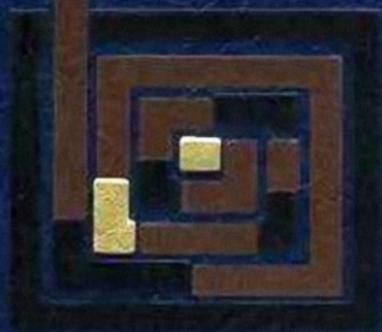


АКАДЕМИА ХХІ



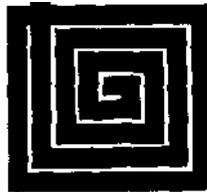
ИСТОРИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
КИНО

Научно-исследовательский
институт киноискусства



ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

редакционная коллегия серии:



А.З. БОНДУРЯНСКИЙ
Л. М. БУДЯК
Е.П. ВАЛУКИН
Ю.А.ВЕДЕНИН
Э.Л.ВИНОГРАДОВА
С.А.ГАВРИЛЯЧЕНКО
А.С.ГЕРАСИМОВА
В.Ф. ГРИШАЕВ
И.Е.ДОМОГАЦКАЯ
А. Д. ЕВМЕНОВ

А.Н.ЗОЛОТУХИНА
А. С. КАЗУРОВА
Т. Г. КИСЕЛЕВА
Т. А. КЛЯВИНА
А.И.КОМЕЧ
(председатель)
И.В.ПОПОВА
(зам. председателя)
К.Э.РАЗЛОГОВ
А.Я.РУБИНШТЕЙН
(зам. председателя)
А.М.СМЕЛЯНСКИЙ
А.С.СОКОЛОВ
Е.И.СТРУТИНСКАЯ
(зам. председателя)
Л.Г.СУНДСТРЕМ
А.В.ТРЕЗВОВ
А.В.ФОМКИН
Н. А. ХРЕНОВ
(отв. секретарь)

Ответственный редактор
Л. М. БУДЯК

УЧЕБНЫЙ ЦЕНТР
АМЕДИА
БИБЛ!« , , L, \ \

Прогресс-Традиция
Москва
2005

в качестве учебника
 для студентов
высших учебных заведений,
 обучающихся специальностям
 051600 Киноведение,
 051700 Кинооператорство
 053400 Драматургия
 053500 **Режиссура** кино и телевидения
 053600 **Режиссура** мультимедиа программ
 053700 Продюсерство кино и телевидения
 053800 **Звукорежиссура** кино и телевидения

Авторский коллектив:

М. П. ВЛАСОВ
Е. С. ГРОМОВ
М. Е. ЗАК
 А. Н. ЗОЛОТУХИНА
 Н. М. ЗОРКАЯ
 Н.А. ИЗВОЛОВ
 Н. И. КЛЕЙМАН
 В. С. ЛИСТОВ
 Е. Я. МАРГОЛИТ
 А. В. КАРАГАНОВ
 Л. А. ПАРФЕНОВ
 Л. М. РОШАЛЬ
 В. Ф. СЕМЕРЧУК
 А. С. ТРОШИН
 Ю. П. ТЮРИН
 И. М. ШИЛОВА

Рецензенты:
 В.М.МАГИДОВ
 Л.А.ЗАЙЦЕВА

©
 Авторский коллектив,
 2005

Научно-исследовательский
 институт киноискусства
 2005

©
 Государственный институт
 искусствознания,
 2005

©
 В. Е. Валериус, дизайн,
 2005

©
 Прогресс-Традиция,
 2005

Предисловие.....	8
Введение.....	10
Глава I. Кинематограф дореволюционной России.....	13
1.1. Первый этап. 1896-1907.....	14
I. 2. Второй этап. 1908-1913.....	23
I. 3. Третий этап. 1914-1919.....	35
Глава II. Начало государственного строительства в области кино.....	43
Глава III. Кино периода Гражданской войны и начало советского кинематографа.....	53
Глава IV. Двадцатые годы.....	63
IV. 1. Рождение нового искусства.....	63
IV. 2. Споры о кино.....	72
IV. 3. Экранизация истории.....	75
IV. 4. Режиссерская плеяда.....	80
IV. 5. Комедийный фильм.....	103
IV. 6. Поэтическое кино.....	109
IV. 7. Итоги кинопроцесса.....	111
IV. 8. Л. В. Кулешов.....	114
IV. 9. С. М. Эйзенштейн.....	124
IV. 10. 8. И. Пудовкин.....	148
IV. 11. Дзига Вертов.....	157
IV. 12. А. П. Довженко.....	173
IV. 13. ФЭКС (Г. М. Козинцев и Л. 3. Трауберг).....	185
IV. 14. Я. А. Протазанов.....	191



V. 2. Рождение звукового кино.....	209
V. 3. Революция, прописавшаяся в современности.....	218
V. 4. Социальный заказ и творческая практика.....	239
V. 5. История на экране.....	248
V. 6. Фильмы о современности.....	258
V. 7. «Актуальная» тема.....	269
V. 8. Любимая зрителями.....	278
V. 9. Литература и кино.....	293
V. 10. Злободневное и общечеловеческое.....	305

Глава VI. Кино в период Великой

Отечественной войны.....	309
VI. 1. Кинохроника. «Боевые киносборники».....	309
VI. 2. Художественные фильмы времен войны.....	315

Глава VII. Послевоенные годы..... 339 |

VII. 1. Историко-биографически и художественно-документальный фильм.....	339
VII. 2. Период «малюкартинья».....	342

Глава VIII. Кинематограф пятидесятих..... 349 |

VIII. 1. Период «малюкартинья».....	350
VIII. 2. Новые веяния в кино.....	358

Глава IX. Оттепель (шестидесятые)..... 380 |

IX. 1. Историко-революционная тема.....	381
IX. 2. Фильмы о Великой Отечественной войне.....	383
IX. 3. Современность на экране.....	384
IX. 4. Новые жанровые поиски.....	390
IX. 5. Расцвет национальных кинематографий.....	393
IX. 6. Кино оттепели: предвестники кризиса.....	394
IX. 7. С. Ф. Бондарчук	397
IX. 8. А. А. Тарковский	405
IX. 9. В. М. Шукшин.....	417

Глава X. Семидесятые..... 427 |

X. 1. От социального романтизма к «новому историзму».....	428
X. 2. От быта к бытию.....	434
X. 3. Герой в часы раздумий и сомнений.....	437
X. 4. Проблемы и коллизии времени.....	440
X. 5. «Новая зрелищность» и старые жанры.....	445
X. 6. Искусство ставит «свой» вопрос, или «Кино в кино».....	453

XI. 1. Полярность художественных позиций.....	460
XI. 2. Метафоричность как способ освоения новых приоритетов.....	473
XI. 3. Дифференциация репертуарных потоков от фестивального до зрительского.....	489

Заключение..... **518** |

Рекомендательный список новейшей литературы по истории отечественного кино.....	521
---	-----

fit



Предисловие

Учебник по истории отечественного кино является первым фундаментальным изданием подобного рода, которое включает широкий обзор фильмового материала с начала XX века и до наших дней.

Открывает учебник раздел, где пересмотрено традиционное представление о дореволюционном периоде как о некоей «предыстории» русского экранного искусства. Собранные материалы позволяют судить о возникновении национального кинематографа. Этот принцип авторы, в большинстве своем ведущие сотрудники НИИ киноискусства, использовали и в анализе последующих этапов отечественного кино. Политические и идеологические реалии времени нередко диктовали материал и сюжетику фильмов, но вместе с тем в них же рождался новый язык кино, обусловленный масштабностью социальных и художественных целей. Феномен «советского фильма» рассмотрен авторами на основе накопленного опыта И'нновейших открытий.

Ш Критики, как правило, пользуются социологическими определениями: «кино оттепели», «кино застоя», «кино перестройки», подчеркивая в первую очередь прямые связи между художественным процессом и историей страны. Авторы учебника также в ряде случаев используют данные определения, вместе с тем отдавая себе отчет, что эти связи на поверку оказались куда более сложными. В так называемые «застойные» годы, когда удлинялась «полка» запрещенных фильмов, творческие замыслы тем не менее воплощались в целом ряде крупнейших экранных работ, которые поддерживают репутацию нашего кино в мировой табели о рангах. В годы «перестройки», когда пришла долгожданная свобода творчества, отечественный кинематограф испытывает серьезный кризис,

который свидетельствует, что методология написания отдельных разделов учебника базировалась на современных разработках в области общественных и гуманитарных наук.

В книге описаны исторические периоды развития отечественного кино и творческие портреты выдающихся мастеров экрана: от С. Эйзенштейна до А. Тарковского. Эта портретная галерея вносит в историческое повествование биографический «человеческий фактор».

Учебник *История отечественного кино* предназначен в первую очередь для студентов кинематографических вузов и гуманитарных факультетов в системе университетского образования. Однако учитывается и тот факт, что до сих пор нет новой общей истории российского кино. Поэтому данное издание в определенной степени восполняет этот пробел, обращаясь и к более широкой читательской аудитории.

В написании учебника принимали участие:

Будяк Л.М., кандидат филологических наук — введение, заключение
Власов М.П., кандидат искусствоведения - гл. VIII;
Громов Е.С., доктор искусствоведения, профессор - IV. 8;
Зак М.Е., доктор искусствоведения, профессор — гл. III, IV. 1HV.7, IV. 10, IX. 8;
Золотухина А.Н., кандидат искусствоведения - гл. VI;
Зоркая Н.М., доктор искусствоведения - IV. 14;
Изолов Н.А., кандидат искусствоведения — гл. I;
Караганов А.В., доктор искусствоведения — IV. 13;
Клейман Н.И., директор Музея кино - IV. 9;
Листов В.С., доктор искусствоведения - гл. II;
Марголит Е.Я., кандидат искусствоведения — IV. 12, гл. VII;
Парфенов Л.А., кандидат искусствоведения - m.V;
Рошаль Л.М., доктор искусствоведения, профессор - IV.11;
Семерчук В.Ф., старший научный сотрудник - IX. 5IX. 6;
Трошин А.С., кандидат искусствоведения - X. 1-X. 6;
Тюрин Ю.П., кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник - IX. 7, IX. 9;
Шилова И.Я., кандидат искусствоведения - гл. XI.

контексте.

Политологи свидетельствуют, что слом командно-административной системы вызвал цепную реакцию конфликтных ситуаций в различных областях жизни, не исключая и таких, где вопросы экономические, технологические и творческие тяготели друг к другу, требуя комплексных ответов.

В их числе - кинематограф, который на протяжении всей своей истории был тесно связан с государственными структурами.

Публицисты, основываясь на фактах идеологического диктата, использовали определение кино как «важнейшего из искусств» нередко в критическом плане. Не вдаваясь в полемику, заметим, что, помимо очевидных фактов, речь может идти и о другом, а именно о давно уже признанной способности кино интегрировать вековой опыт мысли и творчества в экранные образы, которые в конечном итоге восходят к историческим, философским, национальным корням общества.

Современное киноведение и критика не ограничивают себя рамками кинопроцесса. Суждения об «элитарном» и «массовом» кино неизбежно выводят на экономические расчеты. Вопросы кватирования зарубежных картин сопровождаются анализом жанровых особенностей американского кино. Показ фильмов на ТВ и система видеопроката вызывают к статическим выводам и оценке зрительских предпочтений. Проникающие в фильмы партийная злоба дня и общекультурные традиции, сталкиваясь, образуют конфликтное поле, выходящее за стены кинозалов. Авторы данного труда не могли не учитывать эти тенденции в оценке прошлого и настоящего.

Важно еще раз подчеркнуть необходимость комплексного подхода к экранному искусству, где образ жизни людей и образная система фильмов находятся в постоянной взаимосвязи.

Следует отнести ряд положений, которые свидетельствуют об актуальном характере предлагаемой книги, имея в виду новые цели и задачи экранного искусства:

1. Отечественное кино как фактор культуры и консолидации общества на современном этапе.
2. Создание экранного «портрета» духовной субстанции России.
3. Положительные идеалы и критика негативных процессов.
4. Понятие «национального фильма».
5. Традиции и поиски в художественных структурах картин.

Необходимость подобного рода учебника назрела давно. Российский кинематограф в ходе перестроечных процессов претерпел существенные изменения. Углубленное изучение истории и современного этапа развития отечественного кино представляется особенно важным, если учесть, что устранение идеологических перекосов, «белых пятен» и необъективных оценок, свойственных как советскому, так и «перестроечному» киноведению - задача номер один в плане осуществления различного рода киноведческих программ.

Специфика учебника вовсе не исключает тщательного изучения с новых позиций кинопроцесса — во всем его хронологическом и материальном объеме. Ряд трудов, работа над которыми велась научными сотрудниками НИИКа в предшествующие годы, найдут логическое продолжение в данном издании.

К ним, в частности, относятся такие работы, как *Шедьеры российского кино; Россия. Революция. Кинематограф; Кино: политика и люди (30-е годы); Кинематограф «оттепели» III (книги 1-я и 2-я); Российское кино; парадоксы обновления; История отечественного кино: документы, мемуары, письма; Кино России: новые имена; Живые голоса кино (из неопубликованного); После взрыва: документальное кино 90-х гг.; Кино в мире и мир в кино; Российский иллюзион.*

Эти и другие труды содержат большое число аналитических материалов, связанных с историческим подходом к злободневным явлениям кинематографа, в них представлены виды и жанры в динамике их развития, социологические аспекты и опыт мирового кино. Таким образом, создан достаточно обширный и прочный научный фундамент, на основе которого велась работа над учебным пособием.



—, ч. ...^u^u, INUN пршли, совпадают с социальными рубежами, что характерно не только для отечественного, но и мирового кинематографа.

При подготовке издания учитывался государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства по специальности: 05600. Киноведение, квалификация: киновед. В соответствии с этим стандартом история отечественного кино рассматривалась как один из важных разделов киноведческой науки, связанной с историей кино и кинокритикой, четко определены принципы периодизации и место искусства экрана в современной системе средств массовой коммуникации.

Особое внимание уделено не только специфике кино, но и, как предполагает стандарт, межпредметным связям — с литературой, фольклором, изобразительным искусством, музыкой. При подготовке издания учитывалась и будущая профессия киноведов, которые, имея базовые знания, могут работать и в науке, и в системе образования, и в кино, и на телевидении, и в печати, и в сфере культуры в целом. Знание истории отечественного кино, основных этапов и логики его возникновения, становления и развития должны помочь появлению у учащихся способности к обобщению и выявлению сути явлений, умение выделить из многообразия главные и системообразующие факты.

Начальный период истории российского кино (1896-1919) - один из самых интересных и при этом - наименее изученный. Новое чудо техники стремительно превратилось в феномен эстетической, научной, экономической и общественной жизни одновременно. Немногие свидетельства этого, принадлежащие перу просвещенных современников, содержатся в журнальных публикациях, в частной переписке, в мемуарах. Многие пионеры кинематографа не писали о своей работе, многие документы (а в особенности сами фильмы) не сохранились, многие погибли во время войн и революций.

В наши дни в распоряжении исследователя находится достаточно хаотичный комплекс информационных обломков. При этом развитие всех составляющих кинематографической инфраструктуры, включая технику, эстетику и промышленность, за двадцать пройденных лет было настолько стремительным, что критические свидетельства современников, разделенные двумя-тремя годами, могут относиться к совершенно различным периодам кинематографического роста. Как схожесть, так и разница таких суждений может быть очень показательной, если внимательно и непредвзято к ним подойти.

Большинство фундаментальных исследований русского дореволюционного кино относится к советскому времени¹. Не потерявшие своего значения до сих пор, они тем не менее вольно или невольно несли на себе печать классового подхода. Это приводило к тому, что экономика раннего кинематографа изображалась как «безудержная гонка за прибылью, а все новшества в сфере эстетики кино как будто бы

1. Наиболее информационно насыщенным остается до сих пор фундаментальный труд С. Гьнзбурга «Кинематография дореволюционной России» (М., 1963).



кусства и культуры заключается именно в том, что экономическая составляющая является для него жизненно важной.

История раннего кино - это история формирования экранной выразительности, и любая часть этого поистине вулканического процесса заслуживает пристального внимания. В отечественной истории кино раннего периода принято выделять три этапа: 1896-1907 годы - появление кинематографа в России; 1908-1913 годы - начало отечественного производства фильмов; 1914-1919 годы - кинематограф периода Первой мировой войны. Что касается окончания третьего из этих этапов, то некоторые историки относят его к 1917 году (Октябрьская революция), а некоторые считают более значимой датой 27 августа 1919 года, когда Лениным был подписан *Декрет о национализации кинопромышленности*, положивший начало государственной монополии на кино.

Первый этап. 1896-1907

28 декабря 1895 года в Париже в помещении *Гран-кафе* на бульваре Капуцинов состоялись первые публичные показы кинематографа братьев Люмьер. Следующий год стал временем его триумфального шествия по Европе. 4 мая 1896 года первый показ «живой фотографии» состоялся в увеселительном заведении *Аквариумном* в Петербурге. 6 мая то же зрелище увидели москвичи в здании Театра Солодовникова (ныне Театр оперетты) - это был еще некоммерческий показ для прессы. С 26 мая в течение пяти дней новое зрелище было доступно посетителям театра и летнего сада *Эрмитаж* в Каретном ряду. Показывалась одна и та же первая программа Люмьеров - *Прибытие поезда, Завтрак младенца, Игра в карты*.

Очевидно, эти сеансы мог организовать только оператор фирмы Люьера Камилл Сёрф, прибывший в Россию для съемки торжеств коронации Николая II. Между двумя московскими показами 18 мая 1896 года произошла ходынская трагедия, поэтому никакого упоминания о демонстрации первого фильма, снятого в России Сёрфом, не встречается, - очевидно, это было бы нежелательным для властей напоминанием об ужасной гибели почти 1400 человек. Впрочем, возможно, оператор просто не имел с собой нужного оборудования для лабораторной обработки отснятой пленки. Московский зритель увидел съемки торжеств коронации в середине лета.

ЛКУИ и ИУКdJd и НtUUIbIUOM

заметке, опубликованной в *Санкт-Петербургских ведомостях*, было написано «кинематограф - люмиэр (живая фотография)». По всей видимости, просвещенную публику подвело знание французского языка, заставившее отождествить слово «свет» («la lumier») с самой живой фотографией, проецирующейся при помощи мощного потока света, а вовсе не с именем его изобретателя. Наверное, этим можно объяснить и то, что в восторженном отзыве В. Стасова, посетившего петербургские показы, кинематограф назван «новой гениальной новостью Эдисона».

Терминологическая путаница будет с начала и до конца сопровождать историю раннего кино. Современники выработывали новый язык, и не только «язык кино», как принято называть теперь систему приемов экранной выразительности, но пытались придумать слова для обозначения того большого количества новых предметов и явлений, которые вошли в жизнь с появлением нового изобретения.

Летом 1896 года сеансы кинематографа были устроены на Нижегородской ярмарке. Там их посетил молодой журналист Максим Горький, в то время корреспондент *Одесских новостей* и *Нижегородского листка*, чьи очерки о новом виде зрелища до сих пор сохраняют интерес для историков кино как одни из первых публикаций о кино в России.

Летом 1896 года датируются первые после коронационного репортажа Камилла Сёрфа киносъемки в России. Разумеется, их могли сделать только люди, имевшие опыт в фотосъемке и лабораторной обработке фотоматериалов. В Москве первым кинематографистом-любителем стал актер театра Корша и фотолюбитель В. Сашин-Федоров, демонстрировавший свой материал после окончания театральных спектаклей. Вторым был известный харьковский фотограф А. Федецкий, снимавший хроникальные фильмы. К сожалению, их опыты не вышли из кустарной стадии и продолжались не более полутора лет.

В 1897 году первые регулярные киносъемки проводились при царском дворе польским оператором Болеславом Матушевским. Он известен также тем, что, уехав из России во Францию, опубликовал в 1898 году статью *Живая фотография. Чем она является и чем она должна стать*, в которой попытался описать историческое предназначение кинематографа. Это одна из первых попыток серьезной теоретической публикации о кино.

пиналось время, которое принято теперь называть эпохой странствующих кинематографов или эпохой ярмарочного кино. Ярославль, Казань, Пермь, Екатеринбург, Томск, Ново-Николаевск, Омск, Красноярск, Иркутск, Чита, Кяхта, Благовещенск, Владивосток - огромная территория была освоена уже в течение 1896-1897 годов стараниями странствующих демонстраторов². Довольно часто это была демонстрация не аппарата братьев Люмьер и, соответственно, их первой программы, а аппаратуры и фильмов конкурирующих фирм.

Современные теоретики иногда пытаются объяснить развитие эстетики и семантики, типологию жанров и сюжетов кино «низким» происхождением, «балаганным» детством кинематографа. Однако временное соседство синематографа и передвижных предприятий зрелищно-развлекательного толка (цирк, паноптикум, гастролирующая артистическая труппа или даже зверинец) можно проще всего объяснить экономическими причинами, всегда имевшими для кино первостепенное значение. Передвижное зрелище являлось идеальным способом распространения нового зрелищного компонента увеселительных заведений, каковым и был поначалу кинематограф, идеальная возможность для максимального охвата публики.

Кино вовсе не старалось подражать сюжетам передвижного балагана - тогда оно потеряло бы свою новизну. Балаган - не генетический родственник кино, а всего лишь носитель, распространитель нового «микроба». Одна и та же программа фильмов с одинаковым успехом демонстрировалась и в балагане, и в зале Благородного собрания того же провинциального города.

Движение кинопрограмм также, по-видимому, было хаотичным и не всегда шло от центра к периферии. Например, находятся свидетельства о передвижном «музее-паноптикуме» некоего Т. Боцва, демонстрировавшем «живые картины» летом 1897 года в Сибири. В октябре он еще устраивал показы в Томске, а в ноябре уже обосновался в помещении Верхних торговых рядов на Красной площади в Москве.

Необходимость часто менять место кинопоказа объясняется еще и тем, что репертуар того периода был ограничен, и местная публика рано или поздно теряла к нему интерес.

2. По данным исследователя истории кино в Сибири Ватоллина В. *Синема в Сибири: Очерки истории раннего сибирского кино (1896-1917)* - Новосибирск, 2003.

тели фильмов находились во Франции и Англии. К тому времени компания братьев Люмьер прекратила съемки и перешла на производство и продажу аппаратуры. Жорж Мельес - изобретатель жанра «феерий» и основной их поставщик - не обладал достаточным капиталом, чтобы перейти к крупному промышленному производству фильмов. На таком же кустарном уровне оставались и основные английские пионеры кино - Дж. Смит, С. Хепуорт, Р. Пол, Дж. Уильямсон. Будущие промышленные гиганты - компании *Пате* и *Гомон* - активизировались только после 1900 года. Американские фильмы в Россию почти не попадали.

Тем не менее даже фильмы 1896-1898 годов могли сохранять и сохраняли актуальность для той публики, которая их еще не видела, и в 1899-м и в 1900 годах, и даже позже. Это были хроникальные («видовые») фильмы люмьеровских операторов, объехавших за два года почти все континенты, «волшебные» феерии Мельеса, трюковые фильмы англичан.

В 1900 году в России появилась первая фирма по организации киносъемок. Сейчас неизвестно, исходила ли инициатива сверху, от императорской фамилии, вдохновленной работами Болеслава Матушевского при дворе, или это была личная заслуга ее совладельцев - К. фон Гана и А. Ягельского. Несмотря на то что основным объектом съемок были события из жизни императорского двора, эту фирму можно признать первой, оставившей для потомков документальные кадры русской истории начала XX века.

