русский Горчаков, который ищет в Италии следы своего предка («Ностальгия»), или даже современный шведский интеллектуал Александр («Жертвоприношение»), – он всегда своими нравственными исканиями максимально приближен к автору, Андрею Тарковскому, на каждой новой, соответствующей фильму ступени его пути. Это поистине alter ego автора или, точнее, его преображенное «Я».

Кадр у Тарковского насыщен биографическими приметами, деталями, которые «узнаваемы» для близких, друзей, современников и одновременно имеют самостоятельное значение.

Это видно и по таким мелочам, как, скажем, мирная хрустальная рюмка, которая служит чернильницей во фронтовом блиндаже капитана Гальцева в «Ивановом детстве», – здесь подписываются приказы, планы операций. Тарковский рассказывал, что такая рюмка служила ему, школьнику, в эвакуации для делания уроков – чернильницы не было. В «Зеркале» есть великолепный зимний пейзаж: снежная равнина с множеством людских фигурок, снятая с верхней точки. Сразу напрашивается сравнение с «Зимами» Брейгеля, и рецензенты быстро о том написали. Но на самом-то деле это документально воспроизведенный высокий берег Волги зимой в родном городе Тарковского Юрьевце, где он жил и в эвакуации. Можно продолжать очень долго, и такова вся ткань его картин, эта покоряющая «просветленная материя», документы, они же символы.

Об этом с улыбкой говорила на очередных «Тарковских чтениях» Марина Арсеньевна Тарковская: «Могла ли я подумать, что молоко, которое мы в детстве пили, окажется символом!»

Вот почему так важны для понимания творчества Тарковского биографические факты, семейные обстоятельства, родство.



Арсений Александрович Тарковский (1907–1989)

Для формирования таланта и личности Андрея Тарковского огромное значение имел отец – Арсений Александрович, его образ, судьба, взаимоотношения с действительностью. То, что отец жил отдельно, эта боль семьи лишь обостряла и драматизировала сыновние чувства. Поэзию отца Андрей Тарковский высочайше ценил. В «Зеркале» и в «Сталкере» стихи Арсения Тарковского, которые читает автор, звучат за кадром, в «Ностальгии» – в чтении Олега Янковского, исполнителя главной роли. Но и сам Андрей замечательно читал отцовские стихи друзьям, дома, «под настроение». Вот стихотворение Арсения Тарковского из числа особо любимых сыном, которое мне посчастливилось услышать от Андрея в начале 1970-х в его временном обиталище в Орлово-Давыдовском переулке в Москве:

*Вот и лето прошло.
Словно и не бывало.*

*На пригреве тепло,
Только этого мало.
Все, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло,
Только этого мало.
Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло,
Только этого мало.
Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала.
Мне и вправду везло.
Только этого мало.
Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло.
Только этого мало.*

А родители были и вправду людьми редкостно интересными. Род Тарковских восходит к дагестанским правителям – Таркам, которым российское дворянство было пожаловано еще в XVII веке. Отец Арсения Александровича был народовольцем, ссыльным. По матери, Марии Ивановне Вишняковой, у Андрея – несколько поколений русской интеллигенции, учителей, врачей. Разумеется, в советское время такое происхождение семье никаких привилегий не дало, благо, что не погубило.

Не вояжами в Париж и не виллами на взморье, как у мальчика Эйзенштейна, а бедностью и стойкой недостатчей отмечено детство Андрея Тарковского. Он вырос в деревянной хибаре на улочке Щипок в дальнем Замоскворечье, учился в соседней десятилетке. Но при этом быт дома можно охарактеризовать несколько надоевшим словом «духовность». Деньги выкраивались не на новые ботинки, а на книги и альбомы, не на колбасу, а на билеты в Консерваторию.

И так всегда, а когда Мария Ивановна осталась одна – особенно напряженно. Она работала скромно оплачиваемым корректором в

Первой образцовой типографии, надрывалась, правила верстки ночами. Незабываемый эпизод в «Зеркале», когда Мария под проливным дождем бежит в типографию, боясь, что пропустила опасную опечатку – воспроизводит реальную ситуацию.

В войну в Юрьевце Мария Ивановна по льду ходила за реку, таскала для детей картошку из дальних деревень.

В это время военный корреспондент фронтовой газеты гвардии капитан Арсений Тарковский после тяжелого ранения переносит ампутацию правой ноги по бедро. До конца дней он ходил на протезе, но всегда старался скрыть свою тяжелую инвалидность, собрания военных поэтов не посещал и уж, конечно, не пользовался своим законным правом покупать что-либо без очереди.

В последние годы жизни Арсения Александровича мне доводилось часто видеть его, слушать, бывать у него. Это – светлое счастье, самые благодарные воспоминания. Он был человеком, в котором сочетались высокий ум и удивительная скромность, простота в обращении, юмор, образованность, замечательный литературный вкус и сверх всего красота.





Черные деревья в «Ивановом детстве» Тарковского так же страшны и мрачны, как сама война

Арсений Александрович пережил Андрея. Хотя он считал, что потерять сына – самое ужасное для человека, свою тоску он глубоко таил, не выплескивал наружу. Вообще в жизни был скрытным, как, впрочем, и сын. Похоронили Арсения Тарковского на Переделкинском кладбище, поблизости от его друга Б.Л. Пастернака.

Отдаленность от отца в детстве и юности была постоянным горем Андрея Тарковского – слишком сильной была его к отцу любовь, восхищение его поэзией, его личностью, пиетет... Но это же, создавая некое особое эмоциональное напряжение, способствовало и творческому формированию сына в прямой духовной от отца зависимости. Влияние поэзии Тарковского-старшего на кинематограф младшего Тарковского еще недостаточно изучено. А ведь это поистине «сыновнее кино»! (В ином выражении, но не менее сильно связь между литературным творчеством отца и кинематографом сына проявится в другом удивительном «тандеме» – Юрия Германа и Алексея Германа.)

Весной 1962 года, представляя в Союзе кинематографистов первую полнометражную картину своего воспитанника, снятую на «Мосфильме», Михаил Ильич Ромм торжественно заявил: «Запомните это имя – Андрей Тарковский!»

Картина называлась «Иваново детство», а рассказ В. Богомолова, который лег в основу сюжета, – «Иван». У Арсения Тарковского есть стихотворение «Иванова ива» – об убитом на войне солдате. Сам стилистический оборот названия – отсюда.



Маленький народный мститель по имени Иван в исполнении московского школьника Николая Бурляева

То, что развертывалось на экране, одних сразу покоряло (я среди них), других смутно тревожило, третьих раздражало – равнодушных в зале не осталось.

На экране стоял залитый июньским солнцем русский лес. Кинокамера, скользя по песчаному обрыву, открывала вековые, узловатые древесные корни. Блестели и щетинились иглы юных сосенок. Куковала кукушка, и ее слушал беленький мальчишка в трусиках с широко открытыми восторженными глазами...

Резко, как от выстрела, переворачивался кадр. Того же мальчишку мы видели почерневшим, как обугленная щепка, в заношенной телогрейке, бредущим по дымному полю. Мальчишка пробирался через болото, мокрый лес, плавни реки. Черные стволы деревьев торчали из гнилой воды, болото пугающе, противно булькало, и печальная, за душу хватающая музыкальная фраза висела над осенней и зловещей безотрадностью войны. Маленький народный мститель по имени Иван явился абсолютным незнакомцем. Такого еще не знал ни советский, ни мировой экран.

Поражал контраст: светлый, солнечный мир Ивановых снов – и реальность. Там, за чертой войны, в памяти – белый песчаный берег, яблоки под летним дождем, солнечные поляны и родное лицо убитой матери. Два резко сопоставленных, контрастных плана фильма «Иваново детство» – не только прошлое и настоящее, явь и сон, но также и естественность жизни, и искаженность ее самым страшным насилием над человеком – войной.

Но ни трупы мертвых партизан, посаженные гитлеровцами на берегу реки с устрашающей надписью на груди, ни сожженная изба без крыши, но с печью под открытым небом и с хозяином – сумасшедшим стариком, ни взывающая отомстить полустертая надпись на стене разрушенной церкви-тюрьмы, где погибли пленные, ни чужая речь на русской земле так не казались страшны на экране, как большая, жесточайше страдающая, искалеченная ненавистью и жаждой мести душа ребенка. Он сам, маленький партизан-герой Иван в исполнении московского школьника Коли Бурляева, с его недетскими тоскливыми глазами, своим бесстрашием поражающий бывалых фронтовиков, и есть самое тяжелое следствие войны. Жан-Поль Сартр, европейский философ, автор «Мертвых без погребения» и «За

закрытой дверью», этих обвинительных документов о разрушении душ войной, вскоре посвятит «Иванову детству» Тарковского глубокое и страстное эссе, где выкажет точную догадку: «маленькое чудовище», мальчик Иван «безумен столь же, сколь безумна сама война».

После великих картин о войне и их силы правды, гнева и любви, после «Радуги», после эпохального триумvirата: «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека» и антифашистского послевоенного цикла европейского кино, числящего шедевры Роберто Росселини, «Хиросиму, мою любовь» Алена Рене и «Капо» Джило Понтекорво, «Иваново детство» сумело стать еще одним огромным художественным открытием.

Уже показана была война как стратегия великих полководцев, война как героическое деяние, война как нравственное испытание человека, война как страдание невинных жертв. В «Ивановом детстве» война раскрывалась как губительное и опасное искажение человеческой природы воюющего, как безумие жажды мести и крови, как царство смерти.



Своим бесстрашием партизан-герой Иван поражает даже бывалых фронтовиков

Между тем, пересматривая «Иваново детство», в особенности после того, как путь художника был завершён, уже читаешь заявку на будущие фильмы Тарковского, некий свернутый их сюжет, мотивы, темы, образы, которые далее получают развитие в творчестве режиссера. От маленького Ивана нить потянется к тем будущим героям, которые взгромоздят на собственные плечи грех вины своего общества, своего народа и подвигом, жертвой возмечтают спасти человечество.