Сделанные по преимуществу для внутренних просмотров, такие хроники время от времени демонстрировались для публики, но, как правило, не в шантанах и балаганах, а в зданиях благородных собраний и сопровождалась предварительными анонсами в официальной прессе. Любопытно, что Александр Ягельский по окончании просмотров раскланивался с экрана, как за несколько лет до этого делал комик Владимир Сашин-Федоров, а двадцатью годами позже - молодой режиссер-эксцентрик Сергей Эйзенштейн.

Отношение Николая II к кинематографу вряд ли было негативным, если он позволял на протяжении полутора десятков лет существовать частной кинофирме при собственном дворе. Однако в советское время было принято цитировать лишь одно его высказывание: «Я считаю, что кинематография - пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный

Неизвестно, по какому поводу начертал эту резолюцию на одном из докладов департамента полиции последний русский император (она датируется 1913 годом). Скорее всего, как можно заключить из текста, его разозлил повышенный интерес полиции к бурно развивавшемуся в то время русскому кино.

Просмотры «кинематографа» случались при дворе довольно регулярно, для детей составлялись специальные кинопрограммы, иностранная кинохроника во время Первой мировой войны вызывала у царя интерес. О фильме «Таинственная рука» (1916) он трижды упоминает в дневниковых записях, каждый раз сопровождая их замечанием «интересно» (очевидно, это был сериал). И кажется, наследник, цесаревич Алексей, в 1916-1917 годах сам проводил кинематографические опыты, безусловно показывавшиеся и обсуждавшиеся в кругу императорской семьи⁴.

Что касается такого загадочного и одиозного персонажа, как Григорий Распутин, то он тоже был не прочь попасть на экран. Однажды кинолюбитель Шустер из Тюмени случайно снял его во время поездки в село Покровское (в 1914 году). Фильм на экраны не попал, несмотря на показ его в Ливадийском дворце и одобрение самого «старца». В официальной хронике фирмы Гана-Ягельского Распутин не появился ни разу.

Но это все будет позже. А пока, в начале века, русские зрители смотрят на экранах заезжих «кинематографов» все то же, что и зрители других стран Европы. А здесь безраздельно господствует французское кино. Кустарный тип производства кинофильмов во всех других странах был примерно одинаков. «Создатель фильма являлся одновременно и режиссером, и оператором, и декоратором, и лаборантом, и коммерсантом»⁵.

В это время во Франции наиболее стремительно развивалась фирма Шарля Пате. Сначала Пате занимался производством и продажей аппаратуры (съёмочной и проекционной) и созданием фильмов, с художественной точки зрения являвшихся грубым подражанием изобретательным феери-

киностудии, лаборатории и копировальные фабрики, открывает свои филиалы за границей.

Позже Пате с гордостью напишет: «До 1914 года кино было единственной промышленностью мирового значения, в которой занимающая первое место фирма была французской. За исключением военной индустрии, я не знаю ни одной отрасли французской промышленности, которая бы развивалась с такой быстротой, как наша, при таких высоких дивидендах, получаемых акционерами, и при столь высокой оплате служащих...»⁶

Пате был первым в Европе, кто стал привлекать капиталы в кинопромышленность. Его филиалы оккупировали всю Европу за очень короткий срок. «В 1904 году агентства Пате последовательно открыты в Лондоне, Москве, Брюсселе, Берлине, Санкт-Петербурге; в 1906 году - в Амстердаме, Барселоне, Милане; в 1907 году - в Ростове-на-Дону, Киеве, Будапеште, Калькутте, Варшаве, Сингапуре и т. д.»⁷.

К этому времени в России благодаря усилиям странствующих демонстраторов уже накопилось довольно много кинопроекторных киноаппаратов и запасов кинофильмов. Перепродажи старых аппаратов и фильмов к ним стали обычным делом. В 1903 году в прессе встречаются упоминания об открытии первых постоянных кинотеатров в Москве⁸. Они, как правило, испытывали трудности с новыми программами фильмов, постоянно закрывались и перепродавались, но тенденция все нарастала. Следующие два-три года стали временем настоящего бума открытия новых стационарных кинотеатров. То же самое происходило во всей Европе.

В 1907 году Пате перестал заниматься распространением своих фильмов и уступил монопольное право их эксплуатации другим компаниям. Этот шаг стал последним недостающим звеном в формировании кинопромышленности: была создана и узаконена система коммерческого кинопроката, окончательно устранившая рудименты начального, наиболее героического периода кино, периода изобретателей, инженеров и художников в одном лице. Кустари никогда не могут конкурировать с промышленностью, поэтому поч-

3. Лшзбург С. Кинематография дореволюционной России. - М., 1963. С. 34.

4. Еремова М. Кинематограф на страницах дневника Николая II// Киноведческие записки. 1995. - № 28. С. 233-255.

5. ТёптцЕжи. История киноискусства - М.: Прогресс, 1968-1974. Т. 1. С. 33.

6. Цит. по: Жорж Садуль. Всеобщая история кино. - М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 342.

7. Там же. С. 346.

8. Михайлов В. Рассказы о кинематографе старой Москвы. - М., 1998. С. 26-38.

при *ним* каршны фирмы *паше* вовсе не поражали воображение своим эстетическим превосходством над конкурентами. Напротив, они часто были грубоватым подражанием экспериментам «пионерского» периода. Характерно, что даже в России в период русско-японской войны, когда интерес публики к этой теме был повышенным, а подделки под хронику совершенно не возмущали не искушенных еще зрителей, фильмы производства *Пате о* войне вызывали, скорее, раздражение. Несмотря на постоянное появление фильма *Эпизоды из войны России с Японией* в программах русских кинотеатров, долго на экранах он не задерживался. «Картины эти своей неестественностью производят впечатление чего-то курьезного, да иначе и быть не может: не могут, в самом деле, 20-30 неопытных статистов проделывать осаду Порт-Артура, бомбардировать передовые японские посты и т. д. Их просто не следовало включать в программу»⁹.

Подлинные документальные съемки русско-японской войны в небольшом количестве были произведены операторами английской фирмы *Чарльз Урбан Трейдинг Компани*, но русский зритель их, кажется, так толком и не увидел.

В 1906 году в Москве по примеру Пате открыла свое отделение другая крупнейшая французская фирма - *Гомон*. Однако более интересна эта дата тем, что в России появился первый серьезный отечественный кинопредприниматель - Александр Ханжонков. В декабре он подал в Купеческую управу заявление об организации фирмы *Л Ханжонков и К°* «с целью производства торговли кинематографическими лентами, волшебными фонарями, туманными картинками, различными машинами и приборами и другими товарами для фабрики всех этих предметов»¹⁰.

Ханжонков сыграл необыкновенно важную роль в истории раннего русского кино. Отставной хорунжий Войска Донского, 29 лет от роду, прослуживший несколько лет в Москве, он был завзятым театралом, человеком широких культурных взглядов. Можно без преувеличения сказать, что среди российских кинопромышленников он был настоящим лидером с начала и до конца своей карьеры в дореволюционном кино.

Решения, которые он принимал в организации дела, подбор творческих кадров, репертуарной и прокатной поли-

9. Сибирская жизнь. Томск. 1905. 4 октября (обнаружено В. А. Ватолиным).

10. *Мнхсн'мпв В*, Рассказы о кинематографе старой Москвы. С. 113.

кииивудии и КНМуидргоВ, выпуске журналов, посвященных кинематографическим проблемам, почти всегда были примером для подражания среди других российских продюсеров. Неудивительно, что его имя обычно вспоминают первым, когда речь заходит об этом периоде русского кино, хотя лавры автора первого русского фильма принадлежат вовсе не ему. Пожалуй, почти все наиболее интересные люди раннего русского кино (за исключением Я. Протазанова, В. Гардина и А. Левицкого) начали свою творческую карьеру или сформировались в стенах его заведения: В. Старевич, Е. Бауэр, Б. Завелев, В. Холодная, И. Мозжухин, Н. Лисенко, В. Юренева, В. Коралли, Л. Кулешов и многие другие. Несмотря на болезнь (тяжелую форму ревматизма), уже к сорока годам не позволявшую ему передвигаться без инвалидной коляски, он всегда оставался очень деятельным человеком, иногда даже сам принимал участие в написании сценариев и режиссуре фильмов. С 1920 по 1923 год он находился в эмиграции, затем вернулся в СССР по приглашению советского правительства, чтобы передать свой огромный организационный опыт молодому советскому кинематографу. Однако его таланты в советское время остались невостребованными. В 1930-е годы он написал интереснейшие мемуары, до сих пор остающиеся ценнейшим источником информации по дореволюционному русскому кино.

Итак, к 1908 году большое количество стационарных кинотеатров и быстро развивающаяся сеть прокатных контор создали все предпосылки для начала собственно русского кинопроизводства.

В 1907 году начались регулярные съемки документальных серий о русской жизни. *Имон* выпускает фильмы (скорее всего, купленные у А. Ягельского) *3-я Государственная Дума. Съезд депутатов; Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском Селе; Смотр войскам в высочайшем присутствии перед Зимним дворцом; Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 года*. Метраж этих лент колебался вокруг 100 метров, что означало примерно 6-7 минут демонстрации. Но это было только начало¹¹.

В следующем году *Пате* выпустила гораздо более обширную серию видовых картин из русской жизни под общим названием *Живописная Россия*. Реклама одного из них,

11. Всего в 1907 году в двух столицах и провинции было выпущено не менее 38 документальных фильмов о России. (См.: *Вишневский Вен*. Документальные фильмы дореволюционной России. - М., 1996. С 15-18.

ские деньги, не видела сюжетов из русской жизни»¹². Незамысловатый фильм имел тем не менее огромный успех у зрителей и был продан в большем, чем обычно, количестве - 219 копий, что превышало среднюю норму почти в 10 раз.

К этому времени относятся и первые публичные отзывы о кино людей искусства, прежде всего - поэтов-символистов. В 1907 году появилась статья Андрея Белого *Синематограф*: «Синематограф - сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф - чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф - уют, трогательное поучение! Синематограф - предвестие. Он возвращает нам простые истины, захватанные грязными руками, возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теории - просто, улыбочиво»¹³.

Всем памяты строки Александра Блока, написанные двумя годами позже:

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

Однако более распространенным мнением думавшей части русской публики было отношение к кино как к «лубку». Это слово как будто загипнотизировало будущих исследователей своей очевидной метафоричностью, хотя установить с точностью, кто произнес его первым, уже, наверное, невозможно.

Понятно, что многоцветный печатный лубок, с цветом, не попадающим в контуры рисунка, - это идеальное сравнение для раскрашенных вручную феерий Мельеса и его эпигонов из компании *Пате*. Однако литературно образованные русские зрители употребляли это слово по отношению к содержательной, сюжетной (а вовсе не визуальной) части фильма!

Сейчас «лубок» - это, скорее, синоним псевдонаивного примитива. Интересно, что теперь кажется, будто «лубок» есть метафора всего раннего русского кино, хотя появилось это выражение тогда, когда ни одного русского фильма зрители еще не видели, и относилось оно исключительно к заграничной продукции.

12 Сине-фоно. 1907-1908. № 7.

13 Зоркая Н. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. - М. - 1976. С. 50.

1908 год настолько значителен для всей истории кино, что на нем стоит остановиться подробнее.

Помимо документальных фильмов, произведенных *Пате\л1ьмоном*, на русском рынке появились регулярные выпуски отечественной кинохроники нового предпринимателя Александра Дранкова. Опытный фотограф и журналист, он привнес в русское кинодело приемы и ухватки журналистской среды: склонность к сенсациям {подчас фальшивым), непомерную саморекламу, халтурные методы работы, исключительную недобросовестность по отношению к коллегам и особенно к конкурентам. Однако именно ему удалось осуществить давнюю мечту русской интеллигенции - снять в хронике Льва Толстого, несмотря на все противодействие писателя.

Дранков также выпустил на экран первый русский игровой фильм *Понизовая вольница (Стенька Разин)*, картину длиной в 224 метра на сюжет известной песни *Из-за острова на стрежень*.

Автором сценария был Василий Гончаров, заслуживший впоследствии репутацию «первого русского кинорежиссера». Его фигура также очень показательна для понимания типа первых русских творческих работников в кино. Бывший служащий железнодорожного ведомства, уже немолодой, не очень разбирающийся в искусстве, но фанатично влюбленный в кино и обладающий невероятной энергией, он за несколько лет успел поработать почти во всех русских кинофирмах. Во многом благодаря ему производство русских игровых фильмов сдвинулось с мертвой точки.

В том же 1908 году вышли фильмы французской компании *Фильм д'Ар - Арлезианка и Убийство герцога Шза*, положившие начало понятию «художественный фильм». Игра знаменитых театральных актеров, качественные мизансцены, техничная фотография (как называли тогда работу оператора) - все это становилось эталоном не только для французского, но для всего европейского кино, в том числе и для зарождающейся русской кинематографии.

Рекламные объявления гласили: *Картина ГЕРЦОГ ГШ* - шедевр синематографического искусства как по снимкам, так и по игре¹⁴. «Электрический театр Железнодорожного клуба. Сегодня сенсационная программа: *ГЕРЦОГГИЗ* (историческая драма в царствование короля Генриха III, сочинение Генриха Лаве-

14. Русское слово-1908. 18 ноября.

на, мебель и подлинные костюмы Леонарди. (Единственные экземпляры в Москве: *Сон оружейного мастера*, *Волчья западня* (комич., вся в красках), *Бродяга-убийца* (потрясающая драма), *Малютка-Теркулес* (комич.). Все ново!! В фойе играет салонный оркестр под упр. Э.И. Шипанек. Продажа и прокат картин»¹⁵.

Здесь следует обратить внимание на то, что в рекламном объявлении указаны имена автора, декоратора, костюмера, сказано и об именах и участниках - известных актеров. Фильмы начинают терять анонимность, что, безусловно, послужит впоследствии мощным стимулом для развития авторского стиля в кино.

До этого времени рекламы были примерно такого рода: «Сегодня - сенсация!! *Роман институтки* (Захватывающая драма, вся в красках. Единственный экземпляр в Москве). Все остальные номера программы состоят из лучших картин, представляющих исключительно последние новости. В антрактах играет струнный салонный оркестр под упр. г. Данилевского. Театр открыт с 1 часа дня»¹⁶.

В рекламных объявлениях среди стандартного набора эпитетов приходилось акцентировать все действительно новое. Например, первый игровой фильм студии Ханжонкова был отрекомендован так: «Драма в таборе подмосковных цыган» (Первая бытовая картина, выпущенная нашей московской кинематографической фабрикой А. Ханжонков и А^м. О фильме Дранкова *Свадьба Кречинского*: «...комедия А. Сухова-Кобылина, исполнили артисты Императорского театра В.Н. Давыдов, Гарлин и Новинский. Главную роль Расплюева исполняет заслуженный артист В.Н. Давыдов»¹⁸.

Симптоматично, что первым русским фильмом все равно считается *Понизовая вольница*, хотя *Драма в таборе подмосковных цыган* снималась в то же самое время (летом 1908 года), а, например, *Борис Годунов* (второе название *Дмитрий Самозванец*) Дранкова - еще раньше, в 1907 году. Тогда, как и сейчас, датой окончательного рождения фильма служило не время окончания съемок, а момент обнародования фильма, день первого показа.

Еще одним событием, кардинально повлиявшим на изменение самого типа кинозрелища, стало появление пер-

15. Русское слово. 1908. 16 ноября.

16. Там же. 1908. 6 декабря.

17. Там же. 1908. 16 ноября.

18. Там же.

., IMJUUI im_iivi OL^d-iA/iv sHUfijM. (чипилчуриал каг, иы ji вировал в одном ролике то, что раньше было кинопрограммой. В одной оболочке зритель мог видеть новости, сенсации, карикатуры, моды, научные и технические достижения и т.д. Эта наиболее архаичная форма кинозрелища продолжала свое существование на протяжении многих десятилетий и дошла до наших дней, трансформировавшись в телевизионные выпуски новостей.

Чуть позднее примеру *Пате* последовали и другие фирмы. С 1910 года регулярно выходит второй наиболее распространенный киножурнал фирмы *Гомон*, с 1911 года - *Обозрение России* Дранкова, с 1912 года - ЯегяХанжонкова и некоторые другие. Впрочем, российская кинопериодика не была так распространена, как международная. То, что раньше было кинопрограммой, то есть подборкой очень коротких фильмов разных жанров, потеряло смысл. Фильмы стали удлиняться, понадобилась более точная разработка сюжетов. Изменились титры фильмов: если раньше можно было просто обозначить словами то событие, которое увидит зритель, то теперь надписи стали не только комментирующими (тавтологичными по отношению к действию), но и пояснительными (авторскими ремарками), диалоговыми (принадлежащими персонажам).

Вслед за этим изменился тип музыкального сопровождения к фильмам. «Раньше никакой потребности в специальной музыке при игре под картины не ощущалось: аккомпаниатор хорошо знал, что под драму надо играть вальс, под комическую картину - галоп, а под видовую, в зависимости от ее темпа, что-нибудь из других танцев. Теперь вопрос усложнился, и в крупных кино не только подбиралась аккомпаниатором специальная музыка под картины, но кое-где даже появились небольшие (3-5 чел.) оркестровые ансамбли»¹⁹, - писал позже Ханжонков. Даже *Понизовая вольница* была снабжена специальной увертюрой, сочиненной композитором И. Ипполитовым-Ивановым, ноты которой рассылались вместе с копиями фильма.

В сезон 1907/1908 годов начал выходить первый и наиболее известный русский журнал о кино *Сине-фоно* под редакцией Самуила Лурье. До этого времени вышло только несколько номеров приложения к фотографическому журналу *Светопись* под названием *Кино*, печатавшегося с ним под

помещать либретто фильмов, рецензии на них, критические статьи - все то, что служит теперь бесценным источником для изучения раннего кино. Примеру Лурье вскоре последовали и другие издатели. Всего до Октябрьской революции в России выходило несколько десятков специализированных журналов о кино, из которых наибольшую известность получили *Вестник кинематографии* и *Пегас*, выпускавшиеся фирмой Ханжонкова, *Кине-журнал* Роберта Перского, *Проектор* фирмы Иосифа Ермольева.

В том же 1908 году появилась получившая широкую известность статья Корнея Чуковского *Нат Пинкертон и современная литература*. Здесь впервые формулировалась мысль о том, что раннее кино - это эпос городского мещанства. Связь большого города и кинематографа уловили чуть раньше и поэты-символисты, Чуковский же перевел эту тему в область бытованных архетипов. Для многих будущих исследователей раннего русского кино эта мысль станет едва ли не аксиомой.

Наконец, нужно учитывать еще и то, что с момента первого появления кино в России прошло уже двенадцать лет. Выросло целое поколение зрителей, для которых «кинематограф» не был интригующей новостью, «гениальным изобретением», а стал повседневным фактором обыденной жизни. Сюжеты «пионерского» периода потеряли прелесть новизны, их архаичность уже не умиляла, а раздражала. Должно было произойти полное обновление кинематографических тем, сюжетов, а также форм их визуального выражения.

1909 год ознаменовался производством уже целого ряда игровых русских фильмов. Основными производственными фирмами были студии Ханжонкова, Дранкова, *Пате*, *Глория*, а основным режиссером - уже упомянутый В. Гончаров, успевший за год поставить фильмы в трех компаниях! С Дранковым он поссорился после постановки *Понизовой вольницы*, считая, что тот загубил его замечательный сценарий.

У Ханжонкова он сделал *В полночь на кладбище (Роковое пари)* - «ужасную драму», или, как теперь принято говорить, «фильм ужасов», *Ваньку-ключника (Русскую быль XVII столетия)*, *Ермака Тимофеевича - покорителя Сибири*, *Мазепу* (по либретто оперы Чайковского *Мазепа*), *Чародейку (Нижегородское предание)*, в *Пате* ~ *Вий* ~ старинное малороссийское предание по Н.В. Гоголю, *Петр Великий (Жизнь и смерть Петра Великого)*, *Ухарь-купец*, в *Глории* - *Драма в*

^tjiujl iw; \f <-jř;h> luu^im, i_iiu (иду ил jJdUU IOJI 10114/TC; v\ b меГомон.) Еще 5 фильмов поставил Петр Чардынин - режиссер Ханжонкова: *Боярин Орша* (по одноименной поэме Лермонтова), *Власть тьмы* (по Л. Толстому), *Женитьба и Мертвые души* (по Гоголю), *Хирургия* (по Чехову).

Тематика ранних русских фильмов тяготеет к русской старине, запечатленной классиками русской литературы. Очевидно, здесь сказались вкусы Гончарова, поскольку в каждой из этих фирм упомянутая тенденция будет заметна на протяжении следующих двух лет. Особенно в фирме *Пате*, сохранявшей любовь к производству русской экзотики дольше остальных - по-видимому, этот продукт пользовался спросом в ее европейских прокатных филиалах. Гончаров проработал в кино до самой смерти. Он скоропостижно скончался в 1915 году с раскрытой *Бедной Лизой* Карамзина в руках - готовил сценарий следующего фильма.

Опыт первого года киносъежек показал, что нельзя зависеть от вкусов и капризов одного человека. Нужны были свои творческие работники, а им в России взяться было неоткуда. Научиться можно было только на своем опыте, поэтому большинство русских кинематографистов выросли из первоначального штата сотрудников киностудий. Но энергичный Гончаров успел уже многих заразить своими приемами работы. Очень живописное свидетельство о них оставил в своих мемуарах А. Ханжонков: «К ужасу своему, я узрел нечто невероятное: прекрасные актеры, которыми я неоднократно любовался, превратились в марионеток. Режиссер поставил почтенных боярских родителей в одном конце сцены, а новобрачных в другом. По крику «благословляйтесь» молодые сорвались с места, подбежали к родителям, пали им в ноги и, вскочив, точно с горячей плиты, бросились обратно в свой угол.

Актеры А.В. Гончарова и А.А. Громов объяснили мне, что так обучал их режиссер на репетиции с секундометром в руках.

Пришлось убедить актеров отделаться от этой поспешности, так как для экрана движения должны быть просты и естественны»²⁰.

Не обошлось без иностранных специалистов, в первую очередь операторов и лаборантов. Доверие к их профессионализму было поначалу настолько велико, что

20. Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. - М., 1937. С. 23.

дению, гордившийся персональным знакомством с «самим Шарлем Пате». «В те годы оператор был самым главным лицом в кинематографии. На него смотрели как на мага и волшебника, знавшего тайны съемочного аппарата и владевшего всеми секретами производства картин. <...> Он работал на английском аппарате *Пресвитч*. На этом аппарате фокусная шкала была помечена в английских футах. Серрано же измерял расстояние в метрах, как он привык это делать во Франции. В результате все негативы были сняты не в фокусе»²¹. Но это было еще не все. «Оператор, - как рассказывал потом Яков Протазанов, - то быстро, то медленно крутил ручку аппарата, и поэтому в *Царевне Софье* все «плавали», а в *Иване Грозном* все патриархи, стрельцы и крестный ход галопировали, как в мазурке»²².

Карьера Серрано в русском кино не удалась, однако именно при нем начинал свой творческий путь Яков Протазанов, ставший впоследствии одним из крупнейших режиссеров не только дореволюционного, но и советского кино. В то время он был одновременно переводчиком при операторе, администратором, бухгалтером и кассиром, реквизитором и помощником режиссера. В фильме *Смерть Иоанна Грозного* ему пришлось выступить еще и актером - сыграть польского посла.