«Иваново детство» получило «золото Венеции» – приз «Золотой Лев Св. Марка» на Международном кинофестивале в 1962 году вслед за «Золотой пальмовой ветвью» Каннского фестиваля – самый престижный приз мира.

На том же фестивале «Золотого льва Св. Марка» за «Дикую собаку Динго» получил Юлий Карасик; Гран-при фестиваля детских и юношеских фильмов удостоен за «Мальчика и голубя» Андрей

Кончаловский (а в 1964-м – за свой дебют «Живет такой парень» Золотым Львом будет награжден Василий Шукшин).

Поистине везло «львьятам» Михаила Ромма в ту пору светлых надежд! У Тарковского еще – сразу за Венецией – «золото» фестиваля в Акапулько, «золото» фестиваля в Сан-Франциско.

Но он, несколько смущенно показывая своего крылатого венецианского льва («Хватит на золотые коронки всему кинематографу», – шутил он), уже целиком погружен в новую работу.



Спустя несколько лет Николай Бурляев сыграл Борису в «Колоколе», финальной новелле фильма «Андрей Рублев»

Осенью 1962 года у него и Андрея Кончаловского был готов первый вариант сценария «Страсти по Андрею». Сценарий – юношеская и полная ярких вспышек-прозрений, отважная, увлекательная фантазия на темы древнерусской жизни – был напечатан в книжках 4 и 5 журнала «Искусство кино» за 1964 год под названием «Андрей

Рублев», которое станет впоследствии титулом фильма, – ныне эти номера нигде не найти.

Всякий, кто встречался тогда (не говоря уже о тех, кто работал) с Тарковским, помнит, что тридцатилетний кинематографист был буквально переполнен, перенасыщен яркими и поистине самобытными замыслами – словно бы открылась золотая жила.

Действие в сценарии начиналось картиной Куликовской битвы: русские воины почти терпели поражение, вражеские полчища накатывались, как смерть, но в критическую минуту сметал татар примчавшийся издали победоносный шквал конницы. Видимо, подсознательно молодые авторы перенесли на Куликово поле ликующий финал «психической атаки» из «Чапаева», запавший в детскую память, внутренними нитями связаны между собой творения отечественного экрана, можно было бы нарисовать целую карту взаимопроникновений, скрещений, сцеплений!

Темпераментная, мощная сцена Куликовской битвы по обычным производственно-экономическим причинам снята, к сожалению, не была, но она подсказала народный масштаб ходу «Андрея Рублева».

14 апреля 1965 года близ Суздаля был первый съемочный день фильма. В неприметной деревеньке, между двумя деревянными баньками Андрей Тарковский снял первый кадр финального эпизода «Колокол». Съемки исключительной трудности в Суздале, Владимире, Пскове шли с вдохновенной легкостью, и в течение года огромное двухсерийное полотно было закончено.

Это был всплеск таланта, праздник бьющих через край молодых сил. И новаторское свершение в кинематографе. Заняв самую середину 1960-х, история рождения, съемки и далее «дело» фильма «Андрей Рублев» как бы аккумулируют в себе свет и тени, противоречия времени, которое, будучи «последней порой русского идеализма» (как станут называть «шестидесятничество»), таила в себе крах многих свободолобивых надежд. Фильму «Андрей Рублев» и его творцу суждено было стать медиумами времени.

* * *

*Режиссерская концепция фильма Историческая правда и вымысел •
Клеить ли массовке бороды? • «Лечу! Лечу!..» • На священной земле
Андрея Рублева • Премьера в Доме кино и запрет картины • Завязка
трагедии художника*

Действие фильма «Андрей Рублев» происходит в начале XV века в Древней Руси, попранной татаро-монгольским игом, томящейся под властью Орды и собирающей силы для сопротивления.

Это не «исторический жанр», где бывают так красивы декорации, так богаты костюмы и специально архаична речь. Это и не историческая хроника.

И конечно, не биографический фильм, не жизнеописание преподобного Андрея Рублева, иконописца, великого подвижника, который через 23 года после создания фильма, в 1988-м, будет причислен Русской Православной Церковью к лику святых и канонизирован.

Экранный образ Андрея Рублева в исполнении молодого актера из Свердловска Анатолия Солоницына, являлся фантазией и не претендовал ни на правду биографии, ни на житие. Это чистый художественный вымысел.

На «Мосфильме» было немало сомнений. Говорили: можно ли ставить в центр большого фильма такого «проблематичного» героя, скорее силуэт, тень, нежели человека из плоти и крови? Предупреждали: фильм о Древней Руси, как и вообще о средневековье, чреват опасностями экзотического показа старины – ведь недаром в свое время Александр Довженко весьма зло сказал об историческом фильме своего коллеги, очень большого мастера: «Опера – днем!» Кинематографисты знают, как коварна, сколь театрально выглядит на экране «историческая фактура». Ромм, учитель Андрея, говорил: «Ах, как мне его жаль: ему придется клеить актерам и массовке бороды!»

Но Тарковский «клеить бороды», то есть ставить «оперу днем», не собирался. В фильм он пригласил великолепную команду прекрасных и популярных актеров, не побоявшись, что их известность и «актуальные лица» помешают вере публики в подлинность бегущих на экране давних-давних дней. Снимались все без грима, без париков.

Бороды, если это было необходимо, отращивали. Например, Николай Сергеев в роли старого Феофана Грека.

Сходство Анатолия Солоницына с ликами рублевских икон было удивительным, но никак специально не подчеркивалось. Более того – режиссер не боялся резко нарушать привычные амплуа актеров. Так, великому комику и клоуну Юрию Никулину он дал героический эпизод умирающего во вражеских пытках Звонаря.

«Типажи» – жители старинных русских городов, где шли съемки, выглядели так, будто машина времени перенесла их на пять-шесть веков вспять. Такую же веру в свою истинность внушали персонажи – и Скоморох в виртуозном исполнении Ролана Быкова, и благородный Даниил Черный – Николай Гринько, один из любимых артистов Тарковского, и остальные.

Здесь существовало некое иное чудо, нежели «игра», здесь была «документальность, обращенная в историю», безобманная достоверность воображения... Перед нами широкое жизненное (а не историко-декоративное, не костюмное!) полотно. Кадр в «Андрее Рублеве» – всегда фрагмент некоего неизмеренного целого, взятый как бы произвольно, чьи края условны, чья рамка подвижна. Недаром панорама преобладает в картине, будучи большим, чем режиссерский прием. Фильм, как и «Иваново детство», снимал Вадим Юсов – один из операторов-корифеев международного класса.

Панораму подсказала русская необозримость. Бескрайние пространства полей, лесные чащобы, светлые реки – они так и просятся под взор кинокамеры, в движущийся кадр-панораму. Здесь стучит топорами, месит грязь еще не мощеных дорог, возводит каменные стены юный и строящийся народ. Белокаменные монастыри возносятся на лугах и болотах, лесные просеки бегут к бревенчатым, руками сбитым новым городам.

Чудо-храмы на холмах и – неоглядные просторы. Теплая обжитость поселений, будь то резные княжеские хоромы или таинственная лесная деревня в ночных кострах, и зовущая бесконечность неосвоенных верст. Таков ландшафт картины – кинематографический образ молодой, девственной земли, полной нераскрытых сил.

Таков в фильме и народ, на этой земле живущий. Первое впечатление – работа, коллективное действо.

Мужики, толкаясь, не без крика и ругани укрепляют веревками некий самодельный воздушный шар, втащив его под крышу высокого собора.



Белокаменные монастыри и чудо-храмы возносятся на холмах, лугах и болотах – таков ландшафт картины

И вот безвестный авиатор в онучах решается на подвиг. Отрыв, парение, «лечу-у» – эхо уносит ликующий крик.

Внизу снятые с птичьего полета луга, озера, пасущиеся стада, излучина реки, крыши города. Но полет недолог. Удар о землю, и никнет, опадает рукодельное мужицкое чудо – летательный шар.

Таков ввод в картину – символ творческого дерзания, смелой мечты народной. Для поэтического пролога Тарковский избрал образ «крыльев холопа» (таково, кстати, было название одного из популярных советских немых фильмов) – действительные и реальные

попытки древнерусских умельцев смастерить летательные аппараты, воспарить.

В эпизодической роли мужика с шаром режиссер снял поэта Николая Глазкова – одно из множества выразительных, врезающихся в память лиц. Пусть гибель, но он взлетел!

Широкое полотно фильма разворачивается и плывет панорамой жизни суровой, трудной, бедной, зачастую жестокой и грубой, но овеянной своеобразной прелестью и поэзией, излучающей тепло. Тарковский не склонен идеализировать жизнь наших предков, живописать ее благолепие, одевать русских людей XV века в парчу и бархат. Нет, домотканые холщовые рубахи, пестрядинная одежда. Стиль фильма – лаконичность, простота.

На высоте у Спасо-Ефимьевского монастыря в Суздале, в том месте, откуда снималась самая многолюдная и монументальная сцена «Колокола», ныне хрестоматийная, всяк, побывав, будет просто озадачен. Оказывается, эта композиция, поражающая масштабом, простором, размахом, перед кинокамерой разместилась на узкой полоске земли между рекой и стенами противоположного Покровского монастыря! И дело, конечно, не в оптике и даже не в совершенном операторском мастерстве Юсова, но в силе фантазии, в умении перенестись в далекий век родной земли.

Это жизнь нации, чье самосознание, только лишь сложившись, подвергается страшным испытаниям вражеского нашествия, трехвекового ига и унижения. Это народ, чей исторический путь пролегал на перекрестке между варварской деспотической Азией и «просвещенной», но не менее кровавой Европой. Народ, чье становление протекало в тягчайших условиях и чья самобытность приобрела резкие, глубокие, противоречивые черты. Этих крайностей, контрастов, диспропорций не чурается в фильме Тарковский: рядом с подвигами духа – голод, мор, доносы, татарские бесчинства, расправы своих собственных феодалов над простым людом.

Образ жестокого времени сгущается до предела в одной из самых впечатляющих новелл фильма – «Набег». Здесь рисуется побоище во Владимире. Набег нарастает, накатывается сценами ужасными, душераздирающими. Падают кровли, горит скот, татары грабят, убивают, преследуют – пылает красавец Владимир. И дойдя до

крайности, изображение горя и зла словно бы разряжается пронзительными тихими кадрами.

После криков и стонов, после месива боя – неслышная стрела, посланная из татарского лука в спину беспечному юноше-иконописцу. Последние, со смертельной стрелой в спине, шаги этого юноши Фомки (его играет Михаил Кононов) по берегу речушки, медленное падение, течение воды, смывающей кровь...

После клубов дыма, после картины боя – обуглившийся иконостас Успенского собора, оскверненные стены, расписанные Андреем Рублевым. Глеют церковные книги, скорбная группа: на полу собора две девушки – одна, оставшаяся в живых, ласково заплетает косу другой, мертвой. Это – героиня картины по прозвищу Дурочка – образ душевной чистоты, доброты и простодушия. Тихо, медленно и страшно сквозь разрушенные купола, сквозь проломы в потолке собора падает с неба снег.



Юрий Назаров сыграл в «Андрее Рублеве» две роли – Великого и Малого князей

Владимир в фильме «Андрей Рублев» словно представляет от всех поруганных врагом городов русских – от Рязани и от Козельска с героическим его стоянием, от самой Москвы, которой тоже, хотя и в более поздние времена, доведется познать бедствия, познать костры при Девлет-гирее и Наполеоне. Но трагедия Владимира – это еще и трагедия междоусобицы, братоубийственной вражды.

В фильме есть образ князей-братьев, князя Великого и князя Малого. Братьев-соперников, антиподов и близнецов, играет один и тот же актер Юрий Назаров, чем подчеркивается безликое тождество.

Неуемная жажда власти, тщеславие, зависть, азиатская страсть к показной пышности – вот ничтожные причины, которые приводят обоих князей к предательству. И еще – полное отсутствие любви к

родной земле, к соотечественникам. И вот артель мастеров, украсив дом Великого князя, мечется по лесу с кровавыми глазницами, чтобы не построили Малому князю хором еще лучше, – древнерусский вариант знаменитых «Слепых» Брейгеля.

Без всякой сентиментальности Тарковский воссоздает свойственную времени необычную контрастность жизни, резкие противопоставления героизма и подлости, добра и злобы, высокого духа и духа низкого, самоотверженности и равнодушия.

Но над пожарами, над презрительной наглостью татар-захватчиков, над изменами, холуйством, нагайками, дыбой и прочим злом торжествует добро, созидание, жизнестроительство. Таков образ колокола, символический образ творческой победы народа и художника.

Колокол отлил юнец Бориска на свой страх и риск, уверив всех, что знает секрет чудодейственной колокольной меди. Секрета Бориска не знал, но в его руках было упорство, в сердце – вера. И вокруг по его команде рубил, копал, мял глину, обжигал, обкладывал, высил стропила, крутил ворот, тянул в небо стопудовую тяжесть веселый мастеровой люд, ловкий, шумный, лапотный.

Разумеется, не случайно то, что большинство персонажей фильма – мастера, умельцы. Это эпический, а не биографический фильм. Именно эту особенность сразу заметили зарубежные кинокритики, когда фильм в 1969 году впервые вышел на европейский экран. «Это не только триумф гениальной личности Рублева, но и борьба народа, который стремится выстоять и объединиться, – писал критик французской газеты "Франс Суар". – Следуя традиции великих советских режиссеров, Тарковский придал своему фильму эпическую форму».

Еще из зарубежных откликов – «Пари Матч»: «"Андрей Рублев" – прекрасный гимн, которого так долго не было, не только древней и вечной России, но и гимн человеку, его коллективному труду». Слова эти справедливы. Индивидуальная судьба слита в фильме с судьбой народной, взгляд в историю – с уникальным современным видением истории.

А вот отзыв ведущей французской газеты «Монд»: «Во многих сценах чувствуется дух великих советских кинематографистов. Перед нашими глазами проходит целый мир. Андрей Тарковский сумел снять

такой фильм, значит, Довженко и Эйзенштейн нашли себе достойного преемника».

Еще один важный биографический факт отметил период съемок и – главное – запрета «Андрея Рублева». У Тарковского завязался роман с помрежем фильма (это должность, которая неразлучна со славной «хлопушкой», отбивающей начало и конец снимаемого дубля) Ларисой Павловной Кизиловой, в девичестве Егоркиной. Спустя некоторое время он соединился с нею браком, оставив первую семью и тем самым в чем-то повторив историю своих родителей.

Лариса Павловна, женщина огромной воли и предприимчивости, сыграет в жизни Андрея Тарковского очень важную конструктивную роль. И роль в фильме тоже сыграет: в «Зеркале» – богатой женщины, к которой в эвакуации приходит продавать последние золотые сережки голодная и нищая мать героя с мальчиком, тоже босым и голодным. В других фильмах образ Ларисы Павловны получит косвенное, но с абсолютно узнаваемыми приметами воплощение. Это жена Сталкера и Аделаида, супруга Александра, героя «Жертвоприношения».

Видимо, нервной, незащищенной структуре художника вообще, а тем более Тарковского, у которого зазор с реальностью всегда был болезненно ощущаем, необходима была рядом такая brutальная и витальная сила-барьер, отделяющий от мира. Тем более что появился этот барьер одновременно с трудностями жизни.

Л.П. Тарковская пережила мужа на 12 лет и скончалась от рака в Париже, говорят, в той же клинике и даже в той же палате, что Андрей Арсеньевич.

Но вернемся к съемкам «Андрея Рублева».

Это последние счастливые дни молодости режиссера. Съёмочная группа работала с исключительным энтузиазмом. Радость творчества не омрачали ни досадные оплошности некоторых чересчур ретивых местных бюрократов (кто-то принял «пожар» города, когда горела декорация, за настоящий поджог), ни даже несчастный случай, когда лошадь (дело было в Пскове) понесла постановщика, и Тарковскому пришлось немало пролежать с тяжелым переломом.

Фильм полностью готов.

Первая премьера «Андрея Рублева» состоялась в Центральном Доме кино в 1966 году. Премьера в кинотеатрах Москвы – в декабре 1971-го.

Целых пять лет драгоценная лента держала путь к зрителю. Почему? Какие упреки или претензии предъявлялись картине?

Да никаких! И не высказывалось вслух ничего внятного! Так бывало, увы, в ту пору. И если для «запрета» все-таки требовалась чья-то личная смелость (ну хотя бы смутно ощущаемая ответственность перед будущим судом истории), то попросту не выпускать картину в прокат было легко для тогдашних чиновников от искусства.

Так и получалось. Активная и горячая борьба за «Андрея Рублева», которую вели некоторые крупные художники и благородные люди – достаточно назвать имена Г.М. Козинцева, Д.Д. Шостаковича, – упиралась в стену молчания.



Без всякой сентиментальности Тарковский воссоздает в «Андрее Рублеве» контрастность жизни...

Ныне полностью опубликованные обширные материалы так называемого «дела "Рублева"» дают картину закулисной чиновничьей возни, говорящей более всего о глупости и безграмотности. Достаточно привести образчик начальственной переписки по поводу

картины. Речь идет об одной из вдохновенных фантазий Тарковского – о сцене деревенской зимней Голгофы, снежного Крестного пути и Распятия – вспомним образы стихов Ф.И. Тютчева, прозы И.С. Тургенева, чья традиция была продолжена Тарковским.

Из замечаний по фильму «Андрей Рублев» директора киностудии «Мосфильм» В. Сурина и главного редактора В. Беляева: «Возникает сомнение в том, нужен ли эпизод с Голгофой. Если оставить его в фильме, все же следует подсократить текст Святого Писания, на фоне которого возникает сцена с Голгофой. Есть длинноты и в тексте Святого Писания...»

Это еще очень нежное, щадящее замечание! Но что советскому начальнику, ведь ему дай власть, он и в Евангелии сделает свои поправки... Все это, однако, происходило за кулисами, Тарковскому ничего не сообщалось.

По-прежнему импульсивный, полный творческих сил и удивительной своей трудоспособности, он жестоко страдал от вынужденного простоя. Неизвестность с выпуском «Рублева» мучила. Удручали нелепые акции киновластей. Например, не допущенная в советский прокат картина была, однако, продана за границу. Тот, кто интересуется историей кино и, в частности, судьбой картины «Андрей Рублев», может легко убедиться в некоем нонсенсе на страницах академического и энциклопедического Кинословаря: там дана дата создания этого фильма – 1971, а рядом другая дата: приз ФИПРЕССИ на Международном кинофестивале в Канне – 1969 (!).



...которая свойственна времени так же, как язычество и христианство

Секрет прост: советская картина «Андрей Рублев» была показана на коммерческом рынке во время Каннского фестиваля 1969 года под эгидой французского продюсера. И там стяжала все лавры. А могла бы представлять в конкурсе СССР...

Я абсолютно убеждена в том, что именно режиссерский простой, образовавшийся из-за запрета картины, именно он послужил причиной рокового слома судьбы художника. Слишком силен был перепад от полосы огромного успеха, от счастливого начала, от удачи творческих свершений, от веселой суеты киностудии, которую Андрей так любил, – к вынужденному безделью.

Однажды Андрей пришел ко мне домой (мы тогда дружили, подружились еще на премьерах «Иванова детства», о котором я написала восторженную статью в «Искусстве кино»).

– Знаешь, я решил поступать к вам в аспирантуру – посоветуй, как? Речь шла о Секторе кино Института истории искусств.

Я, по правде сказать, опешила. Андрей Тарковский, «Золотой лев» Венеции, призер десятка фестивалей... Да что там говорить, великий режиссер с мировым именем, только что создавший фильм, которому

суждено стать киноклассикой, – он будет с нашими аспирантами зубрить кандидатский минимум по марксизму-ленинизму?!

– Зачем тебе? – спрашиваю, чуть не плача.

– По крайней мере выучу язык, – отвечает он, – защищу какую-нибудь диссертацию по теории кино.

Сдавать вступительные экзамены я его отговорила, но убедила написать статью для нашего ежегодника «Вопросы киноискусства». Мои товарищи по редколлегии С.И. Фрейлих и Л.К. Козлов были счастливы.