Вскоре на смену Серрано в фирму *Глория* прибыл итальянский оператор Джованни Витротти (сама фирма была куплена торговым домом *Тиман и Рейнгардт*). Это был уже действительно высококлассный специалист своего дела, снявший в России немало документальных и игровых фильмов и оставивший о себе добрую память. По примеру итальянской фирмы *Амброзио* приславшей Витротти в Россию, *Тиман и Рейнгардт* стали выпускать фильмы под общим названием *Русская золотая серия*.

В фирме Ханжонкова специалистом стал приехавший из Франции оператор Луи Форестье. Он работал на предприятиях Леона Гомона и на студии *Эклер*, он был одним из наиболее умелых операторов своего времени. Его репутацию подкрепляло, видимо, еще и то, что он был оператором *Арлезианки* - первой картины французской компании *Фильм д'Ар* (*Художественный фильм*), увиденной российским зрителем. Форестье не только прижился в России и снял много

на студии *нате* Оыл свои штат творческих работников, тоже приехавших из Франции. Режиссерами были Кай Ганзен и Андре Мэтр, операторами - Жорж Мейер и Топпи. Ничего не понимавшие в русской истории, фольклоре и литературе, они нуждались в консультантах по русскому быту. Таким консультантом стал Чеслав Сабинский. Молодой художник, впоследствии кинорежиссер, он внес заметный вклад в развитие раннего русского кино.

В отличие от других кинопредпринимателей, и прежде всего Ханжонкова, Дранкое не был озабочен воспитанием собственного штата творческих работников. Кочуя из Петербурга в Москву, он не создал постоянного кинопредприятия. Его альянсы с другими предпринимателями (например, владельцем костюмерных мастерских А. Талдыкиным) были недолгими. Вокруг него не создалось стабильного круга сотрудников или единомышленников. Он пытался лишь эксплуатировать кинорынок, а не создавать его.

Развитие национального кино требовало прежде всего сюжетов из русской жизни. Поскольку грамотность строить сюжет в кино еще не научились, единственным выходом было начать экранизировать те сюжеты, которые не требуют специального объяснения для зрителя: либо народные песни, либо хрестоматийную классику русской литературы. За 1910-1912 годы русское кино успело довольно широко освоить русскую тему. Это еще не были экранизации в нашем современном понимании. Но и само слово экранизация еще не было общераспространенным, гораздо чаще говорили: «сцены», «картины», «иллюстрации», «эпизоды».

Такое определение соответствовало структуре фильмов этого раннего периода. И для своего времени это был уже прогресс. Среди экранизаций такого рода - *Вадим* и *Маскарад* Лермонтова, *Генерал Топтыгин* Некрасова, *Идиот* и *Преступление и наказание* Достоевского, *Княжна Тараканова* Шпажинского, *История лейтенанта Ергунова* Тургенева, *Тарас Бульба* и *Майская ночь, или Утопленница* Гоголя, *Пиковая дама* и *Цыганы* Пушкина и др.

Традиция использовать в качестве сюжетов классику отечественной литературы сохранилась и впоследствии. Чаще всего до 1917 года «экранизировались» произведения Чехова (не менее 43 раз), Пушкина (48), Гоголя (25) и Толстого (24).

Экранизации песен также были очень выгодны для не искушенных еще кинематографистов, поскольку представ-

21. Алейников М. Яков Протазанов. М., 1961. С 30.

22. Там же.

пониманию фильма зрителями. Музыкальное сопровождение таких фильмов также не представляло сложности для аккомпаниатора.

«Сценарии или сценариусы наши не были похожи на современные. Это были лишь списки сцен, подлежащих съемке в их хронологической последовательности. Все остальное «знал» режиссер, который и показывал актерам перед съемкой, что и как надо делать»²³, - пишет Ханжонков.

И так было не только у Ханжонкова или *Пате*, где вездесущий Гончаров экранизировал любимую народом пьесу *Ухарь-купец*. Режиссерский дебют Якова Протазанова у *Тимана* и *Рейнгардта* тоже был песенным. Фильм *Песнь каторжанина* (1909), сценарий которого он написал сам, был сделан на сюжет песни *Бывали дни веселые*.

Производство росло быстрыми темпами. Прокатных контор стало настолько много, что расчет между театровладельцами, прокатчиками и поставщиками картин за наличные деньги становился уже невозможным. Возникла система кредитных отношений, что способствовало нормальному денежному обращению и притоку новых средств в кинопроизводство. Но пока еще крупных вливаний банковского капитала в кино никто не делал.

При этом постоянно было необходимо конкурировать с иностранной продукцией, которой, по приблизительным подсчетам, на русском рынке в то время было порядка восьмидесяти процентов, и русский зритель имел возможность сравнивать отечественные фильмы с иностранными. Популярны были итальянские боевики, французские комедии. В конце 1910 года в России была показана большая (850 метров) датская картина *Бездна* с Астой Нильсен в главной роли, которая произвела на зрителей, да и на кинопромышленников, очень сильное впечатление. Слово «звезда» в то время было еще незнакомо, но интуитивно все начали понимать, что дальнейшее развитие выразительных средств экрана будет происходить в этом направлении. Впечатления о фильмах с участием Асты Нильсен можно найти и в мемуарах Анастасии Цветаевой, и в дневниках Александра Блока.

В 1911 году на студии Ханжонкова по инициативе Гончарова во исполнение «исторического долга перед отечест-

23. Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. - М., 1937. С. 34.

во было получено высочайшее соизволение царя - случай по тем временам беспрецедентный. Это был крупнейший исторический фильм в дореволюционном кино. Длина его составляла 2000 метров. Съемки производились на местах исторических событий в Севастополе при участии большого количества войск. Было использовано множество костюмов, приглашены специальные военные консультанты. Бюджет был настолько велик, что, если бы Ханжонков не изобрел новый способ продажи прав фильма - монопольное право проката на регионы, его фирма разорилась бы. Сам промышленник не был доволен художественным результатом: «Я искренне огорчился, что мы, несмотря на все наши труды и затраты, не смогли превзойти даже самой средней итальянской исторической постановки»²⁴. Тем не менее успех фильма был огромным.

В том же году Ханжонков создал при своей фабрике отдел по производству научных фильмов, работавший под надзором целого штата научных консультантов. А с декабря 1910 года начал выходить собственный журнал его фирмы *Вестник кинематографии*, призванный составить конкуренцию уже существовавшим *Сине-фою* и *Кипе-журналу*.

В 1912 году была построена первая профессионально оснащенная кинофабрика (киностудия) Ханжонкова на Житной улице в Москве, в 1913 году открылся собственный кинотеатр премьерного показа *Легас* на Триумфальной площади. Кинофирма Ханжонкова первой в России в 1912 году была преобразована в акционерное общество для того, чтобы привлечь к производству фильмов промышленный капитал. Для многих других русских фирм все это явилось четким ориентиром для дальнейших действий.

Но не все шло гладко. Проблемой русского кино оставались сценарии. Публика ждала новых тем мотивов, историй и отражения современности на экране. Фольклор в иллюстрациях быстро надоел, нужны были современные сюжеты, а их могли дать только новые авторы, и прежде всего, как казалось, писатели, а вовсе не драматурги.

Крупные фирмы пытались заключать контракты с известными современными писателями на написание сценариев к фильмам. При студии Ханжонкова был организован специальный сценарный отдел (первый в русской кинематографии).

24. Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. * М., 1937. С. 51.

, дымоа, ијјіоіуа, 1эффи, Цензора, Амфитеатрова, Чирикова, Куприна, Маныча-Тавричанина, Андреева, Лазаревского, Мар, Рославлева и Василевского (*Не-Букву*)²⁵. Увы, российские писатели никакого оригинального вклада в практику и теорию кинодраматургии не внесли, и дело закончилось покупкой прав на экранизацию их готовых произведений.

Второй проблемой были актеры. Профессиональные театральные актеры с недоумением относились к предложениям сниматься в кино. Опыт посещения кинотеатров подсказывал им, что придется изображать персонажа, которого Чуковский в 1908 году с убийственной точностью определил как «немолодая этуаль». Актеры императорских театров, как, например, В. Н. Давыдов, после знакомства с Дранковым также не спешили появиться на экране. И даже студенты актерских училищ не всегда позволяли себе «опуститься» до съемок в кинофильмах²⁶.

Полулюбительские труппы различных «народных домов» были единственным выходом из создавшегося положения. Именно из труппы Введенского народного дома, приглашенной Ханжонковым для участия в первых фильмах, выделились Петр Чардынин, ставший режиссером, и Иван Мозжухин - один из лучших и любимых публикой актеров раннего кино.

В это же время Яков Протазанов, привлеченный аншлаговым успехом пьесы Л. Андреева *Анфиса* с Е. Рощиной-Инсаровой в главной роли, предложил актрисе сняться в фильме. Она согласилась, но при условии, что сценарий по пьесе напишет сам Л. Андреев. Андреев тоже согласился, и таким образом *Анфиса* стала одним из первых фильмов, соединивших все то, что могло привлечь в кино образованную публику: театральные успех, известных актеров и личную работу известного современного писателя.

Леонид Андреев постоянно интересовался кинематографом. Его *Письма о театре* (первое из них написано в 1912 году) имели большой резонанс, и не только среди кинематографистов. Общеизвестное выражение *Великий немой* вошло в широкий обиход, очевидно, после его *Великого Киномо*, *Чудесного Киномо*. Он был одним из немногих внимательных современников, кто отметил стремительное развитие кино этого времени. Переиздавая свои *Письма* в 1914 году, он

25. Ханжонков Л. Первые годы русской кинематографии. М., - 1937. С. 64.

26. Гославская С. Записки киноактрисы. - М., 1974.

ния, ~ он несется; он плывет по воздуху, он расползается неудержимо»²⁷.

Все крупные студии целенаправленно искали в это время новых творческих работников. Самым интригующим дебютом 1912 года следует признать фильмы Владислава Старевича - изобретателя кукольной мультипликации. *Прекрасная Люканида (Битва усачей и рогачей)*, *Месть кинематографического оператора*, *Авиационная неделя насекомых* произвели невиданное доселе впечатление на зрителей. Выдающееся, никем не превзойденное мастерство Старевича нельзя не оценить и сейчас. Увлеченный энтомолог, он использовал в качестве персонажей своих фильмов жуков, лягушек, стрекоз, кузнечиков, бабочек и муравьев. Зрители были настолько не готовы к тому, что насекомые могут играть в фильмах как люди и даже лучше, что многие всерьез считали, будто Старевичу удалось достичь необыкновенных успехов в их дрессировке. Фильмы его продавались в огромном количестве копий и были первыми русскими фильмами, вышедшими в американский прокат.

Острый юмор и пародийность этих лент помогают понять, что русское кино к этому моменту переживало период интенсивных эстетических исканий: ведь пародировать можно только то, что без объяснений понятно каждому. Старые художественные приемы должны были уйти в прошлое, и смех - лучший способ расстаться с ними.

К 1912 году фирма *Пате* сдала свои производственные позиции и сосредоточилась в основном на прокате лент. Ее студийное оборудование и штат творческих работников (а среди них были такие опытные мастера, как оператор Александр Левицкий, художник Чеслав Сабинский) перешли к фирме *Тиман и Рейнгардт*. В 1913 году здесь же появился Владимир Гардин - известный театральные актер, имевший опыт совместной сценической работы с В. Комиссаржевской, Вс. Мейерхольдом, П. Орленевым. Опытный мастер антрепризы, человек с ярко выраженными организаторскими и деловыми наклонностями, он усилил творческий потенциал этой студии настолько, что она единственная могла на тот момент составить конкуренцию фирме Ханжонкова.

Первой постановкой Гардина стала экранизация популярного романа А. Вербицкой *Ключи счастья*. Он внима-

27. Андреев Л. Письма о театре. - М., 1914. Кн. 22. С. 245.

меюдов выразительности, которые были наработаны крупнейшими артистами того времени. Прежде всего это была выразительная пауза, когда актер мог сосредоточиться на внутреннем переживании, что для кино, привыкшего к сверхлапидарному разворачиванию сюжета, было ново. Гардин пытался понять специфику актерской игры в кино. Позже он написал в мемуарах: «Как объяснить, что такие первоклассные артисты, как Орленев, Шаляпин, Давыдов, Варламов, многие другие корифеи театра, не имели успеха на экране? <...>

Киноактеры были проще, понятнее и доступнее зрителю, чем актеры театра, приносившие на экран вместе с неслышимым словом хаос ритмических, указательных и описательных движений, обычно всегда сопутствующих речи»²⁸.

Неопытному еще в киноделе Гардину оказывал необходимые консультации Яков Протазанов, и этот тандем следует признать одним из наиболее плодотворных для своего времени. Успех *Ключей счастья*, огромного (5000 метров) двухсерийного фильма, превзошел все ожидания.

Развернувшаяся в прессе дискуссия о том, подрывает ли этот фильм нравственные устои общества, подогрела интерес публики. «В некоторых городах фильм был снят с экрана. Министерство Народного просвещения издало циркуляр, запрещавший учащимся посещать вечерние сеансы в кинематографах, гимназистам и учащимся реальных училищ под страхом исключения из учебных заведений не разрешалось смотреть в кинотеатрах фильм *Ключи счастья*. Московский градоначальник приказал владельцам и служащим кинематографов отлавливать непослушных гимназистов. <...> Московским гимназистам повезло - никто не попался, а вот в городе Балашове Саратовской губернии более бдительный «внешкольный надзор» инспекторов училищ изловил одну гимназистку на сеансе *Ключи счастья*. Бедную девушку, несмотря на ее слезы и мольбы, исключили из гимназии»²⁹.

Вообще, цензура в кино была тогда достаточно хаотичной. Несмотря на большое количество предписаний, которые выпускали Департамент полиции, Священный Синод, Министерство внутренних дел и другие государственные органы, очень часто решающее слово оставалось за полицейским приставом или околоточным надзирателем. Это, бе-

Москве, мог быть запрещен в Петербурге. И более того: один и тот же фильм мог быть разрешен в одном кинотеатре и запрещен в другом, находящемся на другой стороне улицы, принадлежащей другому полицейскому участку. Мечта дореволюционных кинопромышленников о введении единой цензуры так и осталась несбыточной³⁰.

Третий этап. 1914-1919

К 1914 году развитие русского кино шло все быстрее. Стремительно росло количество выпускаемых фильмов, увеличивалась их длина. С 1908 по 1913 год выпускались в основном короткометражные фильмы: в 1908-м - восемь метров, в 1909-м - двадцать три, в 1910-м - тридцать, в 1911-м - семьдесят шесть, в 1912-м - сто два, в 1913-м - сто двадцать девять. Начиная с 1914 года фильмы выпускаются уже преимущественно полнометражные: в 1914-м - двести тридцать два, в 1915-м - триста семьдесят, в 1916-м - четыреста девяносто девять метров. Иностранских фильмов в русском прокате перед войной также становилось все больше.

А. Ханжонков отметил в своих мемуарах: «Год объявления империалистической войны был знаменателен для кинематографии. Кинематография стала модной темой дня. О ней заговорили решительно все: писатели, режиссеры, крупнейшие актеры, публицисты, общественные деятели, члены государственной думы и министры. Кинематограф волновал умы, будил газетные страсти. Журналы кинематографии были полны заметок различных деятелей культуры о пользе, вреде, сущности и перспективах кинематографа. На диспутах, специально посвященных кинематографии, дебатировались те же вопросы»³¹.

Деятели искусства перестали смотреть на кино только как на источник быстрого и не всегда пристойного заработка. В этом году штат постоянных сотрудников студии Ханжонкова, например, пополнился прима-балериной Большого императорского театра Верой Каралли. «Актерам и актрисам императорских театров было запрещено сниматься в кинематографе, но Каралли стала нашей постоянной сотрудницей,

28. Гардин В. Воспоминания. - М., 1949. Т. 1. 1912-192]. С. 80.

29. Михайлов В. Рассказы о кинематографе старой Москвы. С. 191.

30. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. С. 246-271.

31. Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. - М., 1937. С. 75.

В этом же году дебютировала в кино и сразу стала абсолютной звездой Вера Холодная.

Вера Васильевна Холодная (1893-1919) была едва ли не главным мифом русского дореволюционного кино. Не имевшая специального актерского образования, учившаяся недолгое время только в балетной школе Большого театра, она пользовалась невероятным успехом у зрителей всей страны. В основных своих ролях она воплощала образ красивой, порядочной девушки, сломленной обстоятельствами жизни. О том, насколько такой тип был близок русской публике того времени, красноречиво говорят известные случаи, когда толпы зрителей срывали с петель двери кинотеатров, стремясь на фильмы с ее участием. Холодная снималась в кино только пять лет, но для русского кино это была целая эпоха. Даже ранняя смерть ее (она умерла в Одессе в 1919 году от гриппа) была окружена легендами. Сама фамилия ее казалась псевдонимом.

Режиссером, в фильмах которого она открыла свое амплуа, был также дебютант Евгений Бауэр, к этому времени известный художник театра, имевший уже некоторый опыт работы в кино. Его фильмы с участием Веры Холодной *Детство века* (1914), *Жизнь за жизнь* (1916) стали классическими образцами эстетики дореволюционного кино. Дополнили круг первых «любимцев публики» актер Малого театра Витольд Полонский и (на студии *Тимана и Рейнгардта*) Владимир Максимов, игравший в столичных театрах роли первых любовников.

В поисках новых форм выразительности у Ханжонкова перенесли на экран постановку К. Марджанова *Слезы* (1914) (по пьесе А. Вознесенского, в декорациях В. Симова и музыкой И. Сац). Режиссером киноварианта был Бауэр, главную роль исполняла очень популярная театральная актриса Вера Юренева. Незадолго до этого она дебютировала в фильме П. Чардынина *Обрыв* (экранизация романа И. Гончарова), а вслед за этим сыграла главную роль в двухсерийном фильме *Женщина завтрашнего дня* (1915), о праве женщины на самостоятельную жизнь.

Наконец, Иван Мозжухин, работавший в кино уже несколько лет, выдвинулся в первые ряды наиболее заметных актеров того времени, приобрел «звездный» статус.

32. Ханжонкова. Первые годы русской кинематографии. М., 1937. С. 70.

альных театров. Учился в Московском университете, откуда ушел в труппу Введенского народного дома. Вместе с частью этой труппы он и перешел на кинофабрику А. Ханжонкова. Его путь к славе был обусловлен кропотливым изучением актерского мастерства. Знаменитый «мозжухинский взгляд» - своеобразная «визитная карточка» актера, был не просто чертой его внешнего образа, но результатом тщательного вживания в характер изображаемого персонажа. С одинаковым успехом он играл и драматические, и комические роли (например, роль Марфуши в экранизации поэмы А. Пушкина *Домик в Коломне*, 1913). Один из первых настоящих русских киноактеров, он, эмигрировав после Октябрьской революции, стал также звездой и французского кино. В значительной мере благодаря актерским удачам Мозжухина в фильмах 1910-х годов сформировалась специфика выразительных средств кино.

К этому времени относится и первая попытка участия сложившегося театрального коллектива артистов студии Московского Художественного театра в кинопостановке - фильме *Когда звучат струны сердца* с участием Е. Вахтангова, М. Чехова, О. Баклановой и Б. Сушкевича. Эстетика МХТ была для русской публики того времени едва ли не ориентиром в искусстве сцены, и это событие можно считать почти революционным. Активное участие лучших театральных сил в деятельности кинофирмы *Тиман и Рейнгардт*, очевидно, было следствием активности В. Гардина, настойчиво вводившего в кино все лучшее, что можно было позаимствовать у театра. По-видимому, не без его влияния на студии в 1915 году Вс. Мейерхольд поставил свой первый фильм *Портрет Дориана Грея*.

Начало Первой мировой войны внесло такое же смятение в среду кинематографистов, как и во всю жизнь русского общества. Кто-то был мобилизован на фронт и погиб (как актер Владимир Шатерников, исполнитель роли Л. Толстого в фильме Протазанова *Уход великого старца*), кто-то был вынужден поменять место работы (некоторые кинематографисты, уклоняясь от призыва в действующую армию, уходили работать в кинематографический отдел Скобелевского просветительского комитета), кто-то, как П. Тиман, был депортирован из Москвы (он был немецким подданным).

Скобелевский комитет, организация в основном благотворительная, получил монопольное право на съемки военной кинохроники. Своей съемочной базой он не имел, штат про-

фессиональных сотрудников (особенно операторов-хроникеров) пришлось комплектовать на ходу, и в этом видится причина того, что военные действия русской армии в первые полгода войны, до начала 1915 года, в кинохронике почти не отражены.

Скобелевский комитет выпускал также игровое кино. Но, несмотря на участие таких известных мастеров, как В. Старевич (почти прекративший снимать мультипликационные фильмы) и А. Левицкий, эта продукция не имела заметного отклика в профессиональной среде и у зрителей. Очевидно, государственная организация, не имевшая четкого понимания рыночной конъюнктуры, не могла конкурировать с опытными руководителями частных фирм. Весь остальной русский дореволюционный кинематограф был кинематографом продюсеров.

До войны развитие русского кино в целом мало отличалось от кинематографий других европейских стран. Основные процессы и их датировка почти полностью совпадают. Теперь, когда Европа вдруг оказалась разрезанной фронтами и страны поделились на враждующие коалиции, свободное обращение фильмов на международном рынке стало невозможным. Иностранные фильмы из стран-союзниц стали поступать в Россию окольными путями (в основном через Швецию), а фильмы стран-противников вообще перестали появляться. Однако огромный внутренний рынок России требовал регулярного обновления кинопрограмм, и это послужило сильнейшим стимулом для развития национальной, русской кинематографии.

Здесь наиболее отчетливо просматривается граница между жанрово-нерасчлененным кинематографом предыдущего периода и определившимися к этому моменту жанрово-эстетическими чертами русского кино в целом.

Именно в это время русское кино достигло пика как производственного, так и художественного, в рамках той системы выразительных средств, которые были уже наработаны. Для практиков показателем причастности кинематографа к миру искусства было обращение к литературной классике и привлечение к работе известных мастеров театра - актеров, режиссеров и художников. На самом деле поиск выразительных средств заключался вовсе не в механическом перенесении в кино приемов и методов работы из других областей художественного творчества, а в мучительных попытках сформулировать именно те свойства и законы кино, которые нельзя было позаимствовать в другом месте; которые придавали бы ему непохожесть, оригинальность и новизну.

Вероятно, одним из самых любопытных экспериментов 1914 года был фильм *Драма у телефона* Якова Протазанова (оператор А. Левицкий), соединивший попытку создания нового типа пространства в кино (полиэкранный) и нового отношения к слову (межкадровые титры были заменены субтитрами внизу экрана) для одновременного показа действия, происходящего в разных местах, объединенного при этом телефонным разговором персонажей.

В фильмах Е. Бауэра была создана та изобразительная эстетика, которую многие исследователи склонны переносить и на драматургическую природу фильмов, ассоциирующихся теперь со всем кинематографом этого периода, когда в зрительских предпочтениях доминировали так называемые «салонно-психологические драмы»³³. «Большим несчастьем этого художника была абсолютная недооценка им драматургии, непонимание того, что красота отнюдь не отвлеченное понятие. «Красивым» казалось ему общепринятое открыточное нарядное, и в пропаганде этой «красоты» он был неуемным»³⁴ - так написал впоследствии один из современников и главных конкурентов Бауэра Гардин. Очевидно, в то время работа в конкурирующей фирме не мешала творческим людям трезво оценивать реальные достижения коллег. «Ханжонковская эпоха творчества Бауэра характеризуется «возведением на троны» «кинокоролей» и «кинокоролев». Главным церемониймейстером этих «кинокоронаций» был Евгений Францевич.