Так родилось оригинальное, талантливое исследование «Запечатленное время», в котором Тарковский раскрыл свое понимание законов кино. Статья, к счастью, была опубликована в 10-м выпуске «Вопросов киноискусства» за 1967 год. Она легла в основу его книги с тем же названием, много позже изданной в десятке стран на десятке языков.

Продолжалось ожидание выпуска «Рублева» и сидение в пустой квартире в Орлово-Давыдовском переулке, куда Андрея Арсеньевича перевезла Лариса Павловна. Вставали и требовали решения материальные проблемы. Вот и завелась практика полулегальных просмотров «Андрея Рублева», которые Лариса Павловна умела устраивать в каких-то клубах, институтах. Зрители с охотой отдавали деньги за просмотр запрещенной картины, уже оплетенной разнообразными слухами.

Тарковский сильно изменился за это время. Искрящегося, светящегося, быстрого юноши, каким мы все узнали его, каким запечатлен он на фотографиях начала 1960-х, уж нет. Обострились черты, обтянулись скулы, залегли первые резкие морщины. Появилась саркастическая усмешка. Он постарел.

Единственным спасением для него всегда была работа. С Божьей помощью он начал съемки фильма «Солярис» по одноименному роману поляка Станислава Лема – замысел вынашивал уже давно.

* * *

Сокровенный смысл фантастики «Комплекс вины»: встреча с умершей Хари • Зона – прообраз Чернобыля • Еще о Госкино СССР •

Ему, несомненно, были свойственны моменты «сверхзрения», дар пророчества. Помню, как однажды, давным-давно, в молодости, на 1 мая, в гостях, он стоял и пристально смотрел в окно, где весело шумел светлый щедрый дождь. «Люблю грозу в начале мая...» – хором закричали кругом, демонстрируя и остроумие, и знание школьных стихов Тютчева. Но он остался серьезным и как-то не в тон ответил: «Неприятно думать, что этот дождь будет радиоактивным, смертоносным, что у людей от него волосы будут вылезать...»

Чернобыльский, предпервомайский дождь и вправду прольется над страной.

А на съемках «Жертвоприношения», предсмертного его фильма, в Швеции? Очевидцы из съемочной группы потрясенно рассказывали, как они с Тарковским в Стокгольме выбирали место для массовой сцены взрыва. По сценарию это происходило на мосту. Но Тарковский почему-то отверг все мосты и избрал лестницу в центре города: тут, и только тут! Непременно! Никто не понимал, почему упрямится. Через несколько дней именно на этом месте, метрах в трех от точки, где стояла кинокамера, убили Улофа Пальме...



Кто из видевших фильм «Сталкер» (1980) не вспоминал зловещую Зону после трагедии в Чернобыле?



Александр Кайдановский в роли сталкера – проводника по Зоне – в одноименном фильме Андрея Тарковского

А зловещий образ Зоны в «Сталкере»? Кто из ранее видевших фильм Тарковского не вспоминал его после трагедии на Чернобыльской АЭС?

И здесь важен не только сам факт возникновения какого-то огромного мертвого и опасного пространства – это было написано уже у братьев Стругацких, чья проза навеяла замысел фильма. Интересно еще, как именно реализовался образ на экране.

Сначала Тарковский собирался снимать Зону в Средней Азии: в пустыне нашли натуру – фантасмагорический, буквально лунный ландшафт.

В итоге снял под Таллином, на территории обыкновенной, заброшенной электростанции. Оказалось, что куда страшнее песчаных гребней и кратеров мертвое безлюдье там, где еще вчера кипела жизнь,

а сегодня осколки, обломки и заросшее осокой болото – мерзость запустения.

А безотрадные, захламленные и замызганные, скученные жилища в поселениях при Зоне, разлитая в воздухе болезнь, уныние – разве не напоминают они наш собственный послечернобыльский быт?

Но главное режиссерское предвидение даже не в этих поразительно верных и сегодня узнаваемых приметах фона. Главное в том, что составляет суть и смысл кинопритч об искателях фортуны в Зоне и об их проводнике Сталкере: нравственная тема персональной ответственности, нашего «ответа перед Зоной» в роковые времена глобальных катастроф, в ослепительном свете конца.

Некоторые из близких, в том числе отец Арсений Александрович, удивлялись пристрастию Андрея к так называемому «научно-фантастическому жанру», когда у него как режиссера такое тончайшее чувство реальной жизни, ее переливов, нюансов, воздуха, полноты каждого мига. Но – теперь это ясно – для Тарковского-кинематографиста фантастика была вовсе не способом бегства и не пределом вымысла (fiction) в искусстве, а самой настоящей реальностью «на завтра».



Анатолий Солоницын и Наталья Бондарчук в фильме Тарковского «Солярис» (1973)

Так, увлекшись идеей экранизации романа «Солярис», Тарковский хотел, чтобы и межпланетная станция в Галактике, где в будущем разворачивается действие, и таинственный «мыслящий океан» – планета Солярис, все эти отсеки, агрегаты – словом, вся эта космическая машинерия выглядела на экране обжитой, домашней и привычной. Потому что не о героическом подвиге покорителей неба и не о чудесах техники пойдет с экрана речь, но совсем о другом: о том, имеем ли мы право выйти в космос обремененными своею слабостью, предрассудками, виною перед самыми близкими на Земле? Потому-то встреча с космическими двойниками умершей земной жены Хари становится нравственным испытанием ученого-астронавта и темой фильма. Нетрудно увидеть в этом снова косвенный автобиографизм: комплекс некоей вины...

Казалось странным, что в философский, фантастический роман, а за ним и фильм «вмонтирована» сугубо личная, психологическая тема, но именно она интересовала и увлекала режиссера.

И что же? Каких-нибудь двадцать лет пробежало со дня выпуска «Соляриса», а в космосе уже живут годами, стыкуются, работают,

скучают, даже тяжелые ошибки в расчетах делают, к счастью, их вовремя исправляя. Обживают понемногу...



В философский, фантастический фильм «Солярис» была «вмонтирована» сугубо личная психологическая тема, но именно она интересовала и увлекала режиссера

Но вот что записал в своем дневнике Андрей Тарковский 12 августа 1972 года после сдачи картины: «Вчера Н. Сизов (тогдашний директор «Мосфильма». – **Н.З.**) сообщил мне претензии к "Солярису", которые исходят из различных инстанций – от отдела культуры ЦК, от Демичева, от комитета (по делам кинематографии. – **Н.З.**) и от главка, 35 из них я записал... Если бы я учел все (что невозможно), от фильма ничего бы не осталось. Они еще более абсурдны, чем по "Рублеву":

1. Показать яснее, как выглядит мир в будущем. Из фильма это совершенно неясно.

2. Не хватает натуральных съемок планеты будущего.

3. К какому лагерю принадлежит Кельвин – к коммунистическому, к социалистическому или к капиталистическому?

...5. Концепция Бога должна быть из фильма устранена.

...7. Концепция христианства должна быть устранена.

...9. По финалу: нужны следующие изменения:

а) Крис должен вернуться в отчий дом;

б) должно быть ясно, что Крис свою миссию выполнил.

- ...14. Сцена самоубийства Хари должна быть сокращена.
- 15. Сцена с матерью лишняя.
- 16. "Постельные" сцены должны быть сокращены...»



Крис Кельвин – Донатас Банионис, Хари – Наталья Бондарчук

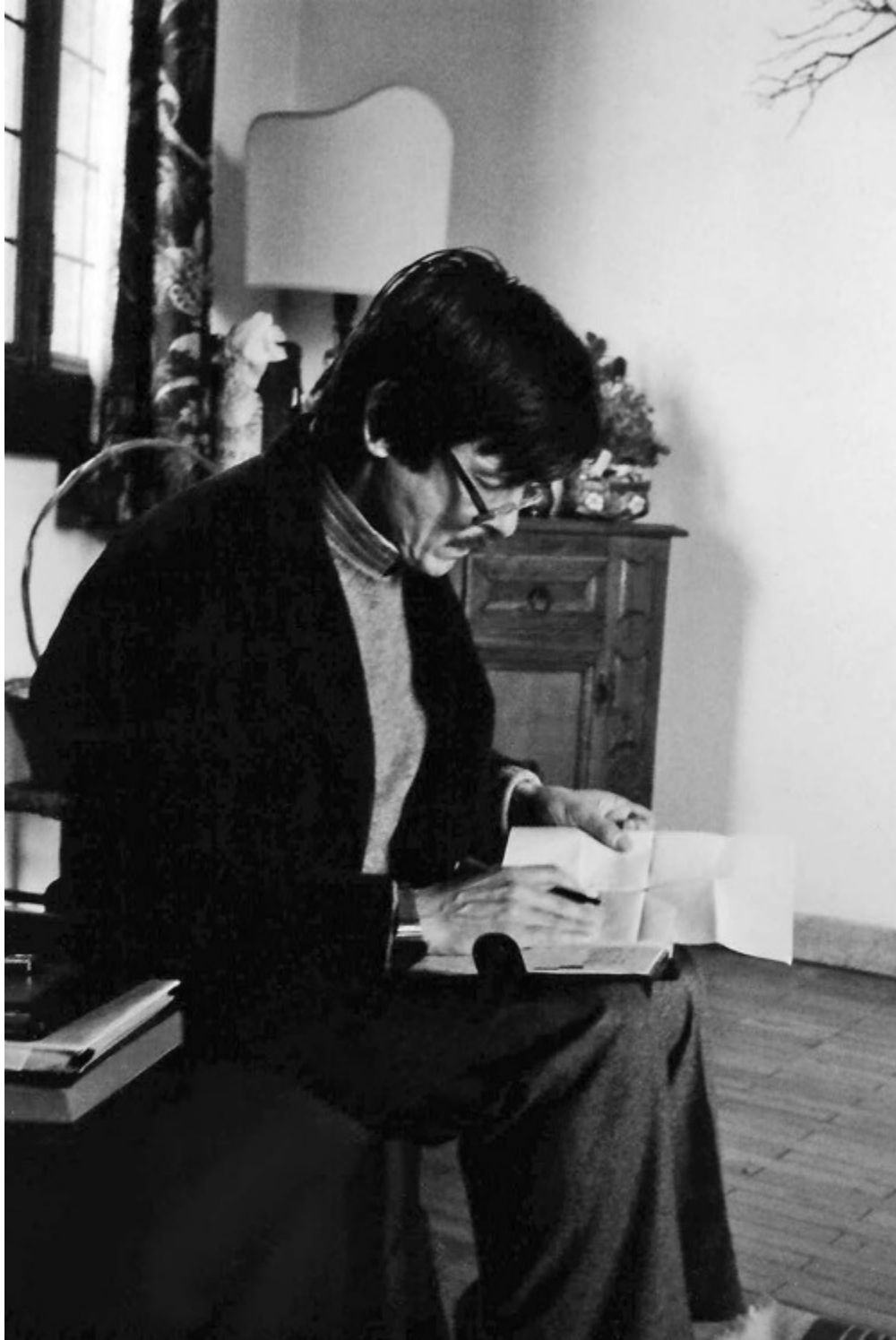
И так до пункта 35-го. Этот длинный список замечаний, который Тарковский не поленился воспроизвести, заканчивается словами: «Можно сдохнуть, честное слово! Какая провокация... Что они вообще хотят от меня? Чтобы я отказался работать? Почему? Или чтобы я сказал, что я со всеми согласен? Они же знают, что я этого никогда не сделаю!»