Великолепный фотограф, только он мог тогда так осветить свою натуру, так подчеркнуть все ее достоинства и скрыть недостатки, что, попадая к другим режиссерам, вдруг другие условия съемки, натурщики Бауэра часто не узнавали себя и немедленно возвращались к своему шефу»³⁵.

В 1915 году внутри российского кино начались мощные миграционные процессы. В среде кинопредпринимателей (теперь говорят - продюсеров) появились новые имена: Иосиф Ермолев, в прошлом опытный прокатчик (он начинал работу в российском отделении *Пате*) и Михаил Трофимов, костромской купец. Основанная им фирма *Русь* после множества переименований осталась единственной из дореволюционных, дожившей до нашего времени под названием *Киностудия имени М. Горького*. Создаются новые акционерные общества в кинопромышленности.

33. Зорькаш Н.-М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства и России 1900-1910 годов. - М., 1976

34. ИМитит И. Воспоминания - М., 1949. 1 191?--Ш1. С. 70

35. Там же. С. 71

В 1915 году Протазанов и Гардин покинули студию *Тымана*, надеясь организовать собственное, независимое производство фильмов. Но это им не удалось. Протазанов ушел в новую фирму *Ермольева*. Гардин основал собственную киностудию *Венгеров и Гардин* в компании с миллионером Венгеровым, где стал главным режиссером. Опять он привлекает к работе Б. Сушкевича, и в постановке *Цветы запоздалые (Доктор Топорков)* (1916) по рассказу А.П. Чехова было удачно передано чеховское настроение, что с удовольствием отметили современники. В справедливости этого мнения можно убедиться и сейчас по сохранившимся фрагментам фильма.

Репутация Протазанова и Гардина к тому времени была настолько велика, что они могли требовать себе особых условий работы и не обязаны были ставить все те сценарии, на которых настаивала администрация. Это сильно отличало их от всех других режиссеров, которым приходилось делать определенное количество фильмов. Темп постановок поэтому иногда был просто изматывающим, и о художественном качестве фильма подумать не могли даже те, кто был на это способен.

Протазанову повезло чуть больше, чем Гардину: Иван Мозжухин также покинул Ханжонкова, и им теперь довелось работать вместе. Главные роли в фильмах *Николай Ставрогин* (экранизация *Бесов* Ф. Достоевского), *Германна в Пиковой даме* по А. Пушкину и отец Сергей в одноименной экранизации Л. Толстого до сих пор считаются одними из вершинных достижений раннего русского кино.

Пиковая дама (1916) была признана современниками одним из первых кинематографических шедевров. Но кажется, именно такой она и замышлялась. В предисловии к рекламному либретто, предназначенному для раздачи публике перед просмотром, было гордо заявлено: «За кулисами современного кинематографа - не одно только золотоискательство.

Там началась и большая творческая работа людей, ищущих новые пути в искусстве.

Они пытаются выявить внутреннюю сущность кинематографа, определить ту внутреннюю его линию, которая соединяет его с искусством»³⁶.

По счастью, фильм сохранился до наших дней, так что можно оценить по достоинству и режиссерскую смелость Протазанова, и актерское мастерство Мозжухина, и операторские новшества Евгения Славинского. Коллеги-професси-

оналы приняли картину очень хорошо. Интересно, что оператор Луи Форестье, служивший в другой фирме и не работавший с Протазановым, посчитал своим долгом защитить в своих мемуарах, опубликованных в 1945 году, этот фильм от хулителей 30-летней давности.

В 1916 году в кино появился последний крупный предприниматель - харьковский прокатчик Дмитрий Харитонов. Он изобрел невиданную доселе стратегию: собирал в одном фильме сразу по несколько «звезд», переманивая их на свою студию неслыханными гонорарами. Стоимость кинопостановок резко возросла, но увеличились и сборы от «звездных» фильмов. Другие предприниматели, потерявшие лучшие творческие силы, находились в крайне затруднительном положении. Со студии Ханжонкова ушли почти все открытые или воспитанные им таланты. Мозжухин - к Ермольеву, Холодная, Полонский и Чардынин - к Харитонову, Старевич - в Скобелевский комитет, а в довершение всех несчастий летом 1917 года умер Бауэр.

В 1916 году кино еще давало большие сборы: «В России работает около четырех тысяч кинематографов, их посещает ежедневно около двух миллионов человек, Военный налог на билеты в день дает 300 тысяч рублей, что в год составляет сумму в 70 миллионов рублей, помимо доходов и отчислений в пользу учреждений императрицы Марии»³⁷.

Лидер отечественного кино, каким был А. Ханжонков, стремительно терял свои позиции. Для кинематографии это граничило с крахом, но тогда этого еще никто не понимал. Наступавшие в общественной жизни России перемены ускорили конец уже начинавшей агонизировать кинематографии.

Отречение Николая II и Февральская революция для кино означали только одно - была отменена цензура. Празда, в апреле 1917 года она была восстановлена Временным правительством, но почти в таком же хаотическом виде, как и до революции. За это время на экраны успел хлынуть поток фильмов на запретные ранее темы. Первыми на эту ситуацию среагировали предприниматели вроде Дранкова.

Впрочем, как знают современники «перестройки», игровое кино не успевает за быстро меняющейся общественной ситуацией. Журналистика всегда так оперативно отрабатывает «горячие» темы, что при выходе на экран они уже не имеют животрепещущего интереса. Одно только сплотило ки-

немагографистов - это съемки событий Февральской революции в Москве и Петрограде. Из съемок разных фирм режиссером Михаилом Бонч-Томашееским был смонтирован большой документальный фильм, основная часть которого сохранилась до нашего времени, - *Великие дни Российской революции. 28 февраля - 4 марта 1917 года.*

Скобелевский комитет откликнулся на революционные события выпусками периодического киножурнала *Свободная Россия*, выходившего с мая по октябрь 1917 года.

1918 год обозначил общий кризис всей промышленности России, и не только кинематографической. Разруха, голод, отсутствие электричества вынуждали кинематографистов уезжать на юг, чаще всего в Крым, где с лета 1917 года уже жил Ханжонков, оборудовав первую в России летнюю съемочную базу. Начавшаяся Гражданская война помешала многим из них вернуться домой и вынудила навсегда покинуть Россию.

Эстетика следующего, советского периода в значительной мере была продиктована необходимостью борьбы с кинематографом отжившего времени. Впрочем, если новая эстетика есть преодоление старой, то советский кинематограф получил в наследство очень мощный трамплин для первоначального старта.

Начало государственного строительства в области кино

История отечественного кино как отрасли государственного управления начинается еще до революционного 1917 года. В первое десятилетие XX века сфера экрана регулировалась общим законодательством, относящимся к областям ремесленного производства, торговли, пожарного дела и т. д. Только к началу второго десятилетия власти в какой-то мере стали считаться со спецификой кинематографа.

В мае 1913 года кино впервые удостоилось рассмотрения в IV Государственной Думе: 82 правых депутата выступили с законодательным предложением «Об установлении особого налога на ввозимые из-за границы и выделяемые в России кинематографические ленты». Авторы предлагали повысить налоговое обложение производства и проката лент, а также регулировать входную плату в электротeatрах. Идеи правых не нашли правительственной поддержки, и Совет Министров отклонил их законодательное предложение.

Примерно в это же время первые явные контуры обретает кинематографическая цензура. Ее начало связано с запретами на демонстрации лент, посвященных 50-летию отмены крепостного права (1911) и скандальному судебному процессу по делу киевского еврея М. Бейлиса, обвиненного в ритуальном убийстве (1913). Цензурное ведомство формулирует инструкции, касающиеся экрана. Однако до серьезных вмешательств дело, как правило, не доходило. Цензоры даже не всегда смотрели фильмы, довольствовались представлением афиши и краткой письменной аннотации фабулы картины.

Пассивно, но зато с завидным постоянством от имени государства противостояла кинематографу Русская Православная Церковь. Незадолго до революции, вспоминал французский посол в Петербурге Морис Палеолог, императ-

рица Александра Федоровна беседовала с преосвященным Феофаном, епископом Вятским. Речь шла об ужасном падении нравов среди прихожан. Первым и главным источником разврата Феофан назвал экранное зрелище. «Кинематографы, - убеждал он императрицу, - которые теперь можно видеть в любом местечке, являются причиной нравственного разложения. Эти мелодраматические приключения, сцены похищения, воровства, убийства слишком опьяняют простые души мужиков; их воображение воспламеняется; они теряют рассудок. Епископ этим объяснял небывалое число сенсационных преступлений, зарегистрированных за последние месяцы не только в Вятской, но и в соседних епархиях: в Екатеринбурге, Тобольске, Перми и Самаре. В подтверждение своих слов он показал императрице фотографии разгромленных магазинов, разграбленных домов, трупов, изувеченных с явно ненормальной дерзостью»¹.

Инициатива огосударствления всей сферы экрана исходила от церкви. После 1914 года, в условиях мировой войны, полный державный контроль над кинематографом, опьяняющим «простые души», казался необходимым.

В начале 1916 года в Могилеве, где находилась ставка Верховного главнокомандующего, император Николай II беседовал о кинематографе с о. Георгием Шавельским, протопресвитером русской армии и флота. Шавельский получил от императора согласие на реорганизацию отечественного кино, и дело о национализации производства и проката фильмов вступило в стадию бюрократического рассмотрения. В нем приняли участие правительство. Министерства внутренних дел, финансов, просвещения, полицейское и цензурное ведомства. Особое совещание по снабжению армии и флота. Проект мог быть внесен на февральскую (1917) сессию Государственной Думы, однако не был рассмотрен: революция привела к падению самодержавия, под обломками которого был погребен и вопрос о царской киномонополии.

Отсюда следует парадоксальный вывод: революционный 1917 год не приблизил, а, скорее, отсрочил национализацию кинематографии. Временное и большевистское правительства в этом смысле не опережали царскую власть, а отставали от нее на много месяцев и даже лет.

Временное правительство ничего не внесло в организацию кинематографа. Просто не успело. В апреле 1917 го-

да отмечена единственная в истории отечественного экрана забастовка рабочих и служащих московской фабрики А.А. Ханжонкова, не имевшая серьезных последствий. Государство не вмешивалось в дела предпринимателей. Текущую кинохронику и периодический журнал «Свободная Россия» снимал Скобелевский просветительный комитет, полугодовая и полублаготворительная организация, контролируемая правительством.

Большевистский переворот на первых порах также не внес в положение кинематографа ничего существенного. Петроградский Военно-революционный комитет, захвативший власть в столице 25 октября 1917 года, дважды рассматривал просьбы кинооператоров Скобелевского комитета разрешить хроникальные съемки. Такое разрешение было выдано руководителю группы документалистов Г.М. Болтянскому и операторам Е.М. Модзелевскому и П.К. Новицкому. Их усилиями был снят документальный фильм «Октябрьский переворот» («Вторая революция») объективно, хотя и с опозданием отразивший текущие революционные события.

Режиссер С.М. Эйзенштейн, один из лучших историков отечественного кино, еще в тридцатые годы утверждал, что «первое пятилетие нашей кинематографии было прежде всего этапом хозяйственно-экономического и организационного становления». Это, несомненно, так. К хозяйственным и организационным акциям, по существу, сводилось основное содержание кинематографической жизни в 1917-1923 годов.

В составе ленинского правительства - Совета Народных Комиссаров РСФСР - был создан Народный комиссариат просвещения во главе с А.В. Луначарским. В структуре ведомства сразу начали действовать отделы искусства и внешкольного образования, которые должны были руководить кинематографом. Однако это руководство носило, скорее, номинальный характер и едва ли распространялось дальше окраин столицы. В январе 1918 года отдел местного управления Наркомата внутренних дел опубликовал разъяснение, которым было подтверждено право местных Советов реквизировать кинотеатры «в общественную пользу». Прямое действие разъяснения было невелико. Но оно породило панический слух в среде предпринимателей - о готовящейся национализации кинодела. Слух обрастал подробностями о реальном переходе в руки властей электротеатров в Екатеринбурге, Воронеже, Костроме, Бийске, Тюмени, Перми, Елабуге и других городах.

Владельцы убыточных, прогорающих ателье и прокатных контор нередко сами добивались национализации

1. Папеалог М. Царская Россия накануне революции. Перевод с французского. Пб/. Гос. издательство, 1923. С. 333.

своих предприятий, чтобы взвалить на государство уплату собственных долгов. Представители власти это понимали и не спешили с огосударствлением кинематографа. Весной 1918 года нарком А.В. Луначарский заявил, что «национализация всего кинематографического дела в России не нужна и даже, если хотите, вредна»². Он предлагал в производстве и прокате создание государственного сектора, который в конкурентной борьбе будет постепенно вытеснять частновладельческий кинематограф. Этот план не был полностью реализован даже позже, в 1920-е годы, а в условиях революции и Гражданской войны оказался полной утопией.

Тогда же, весной 1918 года, при Московском и Петроградском Советах были созданы кинокомитеты, позднее подчиненные Наркомпросу РСФСР. В начале 1919 года на базе Московского кинокомитета в системе Наркомпроса образовался фотокиноотдел (позднее - Всероссийский фотокиноотдел, ВФКО) во главе с большевиком Д.И. Лещенко. Низовыми органами ВФКО стали кинофотосекции при отделах народного образования местных Советов. С ВФКО и кинокомитетами сотрудничали известные литераторы А.С. Серафимович, А.Н. Толстой, Л.В. Никулин, М.Е. Кольцов, режиссеры Л.В. Кулешов, В.Р. Гардин, Д.А. Вертов, Вс.И. Пудовкин и др.; ВФКО заключал договоры на участие в съемках ведущих актеров Московского Художественного театра.

В течение гражданской войны, в условиях голода и разрухи, ВФКО удалось снять несколько десятков агитфильмов («агиток»), сотни хроникальных сюжетов; в 1918-1919 годах в Москве выходил экранный журнал *Кино-Неделя*, а в Петрограде - *Хроника* (нерегулярно). Вместе с тем в ВФКО и местных киносекциях с первых же шагов обнаружилось явные признаки бюрократического застоя: раздутые штаты, перекос администрирования над производством, слабая связь с низовыми структурами и широкое разбазаривание государственных средств. Злые языки замечали, что в ВФКО структурных подразделений больше, чем во всем Наркомпросе.

Политика «военного коммунизма», по существу, вытеснила из жизни частновладельческий кинематограф. Он не выдержал падения рыночных связей и денежного обращения, транспортной разрухи, закрытия оптико-механических предприятий, мобилизации работников на фронт. Поэтому огосударствление производства и проката фильмов становилось мерой вынужденной. 27 августа 1919 года Малый Сов-

нарком принял декрет *О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению*. По этому декрету Наркомпрос не был обязан немедленно национализировать все кинопредприятия, а только получил право на национализацию, учет, контроль и регулирование всех производственных и хозяйственных объектов, относящихся к сфере экрана.

Реально огосударствление кинематографа растянулось на несколько лет и не было завершено к концу Гражданской войны. Бюрократический аппарат ВФКО-кинокомитетов в ходе национализации едва ли не полностью развалил российскую кинематографию. В жалобе, поданной предпринимателями в правительство в ноябре 1919 года, говорилось: «С имуществом происходит полная вакханалия: прибывающие из провинции на имя прокатных контор картины за отсутствием какого-либо надзора поступают в Кино-Комитет без всякой регистрации, в разбитых ящиках, без всякого учета. Следствием этого является усиленное хищение картин. Огромное большинство советских кинотеатров осталось без всяких картин и закрыто. Кино-Комитет совершенно остановил дело кинематографии без всякой для Государства пользы. Мы утверждаем, что к кино-промышленности национализация не может быть применена потому, что кино-промышленность тесно связана с кино-искусством - последнее же, как и всякое другое искусство, может и должно развиваться только в свободных условиях, не связанных рамками казенных условностей».

К концу Гражданской войны многих партийных и советских работников увлекла обманчивая легкость командования, применения военных методов руководства в сугубо мирных областях жизни. Появлялись совсем уж экстремистские проекты - вроде милитаризации Госкиношколы (будущий ВГИК) или перехода кинопроката в районе дислокации Юго-Западного фронта под руководство фронтового политуправления³.

В первые послевоенные годы отечественный кинематограф лежал в руинах. Формально ВФКО располагал разветвленной прокатной сетью, имел 13 складов фильмов (в Смоленске, Казани, Орле, Екатеринбурге, Петрограде, Пензе и других городах), но по существу они снабжали кинотеатры отжившими свой срок дореволюционными лентами, устаревшими агитками и ветхими, на износ истасканными зарубежными лентами, ввезенными еще при царе. Количество сгаци-

2, «Вечерняя жизнь» М., 1918.13 апреля.

3. Российский гос. архив экономики, ф, 3429, оп. 1. д. 1299, л. 13.

онарных кинотеатров уменьшилось к началу двадцатых годов до самого низкого в истории уровня. Если в 1914 году число киноустановок на территории будущей РСФСР равнялось примерно 1100, то в 1922 году оно упало примерно до 700.

Весной 1921 года, после X съезда РКП(б), завершился период «военного коммунизма»; страна перешла к новой экономической политике - нэпу. Эта политика предусматривала известное сокращение государственного сектора народного хозяйства, сдачу некоторых национализированных предприятий в аренду, ограниченное допущение частного производства и частной торговли, возвращение рыночных, товарно-денежных отношений.

Однако это далеко не сразу повлияло на положение кинематографа. Область экрана была не только хозяйственной, но и идеологической; поэтому государство не спешило ослаблять над ней контроль. Возвращение к кинематографическому рынку реально началось не сверху, а снизу, с проката. Кинотеатры и прокатные конторы уже с 1921 года стали подпадать под общее нэповское законодательство, регулирующее промыслы и торговлю. Появились первые частные электротеатры, а вслед за ними и первые негосударственные киноателье (студии). Этому способствовало и то обстоятельство, что кинопроизводство еще не было отраслью индустрии. Немые ленты делались кустарно; например, пленка проявлялась в деревянных чанах, а потом сушилась на веревках с помощью бельевых прищепок.

В декабре 1922 года ВФКО был преобразован в Центральное государственное кинофотопредприятие (Госкино). Оно перестало быть отделом Наркомпроса, но сохранило подотчетность этому комиссариату. Основой деятельности Госкино стали исключительно хозрасчетные отношения. По постановлению Совнаркома РСФСР в ведение Госкино перешло несколько крупных кинотеатров в Москве, Петрограде и некоторых других городах. Остальные государственные кинотеатры передавались местным Советам, получившим право отдавать их в аренду и даже в собственность частнику. Тем же постановлением на специальную киносекцию Главреперткомма возлагалась киноцензура. Но создание Госкино не решило основных проблем, и прежде всего проблему репертуара. В начале 1923 года Госкино прокатывало в своей сети фильмы, из которых только 40 процентов были собственного производства; остальные назывались «комиссионными», т.е. поступали из других кинофирм - советских, кооперативных, частных и зарубежных. План Госкино на 1923-1924 гг. предсказывал,

что это процентное соотношение своих и комиссионных картин будет сохраняться. После Гражданской войны экономическая блокада Советской России на мировом рынке продолжалась. Поэтому наиболее кассовые зарубежные фильмы проникали в РСФСР в основном контрабандой; при этом не только с Запада, а через Дальневосточную Республику, существовавшую на территориях Забайкалья, Амурской области, Приморья, Камчатки и Северного Сахалина.

Бюрократический государственный аппарат, ненужный возрождающемуся рынку, повседневно мешал развитию кинодела. Госпредприятия бессмысленно конкурировали друг с другом, чиновники почти открыто брали взятки у частных, партийные инстанции безуспешно пытались бороться с буржуазной идеологией зарубежных лент.

В первые послереволюционные годы большевистская партия почти не контролировала кинематограф, хотя благожелательные упоминания о новом средстве просвещения масс регулярно присутствовали в резолюциях съездов РКП(б) начиная с 1919 года. В 1922 году состоялась известная беседа В.И. Ленина с наркомом просвещения А.В. Луначарским, в которой лидер большевиков якобы директивно заметил: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Впоследствии, когда набрал силу культ Ленина, коммунистическая пропаганда наполнила эту формулу универсальным смыслом - на все времена и для всех народов. Однако из текста ранних воспоминаний Луначарского видно, что Ленин говорил о кино вообще, а только о «государственном значении» экранного искусства и только «в настоящее время». Тем самым речь шла о важности государственного руководства кинематографом в стране, где не менее двух третей населения было неграмотно, где делались только первые шаги к культурной революции.

Определенное значение для развития кинопроизводства имели решения XIII съезда партии, принятые в 1924-м, на втором году существования СССР. Ими устанавливалось, что киноорганизации объединяются не в масштабах всего СССР, а «в пределах союзных республик на основе сохранения монополии проката в каждой республике». В русле этих решений при Агитпропе ЦК РКП(б) была создана кинокомиссия; такие же кинокомиссии с середины 1920-х годов действовали и при ЦК компартий других союзных республик.

В том же 1924 году была осуществлена перестройка Госкино во Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество (Совкино). Оно получило широкие полно-

мочия в руководстве киностроительством. К середине двадцатых общеизвестный расцвет советского киноискусства обеспечивался полнокровной работой нескольких государственных кинофабрик, а также рядом негосударственных фирм, среди которых лидировали *Межрабпом-Русь*, *Пролеткино*, ростовский *Ювкинокомсомол* и ряд других. На этих студиях работали такие известные мастера экрана, как С.М. Эйзенштейн, Л.В. Кулешов, Вс.И. Пудовкин, Д.А. Вертов, Э.И. Шуб, Я.А. Протазанов, А.П. Довженко и др. Творческие силы экрана были объединены Ассоциацией работников революционной кинематографии (АРРК); пропагандой «важнейшего из искусств» с 1925 года занималось Общество друзей советского кино (ОДСК). Первыми председателями ОДСК стали видные большевики Феликс Дзержинский и Ян Рудзутак.

Основной проблемой государственного кинематографа 1920-х годов считалось разумное соотношение идеологических и коммерческих лент на экране. Официально считалось, что партия должна придать кинематографу большевистский, пролетарский характер. Это означало: долой с экрана все дореволюционные ленты, весь импорт, всю нэпмановскую идеологию. Следовало ужесточать цензуру, внедрять в производство и прокат единое плановое начало, воспитывать кадры «пролетарских» кинематографистов. На это, собственно, и были направлены решения всех партийных и советских съездов, документы партийных киносовещаний, личные указания товарища Сталина. Но столь же отчетливо признавалось, что страна живет в условиях рыночной экономики. Государство не могло монопольно взять на себя все расходы по производству и прокату лент. А значит, за вычетом налогов не могло рассчитывать на всю прибыль от кино. Если фильмы все-таки выносились на рынок, то спрашивалось: где платежеспособный спрос? Где деньги, с помощью которых можно обеспечить расширенное воспроизводство картин? Конечно, эти деньги не у пролетариев, в которых власть без достаточных оснований видит основных зрителей «революционной фильма»; деньги в руках у зажиточной сельской прослойки, у кулаков, да еще у городского обывателя, нэпмана. Революционный репертуар они «не купят». Значит, партийные установки обречены на двойственность, на постоянные колебания между «идеологией» и «рынком». Государственные киноорганизации все время рискованно балансировали на шаткой экономической грани - сколько денег можно вложить в реальное расширение дела, то есть в съемки кассовых картин, а сколько выбросить на ветер вне-

рыночных, чисто идеологических акций? Тут был безвыходный тупик кинематографа периода нэпа.