«Натурные съемки планеты будущего» – это, конечно, просто гениальное требование, которое вряд ли мог осуществить кто-либо, кроме Господа Бога!

Да, чего-чего, но сделать Тарковского покладистым советскому режиму так и не удалось. Неуступчивость, упорство, непримиримость его раздражали начальство.

Дневники Тарковского, посмертно впервые изданные в Германии, названы были им самим «Мартиролог», то есть мученичество. Там рядом со списками претензий к снятым картинам поистине кладбище нерожденных творений, горестные списки предлагавшихся им и отклоненных замыслов. Любой из них раздирает сердце. Например, такой (1970):

1. «Банда» о процессе Мартина Бормана.
2. Тема физика, который становится диктатором.
3. Дом с башенкой (по повести Фридриха Горенштейна).
4. Эхо в лесу.
5. Дезертиры.
6. Иосиф и его братья.
7. «Матренин двор» – по Солженицыну.
8. О Достоевском.
9. «Белый день» – и как можно скорее!
10. «Подросток» по Достоевскому.
11. Жанна д'Арк – 1970.
12. «Чума» (по Камю)...



Андрей Тарковский визирует интервью, данное им киноведущей Ольге Сурковой. Рим, 1983 год

Из этого поистине многообещающего списка удалось реализовать лишь одно название – «Белый день», первоначальный титул фильма

«Зеркало».

После отклонения последнего «пакета» заявок, среди которых был разработанный замысел экранизации романа «Идиот» Достоевского – давняя и заветная его мечта, – Тарковский принял приглашение итальянской фирмы РАИ-ТВ.

В течение нескольких лет эта мощная итальянская кинотелекомпания приглашала Тарковского на постановку. Сыграть у него в фильме (и непременно – Обломова!) мечтал Марчелло Масторянни.

Кто бы бросил в Тарковского камень, когда он абсолютно официально, пусть и при недовольстве ЦК, отправился в Италию? Там он снял, правда, не «Обломова» (это сделал в Москве Никита Михалков), а фильм «Ностальгия», и не с великим Марчелло, а с нашим русским Олегом Янковским.



Андрей Тарковский перед премьерой своей постановки оперы «Борис Годунов» в лондонском Ковент-Гардене. Осень 1983 года. Из архива О. Сурковой

Он не эмигрировал. Он работал, но долго чувствовал за собой наблюдение и, как он считал, гнет Москвы. Нет, он и там не согнулся, не поклонился продюсеру с толстым денежным портмоне! Гению

всюду трудно. Страшно и смешно представить себе Андрея Арсеньевича в нашем сегодняшнем кинематографе, где восторжествовал лозунг «Все на продажу».

И все же за семь лет на Западе он, тот же неуживчивый, когда речь идет о творчестве, противостоя новому противнику – коммерции, снял два больших

фильма. Проявил ту самую «всемирную отзывчивость», которую видел в русском искусстве, в пушкинском его начале Достоевский.

Он поставил величайшее творение русского искусства – оперу Мусоргского «Борис Годунов», спектакль, признанный новаторским на европейской сцене.

Рим, где он готовил выпуск своей «Ностальгии», Лондон, где в старинном театре Ковент-Гарден он репетировал «Бориса Годунова», шведский северный остров Готланд – место его последних съемок, ландшафт «Жертвоприношения» – таков последний жизненный маршрут Андрея Тарковского.

И прикованный к постели смертельной болезнью, он продолжал мечтать о «Гамлете» на экране.

«Белое солнце пустыни» – рейтинг зрителя

Ваше благородие,
Госпожа разлука!
Мы с тобой родня давно —
Вот какая штука...

Письмецо в конверте,
Погоди, не рви.
Не везет мне в смерти.
Повезет в любви...

Булат Окуджава

*«Вестерн» или «истерн»? Как под белым солнцем заселяли пустыню
• «Открой личико!» • Проблема эроса: Гюльчатой и Катерина
Матвеевна • Воистину добрая Госпожа Удача*

По телевидению отмечали очередной юбилей фильма «Белое солнце пустыни», была большая передача. Выступал молодой работник таможни, симпатичный, интеллигентный. Он сказал, что выбрал свою профессию – «сделать жизнь с кого бы», – горячо полюбив картину и ее героя – таможенника Верещагина.



Подумать: при таком учителе да при таком примере – нет, не пропустит он ни грамма контрабандного опиума и не станет в поисках

бриллиантов понапрасну выворачивать сумочку пожилой скромной командировочной, впервые выезжающей за рубеж!

...Однажды при очередном показе по телевидению «Белого солнца пустыни» рядом со мной в гостях у экрана оказалась знакомая хозяев – красивая и деловая манекенщица (всегда в гастролях, всегда на подиуме). Она не просто знала текст наизусть (это еще встречается!), она буквально проигрывала все действие, забегая вперед, как дети, «подсказывала» актерам реплики, при этом «переживая» так, как если бы смотрела фильм в первый раз.

...На вполне официальном банкете в одном из соседских евразийских государств, бывших советских республик, высокопоставленный тамошний деятель, приветствуя российскую делегацию, завершил свою речь словами: «Сами знаете: Восток – дело тонкое».

Можно приводить немало самых разных свидетельств того, что фильм «Белое солнце пустыни», снятый в 1969-м, вышедший на экран в 1970-м и награжденный Государственной премией России в 1998-м, буквально внедрился в нашу культуру и наш обиход, стал частью жизни, а не только любимым «произведением киноискусства».

Единственный в истории кино случай – присуждение высшей государственной награды по прошествии почти трех десятилетий при всей своей уникальности скорее норма, чем нонсенс. Как бы исправление ошибки. Признание – пусть запоздалое, но тем более твердое. Потому что фактически этот приз присужден фильму многомиллионным жюри зрителей. Вот уж без всяких натяжек – народное кино!



*Владимир Яковлевич Мотыль
(1927–2010)*

А между тем инстанции, которые определяют судьбу картины по ее выходе в свет, «Белое солнце пустыни», скажем прямо, проглядели. Фильму в Госкино была дана так называемая «вторая категория», то есть «так себе»... Он не был представлен ни на одном международном и даже внутрисоюзном фестивале.

Скажут: благо хоть разрешили, могли бы ведь и закрыть! Естественно! Постановщик Владимир Яковлевич Мотыль (который, кстати, после его режиссерского дебюта «Дети Памира», награжденного республиканской премией Таджикской ССР, ни разу не удостоился ни званий, ни наград) позже рассказал, сколь нелепые придирки предъявлялись к фильму. Например, возмущение цензоров вызвало блюдо черной икры, которое подает Верещагину жена, – икра тогда была дефицитом, не стоило лишний раз напоминать советским гражданам об икре. Но пронесло: Брежневу, к счастью, понравилось!

Что еще более удивительно, не оценила фильм должным образом и кинокритика. О нем писали вяло, кисло, более всего, казалось, были

озадачены определением жанра картины. В каталогах «Белое солнце пустыни» фигурировало как приключенческая комедия. Рецензенты же, любя подверстывать любую новизну под готовое и узнаваемое, сразу выкинули жетончик: вестерн!

Это, как известно, ведущий жанр американского приключенческого фильма, сконструированный на материале покорения дальнего Запада в XIX веке (экшен, саспенс, выстрелы, засады, индейцы, героические и храбрые ковбои, салуны, саванны и т. п.).

«Вестерн» происходит от слова West, Запад; у нас логичнее был бы «истерн» – от слова East, Восток. У нас тоже «экшен», выстрелы, басмачи-бандиты, героические и храбрые красноармейцы, гарем, одалиски, барханы. «Истерн» как-то не привился, быстро отпал. А вот на «вестерне» зациклились. Так и постановили: «Белое солнце пустыни» – наш советский вестерн. И на том успокоились.

Фильмография В.Я. Мотыля

1963 г. – «Дети Памира»

1967 г. – «Женя, Женечка и "катюша"»

1969 г. – «Белое солнце пустыни»

1975 г. – «Звезда пленительного счастья»

1980 г. – «Лес»

1991 г. – «Расстанемся – пока хорошие»

1996 г. – «Несут меня кони»

Даже в дни празднования 100-летия кинематографа, когда ведущий специализированный журнал «Искусство кино» в особом выпуске под общей шапкой «Вехи» поместил множество всяких критических рейтингов, опросов и анкет, «Белому солнцу пустыни» нашлось место только в рубрике «вестерн». Среди «недооцененных фильмов» и то не упомянули.

А тем временем, подобно марочному коньяку, картина год от году прибавляла звезды качества, вербовала все большие аудитории, залавливала новые души.

У космонавтов вошло в традицию смотреть ее перед стартом. В конце XX века число фанатов, знающих наизусть и текст, и «экшен», все прибывало. Среди доброжелателей и любителей оказались иные

крупные политики, в том числе, например, Жак Ширак. Выпущенные тогда видеокассеты расходились огромными тиражами.

И вот, наконец. Государственная премия России – через 28 лет...

Однако феномен «Белого солнца пустыни» вовсе не в разрыве отношения к нему официального и «элитарного», которые совпали, с одной стороны, и реакции массового зрителя – с другой. Такой разрыв (это не секрет!) обычен, о чем всегда говорят цифры «человеко-посещений», то есть попросту проданных билетов на то или иное название. Массовый успех это и есть успех кассовый. Фильм сложный, глубинный, философский, экспериментальный, пусть и выдающихся художественных достоинств шансов на таковой не имеет – за редкими, редчайшими исключениями. Стоит сказать прямо, что массовым, или кассовым, успехом пользуются в подавляющем большинстве своем фильмы коммерческие, то есть заведомо рассчитанные на публику преимущественно невзыскательную. Ремесленник от кино отлично знает все манки и стереотипы успеха и умело ими оперирует.

Но случай «Белого солнца пустыни» – совсем иной. Очень интересный. Радостный.

При выходе на экраны в 1970-м фильм не попал в чемпионы года, занял лишь десятое место. А время шло для кино золотое, массовый успех исчислялся 60 миллионами посещений, сейчас это кажется фантастикой! «Белое солнце пустыни» тогда собрало 34,5 миллиона, по тем дням далеко не рекорд.



Спасенный Саид (Спартак Мишулин) только и скажет: «Зачем выкопал? Не будет мне покоя, пока жив Джавдет». Но в опасную минуту суровый восточный воин всегда поможет красноармейцу

За последующие четверть века лента уверенно обгонит тогдашних первачей, будет и далее набирать и набирать свои цифры, силу своего воздействия, открывать для все большего количества зрителей свою живую прелесть. Потому что перед нами тот тип экранного искусства, который, в отличие от коммерческого, один из сценаристов фильма Рустам Ибрагимбеков назвал «серьезным кинематографом».

«Настоящие картины, – говорит он, – живут во времени и дают жить их создателям. Нечто похожее происходит при добыче нефти. Есть так называемый фонтанный способ добычи, когда пробурируется скважина и достаточно большой энергией пласта нефть выбрасывается на поверхность. А есть глубинно-насосный способ... и с течением времени становится ясно, что насосный способ дает гораздо больший эффект».

Сын Баку – города нефтяных вышек – Ибрагимбеков дело знает и нашел хорошее сравнение!

А сценарий писали втроем, пожалуй, все-таки «фонтанным способом» – мне довелось видеть одну из стадий этой веселой,

дружной и озаренной работы талантливых «фонтанирующих» художников: мастера Валентина Ежова, автора «Баллады о солдате» и «Крыльев», выпускника Высших сценарных курсов, по первой профессии программиста-математика Рустама Ибрагимбекова и режиссера Андрея Кончаловского. Дело было в благоуханном крымском Коктебеле, потом славная тройка переехала в село Безводное на Волге и там завершила свой труд.

Кончаловский, увлекшись другими проектами, далее отошел. Постановку поручили Владимиру Мотылю, только что выпустившему обаятельный фильм «Женя, Женечка и "катюша"» с Олегом Далем в главной роли и по сценарию, написанному им с Булатом Окуджавой.

Новый сценарий назывался «Спасите гарем» – смешной, оригинальный. Действие происходит в Средней Азии по окончании Гражданской войны. И вправду «приключенческая комедия»: демобилизованный красноармеец Федор Сухов волей обстоятельств должен сопровождать и охранять жен некоего бая, одержимого мстостью за отобранный гарем и собирающегося всех их убить, чтобы не достались врагу.



Борец за счастье трудового народа всей Земли Федор Сухов – коронная роль Анатолия Кузнецова

Гарем переименован в «Первое общежитие освобожденных женщин Востока». Комедийный эффект заключался в том, что жены в своем новоявленном статусе отнюдь не «раскрепощались», а продолжали оставаться во власти вековых предрассудков под своими плотными чадрами. Считая Сухова своим новым хозяином, они пытались его и соблазнять, и ублажать.

Этот сюжетный стержень и забавные квинтокет в общении русского солдата и бродячих дочерей ислама сохраняются в фильме. Правда, несколько ужмутся, а тема «Гарем» обретет скорее пластическую выразительность целого, нежели индивидуализацию.

Как стая газелей или движущаяся рошица каких-то экзотических деревьев, колесит по пустыне «групповка» (это слово киностудии) реквизированных жен Абдуллы. Чарующе остроумна «поверка-перекличка» – с ее помощью Сухов контролирует и дисциплинирует подопечный свой коллектив: «Фарида... Зульфия... Зухра...» Но узнать и полюбить зрителю удастся лишь одну – самую юную, звонкоголосую Гюльчатай, которую настигнет пуля мстителя.

Лирическая мелодия застреленного рядом с ней парнишки Петрухи, помощника Сухова, его ставшее знаменитым и неисполненным «Гюльчатай, открой личико!» – уже одно это выводит сюжет за границы комедии – этих детей до слез жаль...

И если приклеивать к фильму модные сейчас ярлыки жанров, то можно увидеть, что в «Белом солнце пустыни» немало и мелодрамы.

Так все-таки «вестерн» или «истерн»? Спор, на мой взгляд, надуманный. Лучше всех сказал сам Мотыль: «Это фильм-легенда, фильм-сказание».

В осуществлении режиссерского замысла былины, сказания или легенды история сражений за гарем фольклоризировалась, обрела некую распевность, поначалу непредвиденную широту. Истерн-вестерн сужался до непосредственного сюжета, до прямых схваток красных с бандами Абдуллы, сдержанно, но убедительно снятых при весьма скудных постановочных средствах и «малобюджетных» возможностях.

Это действие разворачивалось на «пенэре» пустыни. На песке, в который здесь закапывают врага по шею, – вид мучительной казни. Где руины древних сооружений становятся плацдармами кровавых битв. Куда падают убитые лошади вместе с всадниками. И куда низвергнется сам злодей Абдулла – огромный, картинный в своей чалме и белом чапане – красавец Кахи Кавсадзе. Но по дороге от сценария к фильму топография пустыни изменялась, а с нею и пространство страстей, персонажей, концепции.

«Первое представление об изобразительном строе "Белого солнца пустыни", – продолжает Мотыль, – возникло тогда, когда я понял, что это будет фильм-былина, и попросил Марка Захарова дописать солдатские письма».

И вот как бы из-за кадра на экран мусульманского Востока вливалась и поэтически укреплялась там Россия, держава. Под белым слепящим солнцем на самом краю моря синя, бурного Каспия, выросла за белокаменной азиатской стеной русский дом, бывлой форпост державы, еще недавно царская таможня.

Крепкие ворота, сторожа-павлины распускают веера-хвосты, важно прохаживаясь по крыше. А в доме живет потрясающий человек Павел Верещагин, которого замечательно играет Павел Луспекаев.



Главарь банды Черный Абдулла (Кахи Кавсадзе) намерен отомстить и убить всех жен своего гарема

У артиста к этому времени были ампутированы обе ступни – горькое следствие курения, гангрены. Коллеги свидетельствуют: он преодолевал немислимую боль, но в кадре едва заметная хромота и походка вперевалочку только придавали еще большую конкретность образу героя, чье прошлое читается в медленном и пристальном скольжении камеры по фотографиям на стене: жених и невеста в подвенечном наряде, воинские подвиги. Георгиевский крест. Верещагин, «беляк», имперский акцизный чиновник, еще вчера в десятках фильмов непримиримый кинопротивник героя-революционера, здесь придет на помощь красноармейцу и погибнет за чужое дело, ставшее для него своим.

«Классовая борьба», эта полувековая тема искусства, перечеркнута. Скрепленное смертью братство двух русских из разных станов,

старшего и младшего, поданное в открытую, – есть нечто абсолютно новое для советского кино.

Впрочем, подспудно, тайно, как пыталась я показать в предыдущих очерках, художники давно шли к тому. Но осуществило «Белое солнце пустыни».

А киот? Православный киот в красном углу, перед которым крестятся? Ведь это 1969 год, год идеологического ужесточения по всем пунктам, когда студентов, даже в шутку осенивших себя крестным знаменем или зашедших в церковь поставить свечку по бабушкиному поручению, могли вышвырнуть из университета.

И выбор Луспекаева с его печальными, добрыми и блестящими глазами на роль героическую и чуть лубочную, и вся атмосфера дома на морском берегу – сине-зеленого российского оазиса под белым солнцем пустыни, и, – конечно! – счастливая песня Исаака Шварца на слова Булата Окуджавы – все это, видимо, наворожила фильму добрая Госпожа Удача.



Павел Луспекаев в роли богатыря Павла Верещагина – незадолго до героической гибели героя в водах Каспия

Только эту песню, одну ее, лихую, за сердце хватающую, незабываемую, могла бы я поставить как младшую сестру рядом с той, далекой, питерской, безымянной – о голубом шаре и потерянной девушке. Но «Госпожа Удача» – песня авторская, и войти ей в богатейшие антологии советской кинопесни. Теперь, когда уже нет в живых ни Артиста, что пел песню, ни Поэта, особой ностальгией и благодарностью таланту окутана она, прекрасная «Госпожа Удача».

Продолжаем вглядываться в карту заповедной пустыни Владимира Мотыля.

«Добрый день, веселая минутка! На прошедшие превратности судьбы не печальтесь, разлюбезная Катерина Матвеевна...»

«А еще скажу я вам, разлюбезная Катерина Матвеевна, что являетесь Вы мне, словно чистая лебедь, будто плывете себе, куда Вам требуется...»

«А еще хочу приписать для Вас, Катерина Матвеевна, что иной раз такая тоска к сердцу подступит, клешнями за горло берет. Думаешь, как-то Вы там сейчас?..»

Какая прелесть эти солдатские письма, стилизованные Марком Захаровым так тонко и по-особому сердечно!