А.В. Луначарский, непоследовательный рыночник, уже досиживающий последние месяцы в кресле наркома просвещения, цеплялся за утопию кассового коммунистического фильма. Он понимал высокие художественные достоинства эйзенштейновского £роменос^й «*Потемкина*», но полагал, что генеральная линия развития советского кино не здесь, а на пути создания революционной мелодрамы. Другими словами: нужны экранные развлечения, несколько разбавленные идеологическими мотивами. Но еще никогда и нигде настоящее искусство не создавалось путем сознательной дозировки заранее заданных элементов. Поэтому революционная мелодрама в своих лучших образцах сильно не дотягивала до решения задач большевистской пропаганды и агитации, а в худших - соответствуя идеологическим установкам, не собирала платежеспособного зрителя. В сущности, об это противоречие и разбивалась вся политика нэповского компромисса в кино.

С середины двадцатых годов, по мере того, как с советского экрана сходили иностранные ленты, отечественный кинематограф все шире производил их суррогаты - картины якобы разоблачающие растленный буржуазный мир. Складывалась даже известная технология создания таких фильмов: действие нередко происходит в условной, обобщеннозаграничной стране, оно переполнено интригами, закулисными сделками, примитивно-авантюжными ходами. Цель таких картин двоякая: убедить отечественного зрителя в преимуществах советской жизни, а заодно восполнить очевидный дефицит «красивой жизни» на экране.

В 1928-1929 годах в стране начинается насильственное свертывание рыночной экономики; от нэповского либерализма СССР переходит к жесткой тоталитарной системе общественных отношений. Этот переход коренным образом меняет всю систему управления кинематографом. В июне 1928 года Совет Народных Комиссаров РСФСР принял постановление «Об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кинодела в РСФСР». Эти директивы предусматривали ряд показателей кинопроизводства и кинопроката, которые должны были быть достигнуты к 1932 году. Речь шла о почти полном вытеснении с советского экрана зарубежных лет, о постановке отечественных фильмов на отечественной производственной базе, о широкой подготовке советских кадров специалистов. Все это было фиксировано

в первом пятилетнем плане, принятом V Всесоюзным съездом Советов в 1929 году.

Новый подход к организации кинодела наносил явный ущерб собственно киноискусству и отдавал едва ли не все приоритеты кинопромышленности, что соответствовало общегосударственной политике индустриализации страны. Ряд партийных и правительственных постановлений, принятых на рубеже 1920-1930-х годов, был направлен, по существу, на свертывание игровой, художественной кинематографии и на расширение производства агитационных, пропагандистских, учебных и инструктивных лент. Кризисные явления в кино этого периода во многом определялись и общим кризисом в стране, последовавшим за «головокружительными успехами» коллективизации в деревне и индустриализации в городе. В феврале 1930 года вся область кинематографии была передана в подчинение индустриального ведомства - Высшего Совета Народного Хозяйства СССР (ВСНХ), а с 1932 года - в Народный комиссариат легкой промышленности СССР. Этим не только подрывался статус кино как искусства, но еще и нарушались права союзных республик, так как теперь даже формально национальные кинематографии управлялись московскими бюрократическими инстанциями.

В таких условиях отечественное кино вступало в индустриальную стадию своего развития. Новая кинематографическая техника, приход на экран звука, а потом и цвета значительно усложняют формы руководства кинематографом, потребуют иных масштабов финансирования отрасли, иных навыков у работников режиссерского, операторского и сценарного цехов, иных отношений с партийно-государственными и хозяйственными структурами. А пока - в переходный период начала 1930-х годов - многие деятели кинематографии снимали агитпрофильмы и на лацканах пиджаков носили престижные значки - «Ударник легкой промышленности».

Кино периода Гражданской войны и начало советского кинематографа

Кинематография (или, как ее тогда называли, «кинематографическое дело») первых месяцев после Октября 1917 года представляла собой чрезвычайно пеструю, по-своему яркую картину. Появилось немало проектов ее обновления, но не хватало пленки. Раздавались громкие речи о неприкосновенности «святого искусства» и вывозились на юг негативы фильмов и оборудование студий. Первые картины снимались не в ателье, а непосредственно в служебных помещениях кинокомитетов, и руководители зачастую исполняли главные роли.

Это богатое событиями и человеческими страстями время еще ждет своего воссоздания не только в трудах историков кино, но и в произведениях мастеров слова. Однако в этой пестрой разноголосице нетрудно уловить ведущий мотив. Экран, подобно «зримой» газете, должен был освещать политику новой власти и одновременно служить просветительским целям. Деятели культуры и искусства были непосредственными участниками «кинематографического дела». М. Горький набрасывает план воплощения *Истории культуры в инсценировках для театра и в картинах для кинематографа*. Нарком А. Луначарский пишет сценарии для первых фильмов. А. Толстой возглавляет в Москве литературную комиссию по кино, или, как бы ее назвали сегодня, - сценарную комиссию. В. Маяковский снимается как актер в фильмах, поставленных по его сценариям.

Декрет о национализации кинематографа за подписью Ленина был принят 27 августа 1919 года. Известная ленинская фраза: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» стала с тех пор официальным лозунгом.

Историк кино В. Листов на основании архивных документов пишет, что декрет «может быть верно истолкован и по-

нят лишь в связи с продрозверсткой и продотрядами в деревне... и многими другими акциями времен... военного коммунизма... Но уже сегодня можно утверждать, что полная, а тем более успешная национализация кинематографа к началу двадцатых годов осуществлена не была»¹. Здесь же он приводит ленинскую фразу о том, что существовала целая историческая полоса... «когда декреты служили формой пропаганды».

В количественном отношении продукция частного сектора преобладала. Только в 1918 году различными фирмами было снято около 150 картин.

Так, кинематограф выпустил целый ряд «сатанинских» фильмов. Их было так много, что *Кино-газета* посвятила им ироническую заметку: «Если бы не было дьявола, его надо было выдумать». Это крылатое изречение в настоящее время более всего применимо в кинематографии. Вот уж подлинно - царство сатаны. Кинематографисты шагу без него не ступят... У каждой фирмы есть за душой Сатана в том или ином его виде. В самом деле, например, у Харитоновой - *Потомок дьявола*, у Ермольева - *Сатана ликующий*, у Био-фильма - *Скерцо дьявола*... наконец - *Венчая их Сатана (Эра)*... Дьявол здесь притянут буквально за рога².

Наиболее крупным произведением «сатанинского» цикла была картина Деев «*горы*, выделявшаяся размахом постановки. К работе над фильмом Торговый дом *Русь* привлек крупные артистические силы - писателя Е. Чирикова, режиссера Художественного театра А. Санина, операторов Ю. Желябужского и В. Старевича, художника В. Симова. Последний должен был оформить каждый эпизод в духе модных тогда живописных течений: ад - в стиле народного лубка, деревню - в духе сказочной живописи Билибина, монастырь - под Нестерова... Кинофирма не пожалела затрат, чтобы достойно представить на экране Сатану и Иуду, путешествующих по векам и странам в поисках непорочной девичьей души. Снятые на натуре кадры с участием артистов, одетых в «пейзанские» костюмы, напоминали сцены из первого русского фильма *Понизовая вольница* 1908 года. Киночудеса (вроде таинственного исчезновения Сатаны с помощью стоп-камеры) вряд ли могли затронуть религиозные чувства зрителей.

Интерес к истории, который пробудила революция, кинематограф удовлетворял такими фильмами, как *Шут па троне*, *Тайна смерти Петра Ш*, *Фавориты Екатерины II*.

Объединенные под общим заголовком *Наши венценосцы*, эти фильмы походили на сборник иллюстрированных анекдотов, хотя предприниматели маскировали их выпуск «разоблачительными» целями. Вместе с тем они не были лишены отдельных художественных достижений, как, например, исполнение роли Петра актером МХАТ Л. Леонидовым в картине *Царевич Алексей*, или интересные работы талантливых художников В. Симова, С. Козловского и оператора Ю. Желябужского в фильмах *Калиостро* и *Масоны*.

Частный кинематограф спешил увековечить имена «королей» и «королев» экрана. Появились кинобиография Веры Холодной *Тернистый славы путь*, мелодрама *Кулисы экрана*, в которой участвовали под собственными именами И. Мозжухин и Н. Лисенко, фильм о жизни кинематографической богемы с характерным названием *Пусть завтра смерть - сегодня мы живем*.

Подобные мотивы получили свое классическое завершение в знаменитой мелодраме *Молчи, грусть... молчи*. Поставленная режиссером П. Чардыниным к своему 10-летию с участием чуть ли не всех «звезд» экрана, она прозвучала как своеобразный реквием русскому кинематографу.

В кино начинает работать В. Маяковский. Значение его кинотворчества выходит за рамки чисто рекламных целей, которые преследовала фирма *Нептун*, заказавшая поэту несколько сценариев и использовавшая его как артиста. Размеченная на полях повесть Э. д'Амичиса *Учительница рабочих* послужила сценарной основой для фильма *Барышня и хулиган*. Действие повести было перенесено в Россию. Ставивший и снимавший картину Е. Славинский оказался хорошим оператором. Он сумел передать в серии крупных и средних планов живой, достоверный облик поэта. Полностью сохранившийся фильм *Барышня и хулиган* является ныне историко-литературным документом.

Один из своих оригинальных сценариев *Закованная фильмой* поэт посчитал стоящим «в ряду с нашей литературной новаторской работой» и в 1926 году переделал его в сценарий *Сердцекино*.

Закованная фильмой не сохранилась. Представление о ней можно составить на основе либретто, записанного со слов Л. Брик. Она играла в картине фантастическую роль героини экрана - балерины, которая по зову влюбленного в нее художника (В. Маяковский) сходит с белого полотна в жизнь, но, «закованная фильмой», продолжает тосковать и снова возвращается на экран.

¹Листов В. Киноведческие записки. 1978. № 1. С. 60-61.
²Кино-газета. 1918. № 15. С. 7.

Наркомпрос через Кинокомитет объявил в августе 1918 года сценарный *Тургеневский конкурс* к 100-летию со дня рождения русского писателя. Цели этого киноконкурса излагались с достаточной ясностью: «Желая приблизить к широкому демократическому массам творчество Тургенева посредством огромных и далеко еще не использованных средств кинематографа, кинематографический комитет объявляет настоящим конкурс инсценировок для экрана произведений Тургенева»³.

По договору Кинокомитета с фирмой *И. Ермольев* были выпущены картины *Герасим и Муму* (реж. Ч. Сабинский), *Пучин и Бабурин* (реж. А. Ивановский) и *Три портрета* (реж. А. Ивановский). Сохранившийся небольшой фрагмент фильма *Пунин и Бабурин* показывает, что экранизация рассказа И. Тургенева была сделана в традициях русского актерского кинематографа, с тщательным воспроизведением обстановки действия, без больших отступлений от литературного источника.

Сохранившаяся, за исключением нескольких сцен, картина *Мать* дает представление о характере первых инсценировок А. Горького в советском кино. Сценарист М. Ступина не ставила своей задачей перевести действие романа в драматическую форму, как это сделал в 1926 году сценарист Н.Зархи и режиссер Вс. Пудовкин - авторы второй экранизации *Матери*. Ступина и режиссер А. Разумный создали, по существу, не экранизацию, а только подробную киноиллюстрацию произведения. Довольно умело сократив содержание романа, они соединили отснятые для фильма сцены надписями. Авторы киноиллюстрации попытались даже сохранить, хотя бы частично, многоплановую структуру романа. Для этого они прибегли к несложному, но доходчивому приему воспоминаний. Сцены, снятые «из затемнения» и уходящие «в затемнение», рассказывают о безрадостном прошлом Ниловны. Затем действие вновь возвращается в настоящее, добросовестно иллюстрируя содержание романа.

Наиболее значительными экранизациями литературных произведений оказались фильмы *Отец Сергей* и *Поликушка*. Они ознаменовали собой начало качественно нового этапа союза литературы и кинематографа, подготовленного всем ходом развития отечественного киноискусства.

/История князя Касатского - отца Сергея, его мучительные поиски правды, была перенесена на экран с удивительно для той поры глубиной. Сценаристу А. Волкову уда-

лось почти полностью уложить в рамки фильма сюжет и образы повести. Основное достоинство фильма заключалось в первую очередь в том, что Я. Протазанов в своей режиссерской работе и исполнитель главной роли И. Мозжухин раскрыли на экране не только фабулу повести, но и ее социальные и психологические мотивы.

В первых сценах актер еще несколько формально играет блестящего офицера, картинно опираясь на саблю, щеголяя подчеркнутой выправкой. Но с момента, когда высокий черный клобук накрывает голову Касатского, рисунок образа резко меняется. Предписанную обрядом сдержанность и суровость монашеского облика И. Мозжухин делает своей основной актерской краской. Скупая манера его игры приобретает особую выразительность на крупных планах. Сыграв роль отца Сергея, И. Мозжухин имел право написать: «У кино нет языка, но есть лицо - настоящее дорогое зеркало души»⁴.

Поликушка явился фильмом одного актера - И. Москвина, хотя рядом снимались такие мастера сцены, как В. Пашенная и В. Массалитинова. Постановщик картины - талантливый А. Санин не был кинорежиссером в точном смысле этого слова. В. Гардин справедливо писал, что А. Санин - прославленный режиссер-массовщик Художественного театра, постановщик опер у Дягилева в Париже, культурнейший театральный педагог, но «...его «Девьи горы» поражали в 1918 году безвкусной мистикой, а «Поликушка» попал в первые ряды картин... благодаря виртуозной игре Ивана Михайловича Москвина»⁵.

«Присущая Поликею суетливость, идущая от неуверенности и смущения, была слишком подчеркнута, слишком резка, казалась наигранной»⁶. С развитием действия, когда Поликушку охватывает все большее волнение, необходимость этой лихорадки движений становится оправданной. Маленький актерский штрих: Поликушка пытается пересчитать деньги, полученные от садовника в городе для передачи барыне, однако волнение мешает ему. Он поминутно трогает шапку, куда запрятал конверт с деньгами, и этот жест повторяется из кадра в кадр.

По пути домой Поликушка засыпает, и злополучный конверт вываливается на дорогу. Сцена пробуждения и поисков денег остается одной из вершин актерского творчества в

4. Гардин В. К. Воспоминания - М.: Госкиноиздат, 1949. Т.1. С. 152.

5. Там же. С. 150.

6. Алейников М. Пути советского кино и МХАТ. - М.: Госкиноиздат, 1947. С.62.

кино. Проскочившая сквозь дыру в подкладке растопыренная пятерня застывает на экране жестом отчаяния. Затем - неотвратимый наезд на крупный план и крик Поликушки, крик, словно взорвавший немоту экрана! фильм завоевал для российского кино зарубежные экраны. В Америке (1922) на традиционном конкурсе «Поликушка» вошел в число десяти лучших фильмов года.

Советское киноискусство, которое напрямую было связано с политической злобой дня, начиналось с «агитфильмов», или, как их кратко называли, «агиток». Это были фильмы-лозунги, фильмы-плакаты, прямо и непосредственно обращавшиеся к зрителям. Названия агиток нередко брались с плакатов Гражданской войны: *Красноармеец, кто твой враг?, На фронт!, Так быть не должно!, Да здравствует рабоче-крестьянская Польша! Лозунг Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*, воспроизведенный на стенах зданий, также был перенесен на экран. Небольшие по метражу агитки, провозгласив в названии тот или иной лозунг, иллюстрировали его рядом сцен, разыгранных актерами. Эти сцены объединялись неким «сюжетом-доказательством».

Общая масса агиток не была однородна. Среди более чем 50 агитфильмов, выпущенных в РСФСР за годы Гражданской войны, имелось немало и таких, где иллюстративный метод явно обнаруживал свои недостатки - схематизм, ходульность, внешнюю патетику, примитивность художественных средств.

Документальное начало было свойственно агитфильму *Толод-, голод- голод.*⁶ который был смонтирован режиссерами В. Гардиным и Вс. Пудовкиным из хроникальных кадров, снятых оператором Э. Тиссэ в Поволжье. Объединенная несколькими игровыми сценами, хроника взывала о помощи, как плакат Д. Моора *Помоги!* с иссохшей фигурой старика, на фоне черного поля с погибшим хлебным колосом.

В истории первых лет советского кино известен уникальный случай, когда стремление мастеров кинематографа к обобщенности и плакатности вылилось в некую промежуточную форму между театром и кино. Руководитель Госкиношколы режиссер и педагог В. Гардин вместе со своими учениками осуществил на сцене Художественного кинотеатра в Москве инсценировку романа Джека Лондона «Железная пята». Историк кино Н. Иезуитов писал со слов самого В. Гардина об этой постановке как о «своеобразном представлении, в котором театральные сцены сменялись кинематографическими кадрами, причем в тех и других фигурировали одни и те

же актеры... Перед началом представления при абсолютной темноте зала и сцены Гардин торжественным голосом читал под звуки оркестра пролог, написанный специально к данному случаю Луначарским:

Прислушайтесь! Чу, отдаленные раскаты -
Земля дрожит,.. Гигантская борьба
Мир потрясает. Мир не хочет больше
Сгибаться под «Железною пятой!»

Облитый кровью труд их мрачной бойни
Решимость вынес быть свободным. Здесь,
В России, фронт переменялся: грянул
Священный бой, последний бой!»...⁷

Стиль и манера исполнения этого пролога были точной копией пафосных речей, которые произносились актерами во время массовых представлений на площадях.

А. Луначарский не только написал сценарий агитфильма *Уплотнение*, но и сам появился в первых кадрах фильма. В картине также снят председатель Петроградского кинокомитета Д. Лещенко. Он выступил как исполнитель роли профессора химии Хрустина, одной из главных в фильме. До революции Д. Лещенко в самом деле был профессором химии. Фильм *Уплотнение* был снят режиссерами А. Пантелеевым, А. Пашковским и А. Долиновым в служебных комнатах Петроградского кинокомитета всего за несколько дней.

Переселившийся из подвала в квартиру Хрустина слесарь Пульников (И. Лерский) и его дочь наталкиваются на откровенную враждебность старшего сына профессора - юнкера, между тем как младший сын, гимназист, влюбляется в дочь рабочего. Сделать выбор Хрустину помогают Пульников и его товарищи, которые приглашают профессора читать популярные лекции в рабочем клубе.

Агитка *Уплотнение* оставалась детищем своего времени. *Союз науки и рабочих* иллюстрировался на экране кадрами, где рабочий и седобородый профессор пожимают друг другу руки, вместе читают книгу, идут рядом в шеренгах демонстрантов. Любовь гимназиста и дочери рабочего рисовалась в идиллических сценках, а эпизод ареста старшего сына, юнкера, был подан как акт торжествующего возмездия: человек в красноармейской шинели, потрясая револьвером, прямо обращался с экрана в зал, приглашая зрителей разделить его праведный гнев.

Была сделана киноинсценировка басни Демьяна Бедного *О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне* (реж. Н. Преображенский и А. Аркатов).

На страницах сценария *О попе Панкрате*, сохранившегося среди немногих других, имеется пометка: «Всю пьесу необходимо ставить в виде лубка, с самыми примитивными декорациями... Или же всю пьесу снять мультипликаторским способом, то есть при помощи рисунков...»

К концу Гражданской войны появился фильм *Серп и молот*, который перерос рамки агиток, стал одним из примечательных явлений нового кинематографа. Спустя много лет оператор фильма Эдуард Тиссэ писал: «В работе над *Серпом и молотом* я использовал весь тот жизненный опыт, который вынес из работы в фронтовой кинохронике времен Гражданской войны»⁸.

Первоначально *Серп и молот* был задуман как «агитационно-продовольственный» фильм. *Россия - житница Европы* - так озаглавлены сохранившиеся четыре машинописных листочка первого варианта сценария. Его автор, студент Госкиношколы А. Горчилин, предполагал начать будущий фильм с надписи: «Мировой кормилец, русский крестьянин Иван Горбов сам живет в нищете и рабстве»⁹. В фильме в главной роли Андрея Краснова выступил Всеволод Пудовкин, будущий выдающийся кинорежиссер. Его герой вообрал в себя характерные признаки едва ли не всех персонажей агиток: он батрачит у кулака в деревне, работает на заводе, сражается на фронте. Этот социальный рисунок благодаря Пудовкину на экране предстал в виде отдельных черт волевого, резкого, вспыльчивого человека, приобретая определенное психологическое содержание.

Сюжет *Серпа и молота*, построенный на семейном конфликте, был наложен на общий фон. Документальные или снятые под хронику кадры, рисовавшие деревню, город, фронт, из сцены в сцену расширяли повествование. Кадры разрушенных заводов, железных дорог, вокзалов, поездов, облепленных мешочниками, придавали фильму определенную достоверность.

Серп и молот оканчивался аллегорическим кадром: по полю, уходящему за горизонт, шагал крестьянин-сеятель, разбрасывая семена будущего урожая.

В начале 20-х годов появляются фильмы, в которых реальные события тех дней были причудливо перемешаны с

испытанными штампами уходящего русского кино. Картина *Скорбь бесконечная* (реж. А.Пантелеев) сюжетно была основана на трагических событиях голода в Поволжье; кадры хроники и инсценировки скреплялись, как в агитках, тезисами и лозунгами. К этому была подключена семейная драма ученого - его играл «король экрана» В. Максимов, который отправлял в Самарскую губернию жену и сына, а сам развлекался в столице.

Более известным оказался фильм А. Пантелеева *Чудотворец* на распространенную в те дни антирелигиозную тему. Солдат Мизгирев, стоя на часах у иконы, разбивал штыком стекло и вынимал из богатого оклада бриллиант, заявив, что камень ему дала сама Богородица. Сюжетный анекдот был разыгран в монтажном чередовании сцен: от уличных торговек до императорского двора. Этот срез города, охваченного слухами о чуде, был снят не без комедийного мастерства.

Историки кино рядом с «Чудотворцем» обычно ставили *Комбрига Иванова* (реж. А. Разумный), правда, со знаком минус¹⁰. Между тем сюжет о комбриге, влюбленном в поповну, также решался в антирелигиозном ключе и в стиле агитки. Снятые на натуре красноармейские учения соседствовали с кадрами, где поповна читала *Азбуку коммунизма*.

Замыслы кинематографистов приобретают внешний размах. Недавняя история революционного движения среди рабочих-текстильщиков укладывалась в шесть серий (общей длиной в 9200 метров) в фильме режиссера Д. Бассалыго *Из искры пламя*. По сценарию известного историка П.Щеголева режиссер В. Висковский - в прошлом постановщик фильмов «золотой серии» - снимает *Девятое января*. Сохранившиеся документы повествуют, что в съемках участвовали 367 актеров, 2500 человек так называемой «экстремассовки» и войска. Сами по себе эти внушительные цифры еще не свидетельствовали о художественном уровне фильма, как и дата постановки - 1925 год. Новое кино шло параллельным курсом, который прокладывал *Броненосец «Потемкин»**

Двумя годами раньше появилась картина *Дворец и крепость* режиссера А. Ивановского по сценарию О. Форш и П. Щеголева. Основанная на рассекреченных документах 111 отделения, картина рассказывала об узнике Алексеевского рavelина - поручике Михаиле Бейдеммане. Противопоставление роскоши правящих кругов («дворцы») и бедствий революционеров («крепость») стало главным композиционным приемом. Спустя много лет в статьях и книгах о советском

8. 30 лет советской кинематографии. ~ М.: Госкиноиздат, 1950. С. 329.