Голосом героя звучат из-за кадра они – рефрен картины – и придают образу невидимый второй план, несут в себе тайную печаль, побеждаемую лишь одним: революционным долгом, как понимает его Сухов, а именно – борьбой за счастье трудящихся всей Земли! Всея, значит, и этой опостылевшей пустыни!

А адресат сердечных посланий – придуманная постановщиком, видимо, тоже по наитию «несравненная Катерина Матвеевна» – образ-видение снов Сухова, его далекая возлюбленная и жена.

Реализовать этот образ довелось «типажу», не профессиональной актрисе, а редактору ТВ-Останкино, журналистке Галине Лучай. Мотыль снимал картину на «Ленфильме», примерял для Катерины Матвеевны русских красавиц Чурсину и Хитяеву, как вдруг увидел командировочную Галю, которая готовила там очередную передачу, и мгновенно решил: вот она!



«Разлюбезная Катерина Матвеевна» – жена красноармейца Сухова в исполнении Галины Лучай

Избранница отнеслась к своей «артистической» фортуне, как и потом к всенародной славе, весьма сдержанно, не любила, когда ее слишком идентифицировали с Катериной Матвеевной. Человек очень интересный, смелый, всегда шедший тодько своим собственным путем, Галина Пантелеймоновна в ту пору занята была другим: своими телециклами (среди них и «Юные годы советского кино», который мы делали с нею вместе), своими увлекательными телепроектами и еще помощью авторам из тогдашнего «черного списка», вычеркнутым отовсюду «за неблагонадежность».

Все это, конечно, лично к «разлюбезной Катерине Матвеевне» прямого отношения не имело, но, думаю, проникло в подтекст как настрой личности, сделав портрет фактической героини фильма значительным, загадочным. И теперь Гале – Катерине Матвеевне в ее красном платке и кумачовой кофте, со строгим прямым пробором в русых волосах, с чуть нахмуренными бровями и непостижимой, чуть ироничной полуулыбкой принадлежит место среди знаменитых «типажей» в истории кино.

Ведь это Катерина Матвеевна, опершись рукой о тонкую березку, открывает фильм еще до титров – кадр стал «культовым».

На каких-то этапах работы были варианты продлить ее существование в суховских снах: чтобы она появлялась еще и в полушубочке на снежной зимней натуре, и даже фигурировала в фантазии на тему популярной разинской песни «Из-за острова на стрежень». Там на атаманской ладье сидел бы Сухов в обнимку с Катериной Матвеевной, а также и весь гарем, и по ее приказу бросали бы в Волгу жен, одну за другой, подобно тому, как некогда несчастную персидскую княжну. Но эта версия своевременно отпала – шедевр, как известно, создается с помощью отсекования всего лишнего. Оказалось достаточно небольшой и смешной картинкой, когда все жены, уже с открытыми личиками и в русских платочках, на лугу ублажают Сухова кто чем может из деревенских дел: кто доит корову, кто вышивает, а кто подносит портрет Карла Маркса. Потому что не аттракционы, яркие сами по себе, важны были постановщику: ведь Катерина Матвеевна «работала» на образ главного героя.

Это – Россия, далекая родина Федора Сухова, русская лужайка в ромашках, зеленая даль и глубокая лента реки. Там его душа, там все его помыслы. Его любовь. Его, наконец, «эстетика», его идеал красоты. Там красавицы пышнотелые, светлые. Там полные ведра воды и много свежей листвы.

А он, демобилизованный, когда уже кончилась Гражданская война, все скитается в чужой, ненужной ему пустыне. Потому что сражается «за счастье всей Земли». А точнее, конечно, не может не откопать зарытого кем-то незнакомого Саида (двоих уже раньше откопал!), не напоить его драгоценной водой из своего чайника и уж тем более не может бросить в беде этих разнесчастных жен, этот свалившийся ему на голову гарем.

Сухова сравнивают с Чапаевым.

Нет, Федор Сухов в идеально мягком исполнении Анатолия Кузнецова близок Чапаеву только по любви народной. У него «архетипы» и прототипы другие.

В кино – и шукшинский Пашка Колокольников, и Алеша Скворцов из «Баллады о солдате». А в дальней родословной у него славные герои русского фольклора: Иванушки, носители добра, защитники слабых и обиженных. Идеалисты. Мечтатели. Фантазеры.

Образ героя революции завершил свой путь в советском киноискусстве, слившись с русским национальным характером.

Вместо эпилога. Последние дни советского кино

* * *

Начало 1980-х: «золотой век» или кризис? Фавориты публики • «Новые волны» одна за другой • Заря Никиты Михалкова • Бунт кинематографистов под сводами Кремля • Незабываемый V съезд • Что же дальше?

При всех трагических потерях и ударах, при внешнем унынии и как бы безнадежности, воцарившихся в кинематографе брежневского «развитого социализма», взгляды чуть спокойнее в то, что происходило в производстве, что демонстрировалось в кинотеатрах. Начнем с боевиков, с хитов, с любимцев и широкой публики, и «синефилов» – любителей кино, членов кино клубов, «знатоков». Попробуем сделать выборку, хоть самую краткую.

Среди обожаемого народом, поистине массового кинематографа Леонида Гайдая, после его развеселого фарса «Кавказской пленницы», очаровавшего всех (последних снобов тоже) и бодрим ритмом дороги, и юными лицами героев, и балаганным султаном Этушем, – вспомним «Бриллиантовую руку» и не найдем ли в ней пророчества? Не подумаем ли, что там был закодирован «сигнал» о всесии так называемой «теневой экономики»? А песни, которые пел забываемый Юрий Никулин?

А тот же Никулин только в роли «сентиментальной» – роли дедушки, трогательной до слез в жестоком, беспощадном «Чучеле» (1984) Ролана Быкова, где лучшая в мире советская школа представляла в неприглядном виде маленьких мещан, затравивших «инакомыслящую» чужачку-девочку?

Конечно, легко было строгим критикам – борцам против «коммерческого» – усмотреть в талантливом и живом фильме Владимира Меньшова по сценарию Валентина Черных «Москва

слезам не верит» (1980) новую схему советской Золушки – «лимитчицы» Кати, поднявшейся из низов до директорши фабрики и в награду за стойкость встретившей в подмосковной электричке своего «принца» – слесаря Гошу.

Но не только по рейтингу зрителя картина оказалась вверху списка фаворитов, ведь и Американская киноакадемия, присвоив ей «Оскара»-81 за лучший зарубежный фильм, и парижские киноценители из престижного «Космоса» на Левом берегу облили слезами радости счастье Кати и влюбились в Алексея Баталова, сыгравшего своего «маргинала» Георгия Ивановича – олицетворение мужского начала по-русски – с максимальной серьезностью, интеллигентно и сдержанно.



Начало 1980-х ознаменовалось появлением фильмов разных жанров и разного уровня, но теперь, по прошествии десятилетий, стало ясно: это – шедевры. Например, «Москва слезам не верит» (1980)...

В том же плодотворном 1984 году, в самый канун гражданского начала «перестройки», вышел фильм, который доказал, что язык кино, будто бы окончательно сложившийся и давно доведенный до совершенства усилиями новаторов всего режиссерского мира, может быть разведан в еще неизвестной экрану тонкости, в нюансировке психологических реакций, ранее не поддававшихся «механической» кинокамере, доступных разве что камерному театральному залу и сцене.

И сделано это может быть на материале самом, казалось бы, неблагоприятном – советском провинциальном быте начала 1930-х с его коммуналками, полуголодным пайком, милицией, оперуполномоченными, недобитыми бандитами, проститутками – жалким «совком»! Это фильм «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа.



...или «Мой друг Иван Лапшин» (1984)

Режиссер начал свой эксперимент в предыдущих работах, например в фильме «Двадцать дней без войны» (1977) по «Дневникам Лопатина» К. Симонова. Здесь же, в «Лапшине», «перевод» старой советской прозы на язык экрана, не просто продолжен. Здесь уникальна техника насыщения литературного текста кинематографической образностью, воздухом, поэзией сурового «ретро» – прозаический оригинал принадлежит отцу режиссера, советскому беллетристу Юрию Герману; перед нами— сыновний подвиг.

Алексей Герман относится к тому поколению советского кино, которое следовало бы назвать «новой волной семидесятников». «Волны» в «застой» накатывали одна на другую, и отряд неангажированных, внутренне раскованных, высвободившихся из пут идеологии, хотя и вынужденных соблюдать внешние «правила игры», пополнялся людьми выдающегося таланта. Они составили корпус действующей режиссуры XXI века.

Иных уж нет – им выпал на долю краткий век, хотя сказать свое слово они успели.

Илья Александрович Авербах (1934–1986), петербуржец и по рождению и по творческому складу, по первой профессии врач, по второй – сценарист, по призванию – режиссер, поэт интеллигенции. В его картинах, особенно сделанных по сценариям Е. Габриловича, – в «Монологе» (1972) и в «Объяснении в любви» (1978) – свойственное «менталитету» советского кино изображение отдельной человеческой судьбы в неразрывности с ее историческим временем воплощается по-чеховски, с богатством «анализа души».

Его землячка и коллега по «Ленфильму», внезапно схваченная смертельным сердечным приступом (профессиональная болезнь кино!) Динара Кулдашевна Асанова (1942–1985) создала свой собственный вариант «школьного фильма», в котором возрастные проблемы были, скорее, «окраской», а иногда и эзоповой защитой для «проходимости» вскрытия болезненных явлений: уродливого сиротства в «Пацанах», алкоголизма в «Беде».

В эти же годы активно работает Глеб Анатольевич Панфилов (г.р. 1934), начав в 1968-м примечательной историко-революционной лентой по старому рассказу того же Евг. Габриловича «В огне брода нет» с Инной Чуриковой в главной роли. И при неразрешенной ему «Жанне д'Арк», сценарий которой был написан специально для Чуриковой, Панфилов вместе со своей талантливейшей звездой вносит заметный вклад в разработку современного материала фильмами «Начало» (1970), «Прошу слова» (1976), «Валентина» (1981), пока не «уходит» после закрытия еще одного фильма о современности («Тема») в «ретро» М. Горького: «Васса» (1983) и «Запрещенные люди» – четырехсерийный колосс по роману «Мать», который режиссер заканчивает уже в «эру гласности».