9. Рукописный фонд кабинета советского кино ВГИКа. Ед. хр. 483.

10. Фильм не понравился Ленину

кино неизменно приводился знаменитый монтажный стык: ножки балерины на пуантах и ноги узника в кандалах, С. Эйзенштейн писал о фильме: это «все еще построения нескреживающегося параллелизма типа: «здесь и там», «прежде и теперь»... совершенно в духе плакатов того времени»¹¹.

Приключенческий жанр заявил о себе, может быть, самым популярным фильмом тех лет - *Красные дьяволята* по сценарию П.Бляхина в постановке И.Перестиани. Сделан он был на грузинской студии, но с первых же сеансов завоевал экраны страны и в действующем фонде кинопроката. Цирковые артисты П.Есиковский, С.Жозеффи и Кадор Бен Салим в ролях молодых бойцов Первой конной исполняли на экране головокружительные трюки, ни в чем не уступая прославленным героям американских боевиков. В свое время работники Госфильмофонда, пытаясь создать фильм по истории советского кино, подмонтировали эпизоды из *Красных дьяволят* и фрагменты американской приключенческой ленты *Серебряный шарф*, бывшей у нас в прокате в те годы. Современный по технике боевик неожиданно уступил первенство, казалось, в чем-то наивным действиям «красных дьяволят». Сам этот опыт совмещения двух картин был по-своему показателен: зарубежное кино занимало в прокате немалое место и не могло не сказаться, хотя бы в жанровом отношении, на практике советского кино.

П. Бляхин и И. Перестиани не претендовали на историческую достоверность, и не бывшая в реальности сцена пленения Махно свободно укладывалась в сюжет; картина брала другим: приключенческая канва выглядела достоверной благодаря деталям и приметам военного быта тех дней, поданных, как правило, в комедийном ключе. Вспоминая картину, видишь как живого пленного кайзеровского солдата, который, приладив клистирную трубку, сосет мутный саmogон... В словесном изложении эта фигура вполне эпизодическая, и подобные ей не выглядят столь важными в образной структуре картины, однако вместе они создавали необычайно выразительный «фон» действия.

Декреты новой власти и «короли экранов», русская литература и американские боевики, протоколы III отделения и голодные губернии, экранизация басни и хроника с фронтов Гражданской войны: кинематограф в игровых сценах и в документальных кадрах в равной мере был слепком со времени, когда разрушенный уклад старой жизни оборачивался новыми распорядками дня.

Рождение нового искусства

Новое кино начиналось с хроники, с документальных съемок. В начале двадцатых годов режиссер Дзига Вертов выдвинул идею «киноправды» - документального способа съемок, когда, минуя литературный вымысел и актера, человек с аппаратом выходил в жизнь, фиксируя ее на пленке. Идея родилась в дни, когда приемы игрового кино с фирменной печатью дореволюционных лент выглядели устаревшими. Казалось, что *киноправда* ~ детище только своего времени, полемическая крайность в споре на заре советского кинематографа. Подвергаясь нападкам одних, чувствуя поддержку других, Вертов не отказывается от избранного пути. Он создает документальную поэму *Шестая часть мира*, исследует возможности киноискусства в *Человеке с киноаппаратом*, записывает на пленку звучание реального мира в *Симфонии Донбасса*.

Киноправда не отменила ни литературный вымысел, ни актера, ни игровое кино. Зато она открыла целую область кинематографа, где художники получили право на прямой разговор со зрителем, где действительность предстала в своем незагримированном облике и где искусство сблизилось с социальным исследованием.

Эсфирь Шуб, другой режиссер-документалист, стала монтировать фильмы из фильмов. Она извлекала из проржавевших коробок слипшиеся куски лент, развешивала их для просушки, заряжала в аппарат - на экране танцевали фрейлины, шествовало духовенство, Николай II бросался с мостиков купальни в речку. Кадры придворной хроники: время наделило их иронией. Соединенные надписью «До пота...» - эти танцы и план шахтера в лаве на четвереньках складывались в памятный образ.

фильмы Э. Шуб *Падение династии Романовых*, *Россия Николая II* и *Лев Толстой* оказались необычны тем, что для их создания не требовался съемочный аппарат. Режиссеру даже попытались не заплатить авторские - ведь пленка-то старая! В. Маяковский тогда же обрушился на кинодельцов, а годы подтвердили авторские права Э. Шуб, причем не только на эти фильмы, но и на целое направление «монтажного фильма» в мировом кино.

Большую роль в становлении нового искусства сыграла творческая практика и теоретические изыскания режиссера Л. Кулешова и руководимой им мастерской. Начав свою деятельность в качестве художника в русском кино, после революции он активно включился в работу по строительству кинематографа, выезжал в составе хроникальных групп на фронт, где снимал приключенческий фильм *На красном фронте* (1920). Наряду с игровыми сценами, в фильме содержался ряд документальных кадров. В Госкиношколе Кулешов создал мастерскую, куда входили А. Хохлова, Вс. Пудовкин, П. Подобед, П. Галаджев, С. Комаров, В. Фогель, Л. Оболенский и другие. Они разыгрывали на подмостках сценические этюды, выстроенные с учетом кинематографической выразительности, так называемые «фильмы без пленки». Кулешовцы приобретают актерский опыт на основе выдвинутой руководителем мастерской теории «актера-натурщика». Имелась в виду подготовка отлично тренированного участника съемок, способного свободно действовать и существовать в обстановке реальной жизненной среды. Понятие «натурщик» определялось и психофизическими данными исполнителя, которые много значат в кинематографической трактовке роли.

С именем Л. Кулешова связана также разработка монтажной теории, отводившей этому выразительному средству решающую роль в образной структуре фильма. Картина *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков* (1924) была поставлена им в жанре социального кино-памфлета. К числу самых значительных работ кулешовцев относится фильм *По закону* (1926), снятый на основе рассказа Джека Лондона *Неожиданное*. Высокий уровень актерского исполнения, выразительная монтажная композиция, точное воспроизведение обстановки действия - все это позволяло раскрыть на экране едва ли не обязательную для того времени тему, связанную с обличением ханжества и лицемерия мира собственников.

Социальный переворот словно обнажил связи между обществом и человеком на крутом повороте истории. Небы-

валый размах и небывалая быстрота процесса отвечали массовой природе кинематографа, разгадавшего, по словам Л. Толстого, «тайну движения».

Замыслы пионеров советского кино, минуя частности, устремились к целому. Единицей измерения становится не фильм, а конгломерат фильмов, посвященный не одной теме, а собственно истории. С. Эйзенштейн вместе с коллективом 1-го рабочего театра Пролеткульта набрасывает план создания цикла картин под общим лозунгом *К диктатуре!* Был ли он осуществлен? Нет, если перечислить так и не поставленные фильмы. Да, если назвать *Стачку* - фильм, который сохранил размах задуманного. Из всеобъемлющего замысла картины «1905 год» рождается великая частность - *Броненосец «Потемкин»*. Россию времен первой русской революции режиссер вместил в один эпизод восстания черноморских моряков. В сценарии Н. Агаджановой эпизод занимал всего 43 кадра, меньше одной странички. Эти 43 кадра превратились в фильм, обычный по своим внешним размерам и необычный по внутренним. Сценарий о 1905 годе оказался, говоря словами С. Эйзенштейна, «гигантским конспектом работы над эпохой», и «из ребра этого бесконечно метражного сценария» родился *Броненосец «Потемкин»*.

В ряду новаторов советского и зарубежного кино С. Эйзенштейну принадлежит одно из первых мест. Созданный им фильм *Броненосец «Потемкин»** (1926) открывает список шедевров, выбранных из тысяч лент в результате международного голосования и признанных лучшими фильмами всех времени и народов. Начиная с работы художником, с учебы у В. Мейерхольда, с первых театральных постановок *На всякого мудреца довольно простоты* и *Мексиканец*, он ищет новые образные средства с целью активного воздействия на зрителя. *Стачка* (1924) воспроизводила в кадрах образ рабочей массы. В содружестве с оператором Э. Тиссэ и другими участниками съемочной группы С. Эйзенштейн открывает закономерности нового экранного зрелища, где реальность предстает в своем документальном облике и вместе с тем метафорически преображенной.

Его ранняя теория, изложенная в статье «Монтаж аттракционов», накладывает отпечаток на *Стачку*. Массовые эпизоды картины благодаря акцентированному монтажному роению наделяются повышенной мерой воздействия на зрителей. Обращение к фактам социальной истории стало источником замысла *Броненосца «Потемкина»*. Режиссер воспроизвел на экране хронику событий: матросы отказывались есть

червивый борщ, погибал вожак матросов Вакуленчук, на борту вспыхивало восстание, солдаты расстреливали толпу на ступенях одесской лестницы, в ответ раздавался залп орудий броненосца, на мачте взвивался красный флаг. Событие раскрывалось в определенном политическом контексте, однако смысл фильма им не ограничивался: общечеловеческие мотивы, связанные с гуманистическими традициями, проникали в кадры. Хроникальная цепь эпизодов была организована по законам драматического искусства с «героем-массой» в центре действия. Этот образ создавался в фильме с помощью неактеров, так называемого «типажа», который обладал яркими признаками того или иного социального типа - матроса, офицера, рабочего, студента, обывателя из толпы. Монтажная природа *Броненосца «Потемкина»* была обусловлена единством замысла. Классическим примером этого единства стал эпизод, названный «одесская лестница». Шеренга солдат, безликая, как части механизма, спускается сверху; поток кадров включает в себя мгновенные зарисовки людских судеб: застреленный мальчик и обезумевшая мать с его телом на руках, бег коляски с ребенком по уступам лестницы. Монтажную композицию завершала знаменитая кинометафора «взрвали камни» - три мраморных льва вскакивали как один.

Новый герой пришел в киноискусство в облике «множеств».

Не просто толпа, спрессованная рамками экрана. Это - живое существо. Со своим лицом, которое могло быть молодым и старым, мужским и женским, открытым и замкнутым. Масса повторяла очертания одесского мола или сжималась кучкой матросских тел, накрытых перед расстрелом брезентом. Это было живое существо со своим сердцем, которое билось, как машина корабля, идущего навстречу царской эскадре. Со своим гневом, от которого тяжелели кулаки портовых грузчиков перед палаткой с убитым матросом.

Масса в *Броненосце «Потемкине»* слагалась на экране не по законам арифметического действия. Она во много раз умножала силы человеческой личности.

Из дневника выдающегося театрального режиссера Евгения Вахтангова: «Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа... Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших... Надо сыграть мятежный дух народа». Традиции массового театра помогали новаторским открытиям в кинематографе.

Рядом с *Броненосцем «Потемкиным»* появляется *Мать* (1926) в постановке Вс. Пудовкина - произведение столь же новаторское, вошедшее в классику отечественного и мирового кино и вместе с тем отличное по своим художественным свойствам. Со слов режиссера ему было присуще «инстинктивное стремление к живому человеку, которого я хотел также отснять, так же в него «влезть», как Эйзенштейн влез в броненосец». Вс. Пудовкин находит свой путь в искусстве, обратившись к теме прозрения человека. Этой теме посвящены такие его картины, как *Мать*, *Конец Санкт-Петербурга* (1927) и *Потомок Чингисхана* (1928), вместе составившие экранный JJ триптих. После первых самостоятельных работ, комической короткометражки *Шахматная горячка* (1925) и научно-популярного фильма *Механика головного мозга* (1926), В. Пудовкин вместе с драматургом Н. Зархи и оператором А. Головней обращается к роману М. Горького. Изменив сюжетную основу, они сообщили ему выразительную кинематографическую форму. Тема прозрения, интерес к духовному миру человека побудили режиссера выбрать на роли Ниловны и Павла актеров МХАТ В. Барановскую и Н. Баталова. Сыгранные ими роли во многом решали общую задачу, стоявшую перед мастерами кино тех лет: герой приходил на экран не только в облике «множеств», но и как неповторимая личность. В фильме *Конец Санкт-Петербурга* судьба героя, крестьянского парня (И. Чуваев), была проложена через всю Россию: от деревень и рабочих барачных бараков, через окопы империалистической войны, к Зимнему дворцу. Этот масштаб действия не всегда удавалось совместить с людскими фигурами, порой они представляли в плакатном облике, однако историческая тема продолжала звучать и в пластике, и в монтажных образах фильма. | *Потомок Чингисхана* намечает новую грань общего замысла, рассказывая историю монгола Баира (В. Инкинжинов), поднявшего народ на борьбу с колонизаторами. Заключенный в фильме пафос воспринимался в политическом контексте дня. | За рубежом фильм получил название *Буря над Азией*.

При всем несхождении творческих манер С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина многое роднит их фильмы, и прежде всего - путь замысла.

Вслед за картиной *Мать* Н. Зархи и Вс. Пудовкин начинают работу над обширным планом создания фильма *Петербург - Петроград - Ленинград*. История легендарного города на Неве в зримых экранных образах. Триста лет и полтора часа сеанса повторяют уже знакомую пропорцию: 1905 год и 43 кадра. Таков замысел. Он приходит в движение.

фильтруется через пласты материала, кристаллизуется в емкие художественные образы. На дне остается «осадок» - фильм *Конец Санкт-Петербурга*.

История не уходила за экран, она преображалась в систему образов, которую С. Эйзенштейн однажды назвал «неравнодушной природой».

Вот пунктир кадров: сначала ожила громада броненосца. Удары волн раскачали его железную тушу. Потом в трюмах заколыхались парусиновые люльки со спящими матросами. Затем в кубрике мерно и грозно задвигались подвешенные на цепях пустые столы: команда отказалась есть червивый борщ. Эти нарастающие колебания волн, люлек, столов раз за разом словно расшатывают основанную на страхе дисциплину, чтобы внезапно, рывком перейти в стремительный круговорот мятежа. Восстание зародилось в ударах волн. Неживая природа дала первый толчок возмущению людей.

Траурным саваном затягивают туманы море, корабли и палатку с телом Вакулинчука; сквозь белую пелену мерцает огонек свечи в его мертвых руках. Скорбь народа рождает в фильме этот реквием туманов.

Огромные льдины, сталкиваясь и дробясь, неудержимо стремятся вперед, подхваченные весенним половодьем, а на берегу ширится и растет рабочая демонстрация. Сокрушающий ледоход и социальный взрыв образуют монтажное единство - знаменитые кадры из *Матери*.

Кино осознавало собственную природу прежде всего как искусство, прямо переносящее на пленку творчески организованную реальность.

Работая над фильмом *Октябрь* (1927), С. Эйзенштейн заполнил город рабочими и матросами, обывателями и юнкерами - это был удивительный по масштабу и точности подбор типажей. Драматическая конструкция фильма как бы дублировала хроникальные события. Но внутри эпизодов-событий, внутри документализма режиссер прибегал к контрастным художественным решениям; от возвышенной патетики до язвительного гротеска.

Ленинград не нужно было гримировать под Петроград. Город стал съемочной площадкой. Но улицы, дворцы, мосты необходимо было вернуть на десятилетие назад. Дворцовый мост, который был разведен по приказу Временного правительства, на съемках *Октября* поднимал вверх свои пролеты, как руки, зовущие на помощь. Действительность под взглядом художника пересоздавалась в кадрах, не теряя

при этом реальных свойств. Восхождение Керенского по маршам лестницы символизировало его путь «российского диктатора». Лестница была подлинная - Иорданская лестница Зимнего. И царский лакей, который усмехался в сторонку после «демократического» рукопожатия нового хозяина, был тоже настоящим. Его усмешка, подмеченная режиссером, входила в кадр элементом искусства.

Положив в основу картин *Октябрь* и *Старое и новое* (1929) исторический и современный материал, С. Эйзенштейн сохранил приверженность к крупным, масштабным формам киноискусства. Работа над этими картинами сопровождалась трудностями не только творческого характера; идеологический диктат и прямое вмешательство высоких политических инстанций сказались самым серьезным образом на судьбе режиссера и его произведений.

Отдельные национальные отряды советского кинематографа испытывали взаимное притяжение и оказывали влияние друг на друга. Украинский писатель и кинорежиссер А. Довженко разрабатывал в своем творчестве исторические и злободневные темы, поднимая их до уровня философских раздумий, воссоединяя в своих картинах настоящее с традициями украинского фольклора. Былинный строй кадров *Звенигоры* (1927) обращал взгляд зрителя в седую древность, и здесь же, благодаря монтажному ходу мысли, переносил его в наши дни. Тема социального размежевания на Украине в картине *Арсенал* (1929) раскрывалась в эпическом строе кадров, и одновременно в них присутствовало авторское лирическое начало. *Земля* (1930), посвященная впрямую политической злобе дня (бедняк - кулак), воспринималась с экрана как трагическая кинопоэма, образы вечной природы оттеняли «классовую» тему.

Открытия, сделанные в первые годы нового искусства, на долгие годы становились основой творчества мастеров.

Тот же Довженко в *Звенигоре* набрасывал причудливые картины сказочной старины, поисков заколдованного клада, борьбы с нечистой силой, а замыкали действие кадры картины Украины. В последнем его сценарии, *Поэме о море*, есть сцены, где, подчиняясь воображению героев, зритель видит стоянку скифского царя и тут же возвращается в наше столетие. Открытая Довженко поэтическая природа кино образовала традицию в его собственном творчестве и в работах мастеров разных поколений.

Поиски мастеров русского и всего советского немого кино опирались на традиции, которые в той или иной форме

проникали в ткань фильмов, хотя их авторы на словах готовы были отрицать классическое искусство.

Группа ленинградских кинематографистов во главе с режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом выпускает манифест *Эксцентризм*, где от всех видов искусства оставляют лишь «низкие», площадные жанры - цирк, мюзик-холл, джаз, обложку бульварного романа, плакат. Сюда же они причисляют кино. Получившая название *Фабрики эксцентрического актера* (ФЭКС) группа после ряда театральных постановок, отмеченных чертами экспериментаторства, выпускает свои первые фильмы - *Похождения Октябрины* (1924) и *Мишки против Юденича* (1925). В картине *Чертово колесо* (1926) ФЭКСы воспроизводят романтически остранный мир «дна» большого города. Литературные традиции проникают в их творчество благодаря содружеству с Ю. Тыняновым, В. Шкловским и другими представителями ленинградской «формальной» школы в филологии. Картина *Шинель* (1926), поставленная Г. Козинцевым и Л. Траубергом в «манере Гоголя», отличалась причудливым смешением реальности и фантастики и вызвала в прессе оживленную дискуссию. Высокий уровень изобразительного решения (оператор А. Москвин), в целом присущий картинам ФЭКСов, выделял их из потока репертуарной продукции. Фильм *С. В. Д.* (1927), романтическая мелодрама, был посвящен эпохе декабристов - восстанию черниговского полка на юге России. Воспитанники ФЭКСов - актеры С. Герасимов, П. Соболевский, С. Магарилл, Я. Жеймо тонко чувствовали особенности жанра. Образ мятущихся сил природы, снежной вьюги окрашивал действие, перекликаясь с темой восстания. Фильм *Новый Вавилон* (1929) - о Парижской коммуне - входит в ряд крупнейших кинематографических произведений тех лет. Литературные традиции - романы Золя, и живописные полотна импрессионистов накладывали свой отпечаток на кадры фильма.

Творчество ФЭКСов, которых нередко обвиняли в «формализме» и подвергали острейшей идеологической критике, с течением лет приобрело значение классического наследия.

В те времена, когда новое властно увлекало молодежь, когда в громких манифестах прошлое зачастую выбрасывалось на свалку только потому, что оно прошлое, нужно было обладать известной смелостью, чтобы пойти на выучку к «традиционалисту» Я. Протазанову, как это сделал будущий известный кинорежиссер Ю. Райзман. Биография мэтра ухнула в глубь кинематографической древности, к 1910 году.

Еще за время работы в русском кино он успел поставить свыше восьмидесяти фильмов, и среди них знаменитые - *Пиковая дама* и *Отец Сергей*. Фигура Протазанова представлялась живой историей киноискусства.

«Меня, естественно, все время влекло к «левому фронту»... - писал Юлий Райзман спустя много лет. - Между тем режиссерское искусство - ясное, простое и в высшей степени привлекательное, втягивало в орбиту протазановского мастерства. Вечером, на горячих диспутах о старом и новом кино актеры МХАТ или Малого театра рисовались «пережитками прошлого». А наутро в павильонах *Межрабпом-Русь* эти самые «пережитки прошлого» в лице Москвина или Блюменталь-Тамариной на практике утверждали реалистическое кредо Протазанова: «Все для актера, все через актерское перевоплощение!»¹

Протазанов был ищущим художником, со своими сомнениями и противоречиями, со своими «приливами и отливами» - так сам режиссер шутливо определял успех или неуспех поставленных им фильмов.

Период дореволюционного творчества, когда пришлось ставить фильмы за неделю, а то и меньше, не мог не сказаться на художнике. Затем последовала кратковременная эмиграция. После возвращения он искренне стремился поставить свое искусство на службу новому. Созданный им пышный фантастический кинобоевик *Аэлита* (по роману А. Толстого) лишней раз доказывал высокий уровень его режиссерской техники. В следующей работе, картине *Его призыв*, Протазанов сделал попытку показать на экране жизнь рабочих в первые годы советской власти.

Незаурядное режиссерское дарование и огромный опыт по-настоящему раскрылись в его комедийных фильмах *Закройщик из Торжка*, *Процесс о трех миллионах*, *Дон-Диего и Пелагея*, *Чины и люди* (Чеховский альманах). *Праздник св. Йоргена*. Заразительный юмор, остроумная сатира, внимательное, любовное «разглядывание» простого человека, созвездие актерских имен, легкость и темперамент режиссерского почерка - все это прочно закрепило немые комедии Протазанова в памяти зрителей и в истории кино.

Работа над фильмом о Гражданской войне - *Сорок первый* (по рассказу Б. Лавренева) - вплотную приблизила художника к ведущим темам кино 20-х годов.

Споры о кино

При всей сложности и неоднозначности политической обстановки в стране, применительно к искусству - это было время открытий. Не только теперь, когда, пользуясь преимуществом исторической дистанции, мы причисляем *Броненосец «Потемкин»* и *Мать*, *Землю* и *Шестую часть мира* к великим произведениям. Это понимали современники. Уже тогда говорилось о классическом периоде развития нового искусства. Но классическое спокойствие и безмятежность, строгость и завершенность не были свойственны жизни кинематографа тех лет. Напротив, как ни одно другое искусство, кино лихорадили споры, дискуссии, диспуты. Если перелистать страницы книг и брошюр того периода - А. Луначарский *Кино на Западе и у нас*, И. Трайнин *Кино на культурном фронте*, В. Киршон *На кинопосту*, стенограмму диспута *Вокруг Совкино*, сборник *Советское кино перед лицом общественности*, - вы неизбежно проникнетесь атмосферой острых политических дискуссий и художественных споров о целях и задачах киноискусства. Как свидетельствовал журнал *Революция и культура*: «Ни один из видов зрелищных искусств в СССР не подвергался столь широкой общественной оценке и критике, как кино»².

В одном из сборников говорилось: «По разнообразию и богатству формальных и технических приемов кино не знает себе соперников. Лента, однажды запечатлев исполнение кадра, может демонстрироваться в любом месте, давая зрителю образцы высокой художественности и блестящей техники»³.

Никогда раньше требование к искусству «быть учебником жизни» не высказывалось так непреложно остро, едва ли не буквально, как в этот период кинематографа.

Социальные изменения продолжались. Они несли с собой новое во все области жизни. Фронт строительства проходил через города и деревни, заводы и пашни, через быт и семью. Он расширялся на просторах страны и сжимался в глубинах человеческого сознания. По замыслу властей, киноискусство должно было отразить эту динамику жизни.

Этим, в частности, объясняется ожесточенность диспутов, суровость оценок, резкость суждений - порой чрезмерных и несправедливых. Делались попытки навязать киноискусству несвойственные ему функции. Драматург и один

из руководителей РАППа⁴. В. Киршон, часто выступавший по проблемам кино, категорически заявлял: «Где, в какой фильме, вопросы экономики всерьез трактуются?»⁵. В конце концов, подобная ситуация привела на рубеже 20-30-х годов к засилью так называемых «агитпрофильмов». Образная сила киноискусства, приспособленная в этих фильмах для банальной иллюстрации экономических и производственных вопросов, полностью сходилась на нет. Хороший ответ тем, кто склонен был забыть, что кино - это искусство, однажды дал... тот же В. Киршон. «У нас есть филистеры, которые думают, что все наше искусство нужно свести к злободневным утилитарным задачам»⁶, - говорил он в одном из своих выступлений.

Необходимо помнить, что в это время такие понятия, как «нэпман», «торговец», «мещанин», «обыватель» и подобные им, выстраивались в одну линию, исполненную негативного смысла, обреченную в искусстве на сатирическое истолкование. Сегодня не существует столь однозначной оценки и этих понятий, и того, что за ними стояло. Ряд современных политологов готов увидеть в них начало рыночных отношений, хотя иные в облике «нового русского», героя многочисленных побасенок и анекдотов, продолжают эту негативную линию. С другой стороны, с диаметрально противоположным смыслом использовалась и революционная терминология, где слова и образы - от «Октября» до «советской власти» - находили непременно положительные экранные решения.

В нашем изложении, вероятно, не стоит модернизировать содержание фильмов, каждый раз оговариваясь, что, мол, сейчас замыслы художников и их высказывания не выглядят абсолютно бесспорными.

Доверимся времени и эрудиции читателей, надеясь, что исторический контекст окажется важнее, чем мнимая злободневность.

Рассказ о кино 20-х годов был бы неполным, если не отметить важную составляющую репертуара кинотеатров: в значительной степени репертуар состоял из зарубежных фильмов. В те годы среди прокатчиков ходила циничная острота: «Каждый непоставленный фильм - чистая прибыль для кассы...» На страницах газет и на трибунах совещаний эта

4. РАПП - Российская ассоциация пролетарских писателей.

5. Советское кино перед лицом общественности - М.: Театкинопечат, 1928. С. 49.

3. - М.: Искусство, 1962. С. 27.

2. Революция и культура. 1928. № 3-4. С. 45.

3. Пути кино. - М.: Театкинопечат, 1929. С. 430-431.

проблема неоднократно и громко обсуждалась, почти с той же горячностью, с какой она обсуждается сегодня.

Критик М. Туровская и руководимая ею группа киноведов провела специальное исследование этой проблемы. Вот один из выводов: «...Истинным лидером проката в 20-е годы был обобщенный «заграничный боевик». Одновременно с *Броненосцем «Потемкиным»* в столичных кинотеатрах шел *Робин Гуд*; он выдержал почти в полтора раза больше экранодней... Это было еще время нэпа, и многие из проблем, стоявших на повестке дня, до удивления напоминают сегодняшние...»⁷

Приезд в Москву знаменитой актерской пары - Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса вызвал такой ажиотаж, что на скорую руку была поставлена комедия *Поцелуй Мэри Пикфорд*, где рядом с американской знаменитостью снялся Игорь Ильинский.

Каково же было главное направление кинематографических поисков?

Большинство мастеров кино, говоря словами С. Эйзенштейна, «...впервые увидели весь размах того, в чем мы участвовали»...⁸

Экран словно распахнулся навстречу просторам России. Люди увидели, как ураган революции, промчавшейся по всей стране, разогнал пелену тумана над мятежным броненосцем, как двинулся вслед за рабочей демонстрацией и красным знаменем в руках матери мощный ледоход, будто по течению народного гнева.

«В первые годы молодой советской государственности все мы особенно взволнованно жили ее широкими обобщающими идеями»⁹, - писал Вс. Пудовкин. «Обобщающие идеи» вызвали к жизни крупные кинематографические полотна. Кинематограф стремительно раздвигал угол зрения художников на мир. Этот процесс был противоречив, В. Пудовкин впоследствии сравнил его с тем, как «сжатый, нагретый газ через маленькое отверстие выпускается сразу в большое пространство, температура его падает»¹⁰. Вс. Пудовкин имел в виду свой бросок *of Матери к.Кониу Санкт-Петербурга*. Дорога героя, крестьянского парня, проложенная через всю Россию - от голодных деревень и рабочих окраин, через войну, революцию, к подъезду Зимнего, порой терялась на

просторах страны. Речь шла о «температуре» героя, о его личной судьбе, соотнесенной с масштабами эпохи.

Это сравнение Вс. Пудовкина, которое несет на себе печать его личного опыта, по-своему раскрывает процесс в целом.

Экранизация истории

Вехи нового искусства контрастно выступали на фоне частично сохранившейся и лишь немного подновленной «дранковской» кинематографии. Пришедшие из Красной Армии и органов ВЧК молодые мастера выдерживали ассистентский стаж у «мэтров», имевших за плечами десятки «салонных драм», поставленных на кинофабриках Ханжонкова и Ермольева. На экранах кинотеатров, рабочих клубов, сельских передвижек возникали тесные квартиры *3-й Мещанской* и *домов на Трубной*, цеха кружевной фабрики *Ливере* и стекольных заводов в Гусь-Хрустальном, рязанские деревни и станицы тихого Дона, ледяной дом императрицы Анны Иоанновны и пушкинское Тригорское, спальня жены банкира и выжженная солнцем пустыня в Южной Америке.

Работавший в дореволюционном кино и близкий к кругам МХАТ Юрий Желябужский как оператор снимал фильм *Поликушка*. Когда же в 1925 году он приступил к экранизации *Станционного смотрителя* А. С. Пушкина, то, естественно, прежде всего привлек к работе Ивана Михайловича Москвина. Знаменитый русский актер на этот раз выступил и в роли Симеона Вирина, и как сорежиссер фильма, получившего название *Коллежский регистратор*, фильм развивал прогрессивные традиции старого кинематографа, в решающей степени обогащенные великолепным искусством Москвина.

Актер искусно подводил зрителей к трагической гибели своего героя - счастливого, довольного, еще бодрого и свежего зрителя, каким он показан вначале. Терпеливая подбострастность станционного зрителя сменялась на экране вспышкой гнева старика, отстаивающего свои отцовские и социальные права. Этот его кратковременный и в чем-то трагически смешной бунт на квартире у гусара (Б. Тамарин), на глазах увезенной им Дуни (В. Малиновская) оканчивался сознанием стариковского бессилия.

Меняя ритм актерского поведения, И. Москвин сообщал проходившим на экране картинам жизни особое движение, ощущение процесса, а богатство найденных им ярких психологических деталей придавало этим картинам конкрет-

7. Киневедческие записки. 1990. № 8, С. 74.

8. За большое киноискусство. - М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 27.

9. Как я стал режиссером. - М.: Госкиноиздат, 1946. С. 196.

10. За большое киноискусство. - М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 105.

ность, достоверность и объем. «Деталь - это хорошее средство компенсации за немому кинематографа», - говорил И. [Москвин. И в фильме появилась сцена, когда Вырин узнает об исчезновении дочери: пальцы его руки, просунутые за занавеску, игриво шевелились, складываясь в привычную «козу», потом рука застыла в недоумении и, наконец, как подраненная металась, хватая пустоту...

Но даже большие актерские таланты далеко не всегда могли спасти фильм. В этом Ю. Желябужский должен был убедиться, работая над картиной *Победа женщины* по повести Н.С. Лескова *Старые годы в селе Плодомасове*. Известные театральные актеры П. Бакшеев, В. Топорков, С. Бирман и другие вынуждены были разыграть на экране коспомно-сусальное представление о «грозном боярине и русской красавице». «За одним «Потемкиным» у нас тянется длинный хвост всяких «женщин»; таких, чужих, победивших и т. д. »¹², - писал В. Пудовкин. Фильмы *Вугаре НЭПа*, *Свои и чужие*, *Яд*, *Жена*, просто *Чужие* и немало других не столько предостерегали против «разлагающего» влияния нэпа, сколько использовали его соблазнительные возможности. Эти картины народу с такими историческими фильмами и экранизациями, как *Медвежья свадьба*, *Ледяной дом*, *Хромой барин*, *Катерина Измайлова*, выстраивались в одну, по словам С. Эйзенштейна, «реакционно-обывательскую линию в кино». Тем не менее эти фильмы, как правило, пользовались большим успехом у зрителей. Впоследствии это дало основание историку кино Н. Лебедеву поделить мастеров тех лет на «новаторов и традиционалистов».

Ставивший *Катерину Измайлову* как свой 110(!) фильм, Ч. Сабинский извлек из повести Н.С. Лескова *Леди Макбет Мценского уезда* уголовный сюжет, который и был успешно разыгран на экране с помощью давнего профессионального опыта режиссера и с участием молодых талантливых актеров Н. Симонова и Е. Егоровой.

Актер и режиссер русского кино В. Гардин ставит картину *Поэт и царь*. Стоившая немало денег, снабженная пышным историческим антуражем и большой рекламой, картина вызвала у зрителей несомненный интерес.

...Пушкин, чуть задумавшись, склоняется к столу, и из-под его пера появляется готовый текст *Памятника*. Поэт читает свободолюбивые стихи на фоне петергофских фонтанов и утопающего в блеске и пышности царского двора.

Киноаллегория - вокруг Пушкина плетутся нити заговора и сплетаются блестящие нити фонтанов - давала В. Гардину и оператору С. Беляеву формальное право бесконечно обыгрывать на экране красоту Петергофа. «Фонтаны, фонтаны! Давайте, фонтаны!» - как уверяли, этот крик невольно вырвался из груди одного кинематографического деятеля, ошеломленного коммерческим успехом *Поэта и царя*.

Снятые в фильме листы рукописей с пушкинским «разбегом» строчек больше говорили о поэте, чем подобные красоты. К концу фильма в сценах дуэли и смерти, актер и режиссер Е. Червяков, исполнитель роли Пушкина, достигал подлинного драматизма.

Борьба мнений, споры и дискуссии происходили на страницах журналов, газет и на экране. Сценарист и критик В. Шкловский прокламировал: «Нужно подходить к истории с точки зрения экономики, а не с точки зрения приключений цариц»¹². Он же выступал по поводу экранизаций: «...Кинокартина будет существовать рядом с литературным произведением, пользуясь его материалом и в то же время вытесняя его»¹³. Эти заявления не остались на бумаге. Двор царя Ивана должен был, по замыслу того же В. Шкловского, одного из сценаристов фильма, и режиссера Ю. Тарича, заложить «экономический базис» в фильме *Крылья холопа*. Грозный был показан в картине «не на приеме посланцев, а на приеме купцов». Холоп Никишка, смастеривший крылья и казенный за содружество с нечистой силой, мыслился как «массовый предтеча рабочего»¹⁴. Некоторые надписи в фильме: «Так в те времена помещики добывали себе рабочую силу» или: «Царь был умным и хитрым купцом» иллюстрировали цели фильма в духе исторической школы Покровского, который утверждал, что в основе исторического движения лежит исключительно экономика. Но авторы *Крыльев холопа* не могли ограничиться только «экономическими» выкладками. Большинство сцен фильма, снятых Ю. Таричем с художественным темпераментом, воспроизводили на экране исторический быт во всем его вещественном, нарочито грубом облике. Сама фигура царя Ивана, сыгранного мхатовским актером Л. Ленидовым с большим актерским размахом, не умещалась в купеческом контуре. Актер И. Клюквин, играя роль Никишки, в лучших сценах убеждал зрителей в дерзновенности замыслов «крылатого холопа».

12. Советский экран. 1927. № 4. С. 2.

13. Там же. № 38. С. 10.

14. Там же. 1926. №2. С. 11.

Обыгранные в фильме в рамках купеческого контура, сами крылья, заморская диковинка ~ часы или льнотрепальное колесо придавали историческому колориту механический ракурс. Но рядом с этими древними механизмами на экране располагались еще более древние атрибуты костюмных боевиков - дворцовая интрига, вонзившийся в грудь царский посох, тень Грозного, нависшая над ложем преступной царицы, и, наконец, надпись, будто выхваченная из глубин дореволюционного кинематографа: «Какие тайны хранила эта ночь и для кого она была последней».

В следующем фильме *Капитанская дочка* сценарист В. Шкловский вновь возвращает Ю. Тарича, а заодно и Пушкина к «экономическому базису» - одним из основных мотивов действия становится соляная монополия. Продажа соли башкирам и сцены «соляного бунта» не были единственным новшеством в картине, привнесенными в повесть А. С. Пушкина. Савельич, обучающий Пугачева грамоте, недоросль Петруша Гринев, щелкающая на счетах Екатерина в конторских очках, ссыльный офицер Швабрин, разделяющий идеи Радищева, - весь материал фильма действительно успешно вытеснял пушкинский материал.

Капитанская дочка была далеко не единственным образцом кинематографической переработки классических произведений. Поиски элементов современности в истории велись широким фронтом. К. С. Станиславский, приглашенный *вМежрабпом'фильм* для постановки фильма *Шинель* по Гоголю, считал «не только допустимым, но и необходимым «омолаживание» классического произведения, чтобы приблизить авторский замысел к современности»¹⁵. Театральные опыты В. Э. Мейерхольда давали богатейший материал для решения проблемы «классика и современность». В кино постановщик *Матери* (по М. Горькому) Всеволод Пудовкин декларировал: «Тема - это почти всегда максимум того, что может быть взято из литературного произведения при переделке его в сценарий»¹⁶.

Надо ли в таком случае удивляться, что актриса и режиссер О. Преображенская, воспитанная в традициях старого искусства, выступавшая еще как актриса на дореволюционном экране, прошедшая режиссерскую учебу у В. Гардина, сочла необходимым изменить сюжет чеховской *Каштанки*: в ее фильме мальчик Федя оказывался в ночлежном доме, затем он был продан босяком за бутылку водки уличному шарман-

ьщику и претерпевал другие приключения, попав на горьковское, но отнюдь не чеховское дно жизни.

Поставленный О. Преображенской совместно с И. Правовым фильм *Бабы рязанские*, хотя и не был основан на каком-либо литературном произведении, тем не менее являлся своеобразной экранизацией быта русской деревни. *И- Судьба молодой крестьянки, обесчещенной свекром, родившей ребенка и бросившейся в омут после того, как муж возвратился с войны, волновала зрителей своим неподдельным драматизмом. Этот сюжет был погружен в устоявшуюся бытовую среду, которая воспроизводилась на экране в красках «рязанского» этнографизма. Свадебные обряды и праздники сменялись в фильме сценами нелегкого крестьянского труда - на пашне, дома за ткацким станком, на лугу, где разостланы холсты, на уборке хлеба, в кузнице. В этих сценах молодые актеры Р. Нужная, Э. Цесарская, Г. Бобынин, Е. Максимова естественно и свободно включались в ритм трудовых процессов. Долгое время фильм пользовался немалым успехом; хом, несмотря на грозные упреки критики в «полном отсутствии осуждения и бичевания снохачества»¹⁷.*

Надо отдать должное О. Преображенской и И. Правову и в другом - они первыми среди кинематографистов взяли за нелегкую, особенно в немой период, задачу экранизации *Тихого Дона* М. Шолохова. Ограниченные рамками первой книги, постановщики тем не менее многое предугадали и в актерском облике шолоховских героев - А. Абрикосов и Э. Цесарская, и в выборе природы - съемки трехсерийного *Тихого Дона* выпуска 1958 года проходили в тех же самых местах. Режиссеры нашли в себе мужество отстоять свое понимание писательского замысла, вопреки настоятельному мнению, что «если даже в романе Шолохова не было показано, как Григорий становится революционером, то в картине это надо было сделать»¹⁸.

Режиссер П. Петров-Бытов, работая над экранизацией *Каина и Артема* А. М. Горького, дописал ряд сцен, где показал революционное прозрение волжского грузчика Артема под влиянием его друга, сапожника-еврея Хаима, участника революционного кружка. Но эта попытка усилить социальное звучание рассказа не исчерпывает значения фильма, который оказался явлением среди других экранизаций и лучшим в творчестве П. Петрова-Бытова.

¹⁵ Алейников М. Пути советского кино и МХАТ. - М.: Госкиноиздат, 1947. С. 119.

¹⁶ Советский экран. 1926. № 85. С. 6.

¹⁷ Советское кино перед лицом общественности. - М.: Госкинопечать, 1926. С. 108.

¹⁸ Архив Госфильмофонда. Ед. хр. 2206,

В *Каине и Артеме* режиссера увлекли горьковский материал и красочная волжская натура. Тонкая психологическая нюансировка была чужда дарованию П. Петрова-Бытова. В его фильме фигуры людей, словно закрашенные одной густой и сочной краской, впечатывались в картину дна большого волжского города. В начальных кадрах *Каина и Артема* торжествовала метафора - дышали рыбины на прилавке и уставший грузовик, раскачивались языки торговков и колоколов, мерно поднимались и опускались кадила и кулаки. Влияние живописного кинематографа чувствовалось и в монтажной композиции ряда сцен, где хоровод вещей, деталей, подробностей быта внезапно останавливался на неподвижном и долгом плане лица человека, и в композиции отдельных кадров, будто случайно выхваченных из струившегося за экраном потока жизни. Полюбившая Артема женщина (Е. Егорова) мечтала о лучшей доле, и ее мечта рисовалась в медленных планах сияющих под солнцем лугов и пашен, мокрых от дождя.

Постепенно человеческое начало пробивалось на поверхность фильма. Заключение в Артеме буйная сила сначала словно дробила образ на отдельные монтажные куски: кулак - насупленная бровь - рывок плечом - удар. Пробудившиеся в душе грузчика чувства дружбы и благодарности к Хаиму (Э. Галь), который выходил его после жестоких побоев, пробуждают у постановщика интерес к актеру - монтажные приемы уступают место исполнителю роли Артема Н. Симонову. Возвращение героя к жизни было сыграно Н. Симоновым с интонацией радостного удивления. Его Артем словно впервые видел красоту окружающего мира...

Озвученный в Париже под руководством известного кинорежиссера Абея Ганса *Каин и Артем* вернулся в 1932 году на отечественные экраны в ореоле европейской славы.

Режиссерская плеяда

В середине 20-х годов из театра в кино приходит Григорий Рошаль. Недавний руководитель *Опытного театра Наркомпроса*, он ставит в 1926 году фильм *Господа Скотинины* по мотивам комедии Д. И. Фонвизина *Недоросль*. Преследуя, по его словам, цели «извращения исторического материала для обострения пародии, гротеска и сатиры»¹⁹, режиссер и сценаристы В. Строева и Г. Рошаль меняют не только назва-

ние фонвизинской комедии, но и ее сюжет - в действие картины врываются пугачевские отряды. Меняется и облик персонажей - свиноподобные Простаковы трясут на экране жирными телесами и пудренными париками, с трудом размещаясь среди построенной художником И. Махлисом преувеличенно массивной и чудовищно нелепой мебели. В Шкловскому это показалось недостаточным. Он настойчиво советовал подвесить: «Тяжелая полая Недоросль» непременный «базис» в виде салоторговли и поддержать тем самым проблему льноторговли в *Крыльях* и «холопа и соляную монополию в *Капитанской дочке*. Но внимание Г. Рошаль было отвлечено работой В. Массалитиновой над ролью Простаковой, Замечательная актриса с большим мастерством и тактом сумела приспособиться к манере «сатирического лубка».

Г. Рошаль осуществляет совместно с германскими кинематографистами постановку фильма *Саламандра* (1928) по сценарию А. Луначарского и Г. Гребнера, на материале жизни австрийского ученого-биолога Пауля Каммерера (в картине он получил новое имя - профессор Цанге), а исполнял роль немецкий актер Бернгард Гетцке. Ученый-материалист, доказавший своими опытами над саламандрами наследственную изменчивость живых организмов, подвергся ожесточенной травле. Борьба прогресса и реакции на материале науки - эта тема была новой для советского кино. Она решалась в *Саламандре* на широком зарубежном фоне, социально остро, с использованием разнообразных художественных средств - от сдержанного психологизма образа Цанге до мрачного, трагического гротеска образа барона Петискуса, главы тайной фашистской организации. Актер В. Фогель был неузнаваем в этой роли благодаря искусному гриму (прижатые к черепу острые уши) и манере игры, чем-то напоминавшей манеру немецкого актера Конрада Вейдта в знаменитом экспрессионистском фильме *Кабинет доктора Калигари*.

С широких светлых улиц (съемки производились в Берлине, Лейпциге, Эрфурте), из сияющих белизной лабораторий (они были сняты в свободных кадровых композициях), действие переходило в подвалы замка барона, где режиссер и оператор Л. Форестье начинали деформировать лица и предметы узкими пучками света, добиваясь экспрессионистских эффектов.

Общие процессы развития киноискусства тех лет отчетливо выявляются в творчестве режиссера Абрама Роома. Его фильмы, регулярно выходившие с 1924 года, не оставляли равнодушными ни зрителей, ни критиков. Использован-

19. Советский экран. 1926. № 34. С. 5.

ный в них жизненный материал и его режиссерская трактовка носили зачастую открыто полемический характер. А. Роом не боялся крайних, рискованных решений. Больше того - он искал их, порой нарочно заострял подставленные им проблемы морали и быта, вызывая тем самым испуг и раздражение у любителей золотой середины. В своих поисках режиссер далеко не всегда руководствовался выверенными творческими критериями. Но его путь от эксцентрической агиткомедии *Гонка за самогонкой* до лучшей экранизации советского немого кино *Привидение, которое не возвращается*, от первого высказывания на страницах киножурнала: «побольше биологии и поменьше эстетики»²⁰ до конечного вывода о необходимости «режима эстетической экономии»²¹, раскрывает эволюцию своеобразного, ищущего художника.

До *Гонки за самогонкой* А. Роом был студентом Психоневрологического института, врачом, бойцом Красной Армии, постановщиком *Моцарта и Сальери* на сцене Саратовского театра, ассистентом режиссеров Б. Михина и Ч. Сабинского на 3-й кинофабрике *Госкино*. Свою первую агиткомедию он сделал по сценарию и с участием П. Репнина, опытного комедийного актера, игравшего в фильме роль подмастерья, обнаружившего притон самогонщиков. Для оправдания самых невероятных трюков и приключений действие комедии разворачивалось во сне героя. Озорные упражнения с киноаппаратом вообще были свойственны работам начинающих режиссеров, слегка опьяненных и оглушенных возможностями кинематографа, поспешно экспериментировавших - как С. Эйзенштейн в *Весенних улыбках Пролеткульта*, как Г. Козинцев и Л. Трауберг в *Похождениях Октябрины*, как Ф. Эрмлер в *Скарлатине* и С. Юткевич в *Даешь радио!*

В 1926 году на экраны выходит его первый большой фильм *Бухта смерти*. Созданный по мотивам рассказа А.С. Новикова-Прибоя *В бухте Отрада*, фильм благодаря своему первоисточнику оказался включенным в широкий литературный процесс. Основной замысел вещи - переход на сторону революции человека, ранее далекого от политики, был чрезвычайно типичен для искусства 20-х годов. В кино этот мотив восходил еще к первым агитфильмам (*Глаза открылись*), он получил свое воплощение в картине *Мать* и в украинских фильмах *Дед дня* и *Ночной извозчик*. Герой *Бухты*

20. Советский экран. 1926. № 8. С. 5

21. 1929 Проспект «Привидение, которое не возвращается». - М.: Теакинопечат.