И наконец, в это время начинается режиссерский путь того, кому суждено будет стать лидером российского кино в самом конце столетия, – Никиты Сергеевича Михалкова (г.р. 1945).

Как это ни смешно выглядит сегодня, начало его пути постановщика было драматичным. Если в свое время удивлялись, зачем Бондарчуку, артисту-триумфатору, режиссерские розы и шипы, то смеялись и над красавчиком-актером, удачником, сыном поэта и младшим братом режиссера Кончаловского. Сначала думали, что он будет просто

подражать ему. Потом, когда Никита Михалков уже дебютировал ярким, пусть еще слишком ученически-старательным приключенческим «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), была распущена клевета (продержавшаяся почти 20 лет), что его фильм «Раба любви» (1976) – «плагиат» у Рустама Хамдамова, хотя в действительности Михалков героически спас заваленный Хамдамовым фильм.

Три следующие работы: «Неоконченная пьеса для механического пианино» (по «Платонову» Чехова, 1977), «Пять вечеров» (1979), «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1980) и другие раскрыли в Михалкове художника мощного и самобытного, постановщика «милостью Божьей». Но истинный и полный расцвет его – в следующем десятилетии, в 1990-е.

Итак, «застой» при ближайшем рассмотрении оказывается насыщенной, разнообразной, многогранной жизнью русского киноискусства. Если же прибавить, что одновременно на полном творческом ходу работали национальные студии республик СССР с их целым сонмом художников мирового ранга, то не «золотой» ли век забрезжит перед глазами?

Во всяком случае ленинско-сталинский лозунг «Из всех искусств важнейшим для нас является кино» системой множества преобразований и метаморфоз превратился в нечто абсолютно непредвиденное, а кинематограф фактически вырвался из-под контроля и вместо «идеологического орудия партии» стал самоценным и самодовлеющим великим искусством.

Итак, баланс «расцвета» и «кризиса» в конце 1970-х – начале 1980-х подвести было непросто тогда, нелегко и сейчас.

В 1987-м в Союзе кинематографистов была учреждена «конфликтная комиссия» – в ее задачу входил пересмотр и – в случае необходимости – реабилитация и выпуск в прокат запрещенных чиновниками и коллегией Госкино СССР фильмов двух последних десятилетий. Списки их и материалы «дел» по закрытию далее будут опубликованы Институтом киноискусства в двух томах под названием «Полка» – как известно, на киностудийном аргю «положить на полку»,

где складывают бобины и ролики фильмов, означает: не выпускать в свет.

Панорама предстала поистине страшной. Среди 86 картин, попавших в «черный список», такие истинные шедевры, как «Долгие провода» Киры Муратовой, «Тема» Глеба Панфилова,

«Проверка на дорогах» Алексея Германа, пролежавшая 15 лет, и – как «чемпион полки», уже и не дожидавшийся своего часа «Комиссар» Александра Аскольдова – дипломная работа выпускника Высших режиссерских курсов, оконченная 21 год назад!

Изуродован перемонтажом был гениальный оригинал фильма «Цвет граната» Сергея Параджанова в Армении, закрыт на Украине «Родник для жаждущих» с игрой Дмитрия Милютенко, гордости украинского экрана... Больно продолжать этот мартиролог. В каждой из названных картин существовала выдающаяся режиссура, потрясающие актерские творения Владимира Высоцкого, Инны Чуриковой, Михаила Ульянова, Нонны Мордюковой, Ролана Быкова...

Большинство фильмов «полки» принесет отечественному кино позднюю жатву славы и призов, будет вписано, как «Комиссар» и «Долгие провода», в фонд мировой киноклассики. Но ведь своевременный выпуск сберег бы жизни и таланты запрещенных мастеров.

Однако есть и «скрытая часть айсберга»: эти фильмы были сняты, они существовали, они определяли климат кинематографической жизни. Они были! Это тогда не осознавалось, не бралось в расчет. Надо было оказаться в ином измерении, чтобы все понять и переосмыслить.

Остается за границей фактически выжитый с родины Тарковский. В его легких уже смертельная болезнь, не рак – правильно понял и сказал в Москве европейский друг актера Максимилиан Шелл, – тоска по России, без ее воздуха было ему не жить.

В винницкой лагерной зоне слепнет Сергей Параджанов – среди урок вынашивает он свои новые замыслы, а могучий советский кинематограф не может вызволить гения, осужденного по нелепым обвинениям...



*Тенгиз Евгеньевич Абуладзе
(1924–1994)*

Все так. Но не стихает прибой молодых сил. Приведенный выше список премьер начала 1980-х говорит сам за себя. Но тогда он не читался. Читались только «списки злодеяний», «свидетельства обвинения».

А тем временем абсолютно удивительные вещи происходили в Тбилиси.

Маэстро Тенгиз Евгеньевич Абуладзе (1924–1994) едва ли не тайком снимал новый фильм.

Фильмография Т.Е. Абуладзе

1955 г. – «Лурджа Магданы» (с Р.Д. Чхеидзе)

1958 г. – «Чужие дети»

1963 г. – «Я, бабушка, Илико и Илларион»

1968 г. – «Мольба»

1973 г. – «Ожерелье для моей любимой»

1978 г. – «Древо желания»

1984 г. – «Покаяние»

Один из ветеранов новой грузинской волны периода «оттепели» («Лурджа Магданы» – приз Канна-57, «Чужие дети» – разгром в партийной прессе за «мелкотемье»). Ну, конечно, он живет с полужакрытым режиссерским шедевром «Мольба», отправленным на экраны 4-й категории (существовала такая форма наказания – минимальный тираж и прокат по клубам), но, в общем, благополучный лояльный народный артист СССР. И вот он снимает нечто экстраординарное.

Герой – временщик-грузин, сращение Сталина и Берию, посадки, пытки, очереди с передачами к тюрьме... Кассета фильма тайно распространилась по городу, КГБ охотился за нею, изымал из домов, копия на студии была под семью замками, людей снимали с работы. И все-таки – опять! – это было...

Картина называлась «Покаяние». Привезенная в Москву, она буквально ошарашила зрителей закрытых просмотров. Когда в последних титрах читали дату производства «1984» – ахали. Думали, что ее быстро сделали уже во время «перестройки», хотя в прокат боялись выпускать и после У съезда, пришлось «пробивать» через М.С. Горбачева... Но это было детище «застоя», именно оно открывало новый этап кино, который на Западе назовут «эрой гласности».

И У съезд, где было сметено прежнее и избрано новое правление Союза кинематографистов СССР, и первые собрания демократической общественности проходили в эйфории. Главным объектом разоблачения было именно кинематографическое начальство, злополучное Госкино. Так же как у революционеров 1917 года родился миф об Октябре как о венце истории и начале всеобщего социального благоденствия – утопия социализма, так и сейчас реяла в воздухе утопия демократии. Казалось, что вот-вот, только свергнем ненавистную власть чиновников и их холуев, начнется великий расцвет кино. Тотальной идеей, которая владела умами лидеров киноперестройки, была самостоятельность киностудий, самокупаемость. Несколько лет будет разрабатываться утопическая модель производства нового типа.

Но забывались важнейшие вещи.

Во-первых, что без Госкино СССР просто не существовал бы великий многонациональный советский кинематограф, который сейчас поступал в наследство демократии.

Во-вторых, что кинематограф требует огромных и постоянных капиталовложений.



Великие роли советского кино: Автандил Махарадзе – диктатор Варлам, Верико Анджапаридзе – странница, которая ищет «дорогу к храму» в фильме Тенгиза Абуладзе «Покаяние»

В-третьих, что во всем мире в 1980-х по целому ряду социально-экономических причин кинематограф был убыточен, и ни о какой самоокупаемости нечего и помышлять.

Годами, приезжая в СССР, кинематографисты из «свободного мира», самые талантливые и благородные мастера, с огромной завистью говорили:

– Но вас же субсидирует государство!

Наши им:

– Но вы не знаете, что такое наши чиновники, наша цензура! Вы не знаете, что такое власть партии!

И слышали в ответ:

– Но вы не знаете, что такое власть денег!

Это доведется узнать сполна.

1990-е годы обозначили новый этап российского кино, приблизившегося к рубежу столетия и тысячелетия.

Есть в истории культуры такое понятие «фин-де-сьекль» – конец века. Не только хронологический, но по существу, по содержанию. Речь идет об упадке, о декадансе, о затишье перед новым взлетом. Объективную оценку постсоветскому экрану даст далекое будущее.

Но и к концу XX века стало неопровержимо ясно, что лучшие фильмы последнего его десятилетия – и «Прорва» Ивана Дыховичного, и «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова, и «Вор» Павла Чухрая, и «Время танцора» Вадима Абдрашитова, и «День полнолуния» Карена Шахназарова, и картины Алексея Балабанова, Александра Рогожкина, Валерия Тодоровского и других «пловцов» самой новой, новейшей на ту пору волны, являлись продолжением традиций советского экрана, истинно сыновним кино.





«Покаяние» – фильм-притча, где каждый кадр одновременно и достоверен, и метафоричен. С приходом тирана к власти кончается счастливая жизнь семьи художника Баратели, теперь о своих близких люди узнают только по номерам на бревнах, пришедших с лесоповала

За помощь в подготовке данного издания благодарим:
Госфильмофонд России,
Киноконцерн «Мосфильм»

Киноконцерном «Мосфильм» предоставлены следующие фотографии:

с. 133, 159 (1), 167, 168, 169, 170, 171 (1,2), 172 (1,2), 174 (1,2), 176 (2), 181, 182, 183, 186 (1,2), 191, 194 (1,2), 195 (1,2), 197, 198, 201, 203, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 220, 221, 223, 224, 225, 228

Библиотеку киноискусства им. С.М. Эйзенштейна,

Государственный центральный музей кино,

Российскую книжную палату – филиал ИТАР-ТАСС

Нея
Зоркая

Шедевры
советского
кино

Лента длинною в эпоху