смерти, судовой механик Иван Раздольский, открывал кингстоны на захваченном белыми корабле, который приближался к маяку, где засели партизаны и среди них - сын Раздольского. Прозрение человека под влиянием революционных событий и отцовских чувств - этот мотив был нужен художникам, как благодарный материал для актерского творчества. Фильмы *Два дня* и *Ночной извозчик* вошли в историю многонационального советского кино прежде всего именами : актеров И. Замычковского и А. Бучмы. Исполнитель роли Раздольского в *Бухте смерти* В. Ярославцев оказался намного слабее, хотя сам А. Роом декларировал в статье *Мои киноубеждения*: «Преимущественное значение в картине принадлежит живому человеку. Настоящее кино там, где оно эмоционально насыщено...»²²

В *Бухте смерти* неожиданно актерски яркими получились фигуры второго плана. *Матрос в фуфайке* был сыгран Николаем Охлопковым с острым чувством ритма и пластически выразительно. Его долговязая расслабленная фигура внезапно, как пружина, разворачивалась в каскаде гибких, сильных движений. Хорош был Л. Юренев в роли кочегара Маслобоева, доносчика и шпиона, с его мягкой звериной повадкой жирного тела и разодраным в страшной улыбке щербатым ртом.

Режиссерское искусство А. Роома обнаружилось на периферии сюжета, в деталях и частностях, которые показали, что возможности постановщика выше среднего художественного уровня фильма. Заявление А. Роома о «живом человеке» не осталось только декларацией. В *Бухте смерти* появились непривычно длинные актерские сцены, снятые на едином дыхании. В то время как резаный монтаж считался новаторским признаком, А. Роом снимал куски длиной до 80 метров, не боясь обвинений в театральщине. Не побоялся он, когда посчитал нужным, показать на экране со всей достоверностью расправу белогвардейцев над арестованными в трюме корабля. Еще до выхода картины фотография с трупиком ребенка в ведре обошла страницы газет и журналов, сопровождаемая подписью: «На съемках *Бухты смерти*». С той поры тема «роомовского натурализма» стала обязательной в разговоре о художнике. В. Шкловский называл это несколько по-другому - «роомовский де-эстетизм». Так или иначе, но никто не спорил, что в изображении зверств режиссер использовал сильно действующие средства, которые находились на грани искус-

сгва. Однако и здесь А. Роом не был одинок. Кадры из *Креста имаузера*, где героя сжигали на экране, предварительно облив керосином, кадры из «Трипольской трагедии», где на крупном плане бандиты рубили цепляющиеся за колодезный сруб пальцы, и подобные им сцены из других фильмов выстраивались в один, достаточно выразительный ряд. Мастера, и среди них А. Роом, именно в таких эпизодах не хотели пренебрегать достоверностью кинематографа.,.

Разностильность фрагментов и образов *Бухты смерти* в известной мере скрадывалась благодаря фабуле картины, напряженной и действенной, с явными приключенческими элементами. *Бухта смерти* вышла на экраны, пользовалась успехом у зрителей, заслужила похвалы критики, отмечавшей, что метод режиссера - это «обнажение киноправды», и даже сокрушавшейся по поводу того, что картине А. Роома «переплыл дорогу» эйзенштейновский *Броненосец «Потемкин»*. Совместная работа режиссера А. Роома, сценариста В. Шкловского и художника С. Юткевича над картиной, которая вышла в марте 1927 года под названием *3-я Мещанская*, ознаменовалась крупным успехом. Картина вошла в число знаменательных произведений отечественного кино и до сих пор является непременным участником различного рода ретроспектив.

...Мчится поезд, мелькают поля, перелески, станции, дачные поселки - на горизонте вырастает панорама огромного города - пустыни улицы ночной Москвы, слепо блещут под луной окна дома, в комнате на постели двое. Эта серия кадров открывает не только фильм, но и замысел авторов: от просторов жизни аппарат будто с ходу врежется в быт. Зачин откровенно полемичен, проблема подчеркнута, вопрос поставлен.

В. Шкловский и А. Роом решили перенести на экран один из основных пунктов повестки дня, который неизменно ставился и обсуждался в рабочих клубах, на комсомольских собраниях, в речах ораторов, на газетных страницах, в выступлениях поэтов. Этому «пункту» посвящен цикл стихотворений В. Маяковского *В повестку дня, Любовь, Стабилизация быта, Вместо оды, Маруся отравилась* и др. В. Маяковский обращался с призывом к «зодчим новых отношений и новых любовей».

В этих условиях замысел авторов *3-й Мещанской* не мог не выглядеть неожиданным: ибо основная задача была

не разрешать, а лишь заострить, не инструктировать, а лишь обнажить и поставить эту тему на обсуждение зрителя, Не точка, а знак вопроса стоял в конце фильма: тот самый знаменитый знак вопроса, который подразумевался в ряде дискуссионных фильмов о современности и, наконец, воочию появился на экране в *финале Парижского сапожника*.

Между тем критики, привыкшие видеть в картинах разыгранные актерами инструкции «по быту и семье», усмотрели в *3-й Мещанской* возмутившую их инструкцию «половой распущенности», проповедь «любви втроем», не заметив «приема иронической дискредитации всего того быта и уклада жизни, который царил в этом полуподвале на 3-й Мещанской»²⁴.

Как камень, брошенный в воду (есть такой аллегорический кадр в фильме), нарушал устоявшийся быт семьи Баталовых приезд Владимира Фогеля, друга Николая еще по Гражданской войне. Отношения между тремя обитателями комнаты вскоре запутываются: в отсутствии мужа Людмила сближается с Фогелем. Укрывавшиеся одной шинелью, прошедшие суровые испытания войны, друзья не выдерживают испытания бытом. Горькая ирония слов женщины: «Аборт вскладчину...» сменяется репликой-надлисью Баталова: «Кажется, мы с тобой подлецы». Отъезд Людмилы - кадры дороги, мчавшегося поезда - завершают фильм, напоминая о его начале.

В. Шкловский и А. Роом избрали вроде бы опасный метод полемики. Они сгустили бытовые краски и использовали в качестве аргумента ситуацию, рискованно выглядевшую на экране. Едва ли не впервые открытая с такой откровенностью интимная сторона жизни допускала не только взгляды, но и подглядывание, которое сопровождалось хихиканьем при виде того, как в сцене гадания на картах «валет кроет даму» (есть и такой кадр в фильме). Этому невольно способствовала далекая от пуританской строгости режиссерская манера А. Роома.

Но для постановщика полемическими аргументами служили не только ситуация или сопровождающие ее подробности, Характеры людей, раскрытые превосходными актерами Н. Баталовым, В. Фогелем, Л. Семеновой, с редкой для тех времен обстоятельностью и конкретностью, также принимали участие в споре на экране. Прав был В. Шкловский, сказав про них: «Это трое хороших людей...»²⁵. На 3-й Мещанской жили не злодеи и жертвы. Актерское обаяние, которое вместе со свои-

ми именами исполнители отдали каждому из трех обитателей комнаты, начисто исключало столь примитивное и назидательное решение вопроса. Прежде всего благодаря актерам, игравшим глубоко и сильно, история «любви втроем» превратилась в драму человеческих отношений, вызывавших с экрана к чувству и сознанию зрителей.

В предложенных сценарием обстоятельствах А. Роому было работать и легко, и трудно. Легко - потому что материал вещи, по словам режиссера, оказался «сконденсирован и запакован в небольшой отрезок времени, одну комнату и московскую натуру»²⁶. Возник своеобразный «микромир», в котором детали действия невольно укрупнились и превосходно читались с экрана: портрет Буденного на стене, «душ», устроенный из самовара, лукошко мокрых ягод, радионаушники, позволявшие не слышать, ширма, позволявшая не видеть, и дверная занавеска - она распахивалась в начале действия и задерживалась как занавес в конце фильма. Теперь стал ясен смысл фразы А. Роома: «В кино, на экране вещь вырастает до исполинских размеров...»²⁷ Трудно было работать, потому что режиссер чувствовал ограниченность этой сценической площадки, замкнутость «микромира» от большой жизни. Пытаясь преодолеть их, он вводит в фильм «симфонию Москвы» - сменяющиеся наплывами и двойными экспозициями картины жизни большого города. А. Роом и оператор Г. Гибер отправляются на поиски высоких точек зрения. Так появляются кадры Москвы, снятой с крыши Большого театра и с самолета (во время воздушной прогулки Фогеля и Людмилы). Вместе с обрамляющими кадрами дороги эти снятые с высоких точек зрения сцены должны были расширить пространство фильма, открыть доступ воздуху.

В нескольких кадрах Фогель работал у печатной машины, а строитель Баталов завтракал, сидя в квадрате Большого театра. Действие своей новой картины *Ухабы* В. Шкловский и А. Роом перенесли в производственную обстановку, на стекольный завод в Гусь-Хрустальный. Но шум, поднятый *3-й Мещанской*, еще долго не утихал в печати. Лишь отдельные критики пытались оградить фильм от часто несправедливых нападок. В статье *Заметки о советской бытовой картине* В. Перцов точно определил и высмеял характер претензий, которые предъявлялись не одному А. Роому, и не только в 20-е годы: Если *3-я Мещанская* представляет собой

несомненную удачу советского кино, то к режиссеру приступают с вопросами: разве в такой квартире проживает большая часть рабочего класса СССР, где это видано, чтобы рабочий класс пил чай из подстаканника, возможно ли, чтобы муж-пролетарий, узнав об измене жены, так-таки без боя оставил жену и жилплощадь...»²⁸.

С. Эйзенштейн в статье *За рабочий боевик* призывал мастеров воспользоваться материалом современности для крупных экранных обобщений: «Эпопею коллектива мы знаем (*Броненосец «Потемкин»*). - М. 3.).

f. Первую эпопею из психологически индивидуальной темы прошлого создал Пудовкин (*Конец Санкт-Петербурга* 2Л-М.З.).

Слово за созданием бытовой эпопеи сего дня»²⁹.

С наименьшими трудностями овладевала современностью и литература. «Теперь нужно дать большое полотно, нужно жизнь рабочих связать со всем теперешним строительством. Такое произведение должно говорить не только о жизни рабочих, но и связывать эту жизнь со всеми жгучими вопросами нашего времени, а это страшно трудно. Это неизмеримо труднее, чем было дать «Железный поток»³⁰, - писал А. Серафимович.

В конце немого периода А. Роом предпринимает отчаянную попытку одним прыжком преодолеть отставание. За 12 дней он ставит киноочерк *Манометр I* - «производственный памфлет на документальном материале» о прорыве на московском заводе *Манометр*. Фильм в качестве живой стенгазеты должен был помочь коллективу выйти из прорыва. Но, как ни торопился режиссер, жизнь опередила его замысел. Ко времени завершения фильма рабочие преодолели отставание, и, когда очерк вышел на экран, завод уже вышел в передовые! Однако А. Роом не складывает оружие. Он спешно готовит *Манометр II* - новый киноочерк уже о ликвидации прорыва. Действие фильма заключалось в сюжетное обрамление: на заседании литкружка рабочие обсуждают план будущей картины *о Манометре*. Этот искусственный ход противоречил документальной природе очерка.

Настоящие злободневность и успех приходят к А. Роому несколько раньше. Они связаны с его работой над фильмом *Привидение*, которое не возвращается по сценарию В. Туркина и новелле Анри Барбюса. Действие новеллы *Сви-*

26. Роат.А. - М.; Театринопечать. 1929. С. 10.

27. Советский экран. 1926. № 8 С. 5.

28. Советское кино. 1927. № 2. С. 5.

29. Революция и культура. 1928. № 3-4. С. 56.

30. Нелитературном посту. 1928. № 22-23.

дание, которое не состоялось, как и действие фильма, происходит в одной из далеких стран Латинской Америки. Но с точки зрения «географии искусства» новелла оказалась наиболее близкой режиссеру. Его увлеченность острыми драматическими столкновениями, его стремление к интенсивности в психологических рисунках, контрастная резкость излюбленных им бытовых красок, жесткость, бескомпромиссность его режиссерской манеры - все это было бы просто необходимым постановщику «Привидения».

«Северные Американские штаты преисполнены заботы о Мексике. Они по-отечески опекают ее, и это вполне понятно; Мексика - чудесная страна, там нефть так и бьет из-под земли... По этой-то причине американцы из Северных штатов изо всех сил стараются изгнать с прекрасной мексиканской земли дух своеволия, а главное - революционный дух...»³¹, - пишет А. Барбюс во вступлении. Сама же новелла рассказывает о пожизненном заключенном революционере Хозе Реале, который получает согласно «гуманному» закону так называемый «день свободы». По пути домой он встречает друзей, на радостях они угощают его вином. Истощенный в тюрьме организм не выдерживает даже небольшой дозы спиртного. Мучительно борясь с опьянением, Хозе в забытии снова возвращается в тюрьму, так и не побывав дома.

Сценарист В. Туркин создал, по существу, новое произведение. Он развернул публицистическое начало А. Барбюса в яркий драматический сюжет: Хозе Реаль, преследуемый по пятам полицейским агентом, получившим задание убить его, использует свой «день свободы» для того, чтобы возглавить стачку рабочих-нефтяников и навсегда остаться на свободе. А. Роом, актеры Б. Фердинандов (Реаль), М. Штраух (агент), оператор Д. Фельдман и художник В. Аден нашли великолепное пластическое решение замыслу драматурга. Фильм в целом и отдельные кадры заключены в жесткую геометрическую схему: полосы ослепительного света и глубокие тени подчеркивают ритм этажей тюрьмы, прутья решеток повторяют полосатый узор одежды заключенных, сетка трещин покрывает выжженную солнцем землю. На фоне этих линейных композиций необычно выглядят лица и глаза людей. Благодаря этому контрасту весь художественный строй фильма становится ярким и броским, чем-то похожим на мексиканские гравюры, где заключенные в квадраты решеток круг солнца и овал лица взывают к свободе.

31. Барбюс А. Избр. произв. - М.; Л.: ГИХЛ, 1950. С. 380.

Одна фраза А. Барбюса подсказала сценаристу и режиссеру особый художественный прием, который предвосхитил некоторые поиски кинематографистов в будущем; «И то, что он не успел сделать в течение дня, свершилось теперь в счастливом полусне...»³². Так возникла в фильме вторая реальность - экранизация мыслей, видений и снов Хозе Реаля. Зная о готовящемся убийстве, обуреваемый жаждой свободы, Хозе мысленно обращается за советом к жене Клеманс (О. Жизнева), к отцу и товарищам. Не бледными видениями - как посланцы реального мира приходят они в его камеру, и Хозе общается с ними как с живыми.

Измученный жарой и усталостью, Хозе валится без сил на песок. Из забытья его выводит ласковое прикосновение руки - это Клеманс поспешила ему навстречу! Он открывает глаза, и сон сменяется явью: над ним склонился полицейский агент. Вторая реальность мыслей и снов героя открыла источники для новых психологических решений. Поединок двух уходил с поверхности жизни в недра сознания и вновь возвращался к реальности.

Этот прием, раскрывавший действие как бы в двух планах, с особым успехом был использован актером Максимом Штраухом. Его агент, с виду вполне добродушный обыватель и буржуа, в минуты опасности мгновенно превращался в полицейскую ищейку.

Свойственное А. Роому чувственное восприятие действительности в ее конкретном, вещественном облике наложило свой отпечаток на фильм. Даже отдельные кадры несли в себе заряд большой образности. Бульдожий затылок агента, целящегося из пистолета, совмещался с затылком его вороненого «бульдога»; это совмещение человека и оружия рождало у зрителя отчетливый образ тупой, неумолимой, опасной силы. Окрыленная взмахом рук фигура Хозе на вершине причудливого холма, похожего на собачью голову, вызвала почти осязаемое представление о свободе, преследуемой по пятам гончими.

Выхваченные из сотен других эти два кадра сделают понятным тот отзыв, который дал Анри Барбюс работе авторов *Привидения*. «Все они внесли в фильм так много нового, что я - автор новеллы, послужившей темой для картины, имею право аплодировать этой фильме наравне со всеми зрителями».

32. Барбюс А. Избр. произв. - М.; Л.: ГИХЛ, 1950. С. 387.

33. *Привидение, которое не возвращается*. - М.: Теэкинопечатъ,

Путь А. Роома по восходящей типичен для творчества крупнейших мастеров кино тех лет. С каждым новым фильмом он ставит перед собой более сложные задачи. Идет процесс быстрого накопления опыта и художественного мастерства.

Одна из сцен фильма, где тюремщики ударами водяных струй умиротворяют взбунтовавшихся заключенных, похожа на киноцитату из *Стачки*. Но не только эта конкретная сцена - весь масштаб фильма по-своему близок широким обобщениям, которыми проникнуты работы пионеров советского немого кино.

Путь другого режиссера, Фридриха Эрмлера, вновь доказывает, как и работы Абрама Роома, что интерес к человеческой психологии и бытовой окраске действия помогал рождению крупных, значительных замыслов. В лучшем фильме Ф. Эрмлера - в *Обломке империи*, мы найдем многое от замечательных кинополотен С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко.

Еще до революции, подростком Эрмлер приехал в Москву, чтобы стать киноактером, но первый же городской, к которому он обратился с вопросом, где находится «кинематографическое заведение», вышвырнул его из города как не имеющего права жительства. Вторая попытка Ф. Эрмлера приобщиться к кино оказалась более успешной, в 1923 году недавний замначальника Особого отдела армии Фридрих Эрмлер, одетый в кожу, с маузером на боку, переступает порог Ленинградского института экранного искусства. Два года учебы в институте и первые актерские выступления разочаровали Ф. Эрмлера. Расставшись с мечтой об актерском творчестве, он расстается и с институтом, поступив работать на киностудию в качестве ³⁴научно-художественного совета. Его главный интерес сосредоточен в КЭМ - Киноэкспериментальной мастерской, которую он организовал и возглавил по призеру ФЭКС - Фабрики эксцентрического актера М. Козинцева и Л. Трауберга. Однако цели и задачи КЭМ, изложенные в *Положении*, отличались от выпущенного ФЭКСами манифеста *Экцентризм*. В первом параграфе *Положения* говорилось: «Киноэкспериментальная мастерская (КЭМ) ставит своей целью выявление современности в искусстве кино путем обработки актерского материала на основах универсального синтеза продукции режиссера, актера и художника при наличии специализации в одной из этих областей.

Для достижения означенной цели КЭМ основывает свою работу на конструктивизме, понимая его как экономию изобразительных средств.

Исходя из поставленной цели, КЭМ ставит своей задачей развитие в индивидууме качеств изобразителя и мастера для создания подлинного классового пролетарского киноискусства, утверждая, что искусство внеклассовым быть не может»³⁵.

Споря с ФЭКСами и завидуя солидной художественной эрудиции, накопленной Г. Козинцевым и Л. Траубергом, молодой руководитель КЭМа решает учиться, полемизировать и работать одновременно. Он уговаривает Горздравотдел передать мастерской заказ на изготовление культурфильма *Скарлатина*. Получив в руки пленку и аппарат, Ф. Эрмлер немедленно начинает снимать и сразу же далеко выходит за скромные рамки, уготованные ему Горздравотделом. Хотя в ряде кадров фильма демонстрировались больницы и режиссера консультировали профессора медицины, он уделяет основное внимание эпизодам, поставленным в духе ранних ФЭКСов: «...В одном из них - воскресшая балерина во время похоронной процессии вылезает из гроба : двойным сальто-мортале. В другом - заколдованный монах ; рождает ребенка»³⁵.

Следующий его фильм *Дети бури*, созданный вместе с другим начинающим режиссером Э. Иогансоном, подражал *Красным дьяволятам*. Однако приключенческий сюжет фильма не был навязан - он возник из истории борьбы комсомола Петрограда с войсками Юденича в 1919 году. Успех «комсомольского детектива», как называли картину в печати, позволил Ф. Эрмлеру и Э. Иогансону перейти к новой работе, для многих оказавшейся полной неожиданностью.

Дно большого города, уголовный сюжет, переплетающиеся судьбы уличной торговки, опустившегося интеллигента и профессионального вора, вынесенное в титры определение жанра «мелодрама» - таковы внешние признаки этой картины. Она была поставлена по сценарию М. Борисоглебского и Б. Леонидова и вышла к концу 1926 года на экраны под названием *Катюка - бумажный ранет*.

Первые кадры - ночные улицы, изломанные тени прохожих, пятна света, огромные буквы афиш, запрокинутые в резких ракурсах лестницы - рисуют общую картину города, их стиль заимствован из немецких экспрессионистических фильмов. Снимавший *Катюку - бумажный ранет* оператор А. Москвин (вместе с Е. Михайловым) и художник Е. Еней

34. ГАОРС ЛО, ф. 4309, оп. 2, д. 94, л. 217,

35. Как я стал режиссером. - М.: Госкиноиздат, 1946. С. 305.

входили в группу ФЭКСов. Они только что закончили работу над романтической мелодрамой *Чертово колесо* - о любви моряка и девушки, попавших в воровскую шайку. Еще несколько кадров, и на экране появляется лицо Катьки, неулыбчивое, в платке, по-старушечьи надвинутом на лоб, с хмурой тоской в глазах, лицо, исполненное сурового достоинства. Артистка В. Бужинская несколько напряженно, с видимым усилием сохраняет это выражение из сцены в сцену, из кадра в кадр, чтобы к концу фильма обретенные радость материнства и любовь, вдруг счастливой и чуть стыдливой улыбкой преобразили ее лицо.

Цитатность первых кадров неорганична для фильма. Мысль о возрожденной человечности придает фильму гуманистическую окраску.

Уличная торговка яблоками по прозвищу Катька - бумажный ранет, забеременевшая от вора Семки Жгута и брошенная им, находит в себе силы, чтобы оказать помощь и полюбить еще более обиженного жизнью бывшего интеллигента Вадьку Завражина. В этой сюжетной ситуации главным оказался не ее мелодраматизм, а режиссерское и актерское решения. В. Бужинская последовательно, хотя и несколько прямолинейно, показывает возрождение своей героини. Актер Федор Никитин в роли Вадьки, используя навыки и опыт, приобретенные им во Второй студии МХАТ и на сценических подмостках, более пристально и тонко прослеживает изменение характера своего героя на экране. Он набрасывает интереснейший психологический эскиз, где надежда на будущее сменяется в человеке взрывом отчаяния, сознание собственного ничтожества переходит в мучительную гордость, чувство вины уступает место уверенности в своих силах. Тщательно продуманные детали костюма - сморщенная панамка, остатки рубашки, завязанные на спине тесемками, веревочный галстук с бомбошками - рисуют внешний облик Вадьки в классическом стиле мхатовской постановки «На дне». Актерский психологизм погружен на экране в осязаемую, вещественную бытовую среду. Вадька расстилает платочек на мокром от ночного холода мраморе памятника и укладывается спать, поджав дрожащие ноги; Вадька с блаженной улыбкой засыпает на пестрой ситцевой подушке в комнате Катьки - материал этих двух скромных кадров, мимолетных в потоке других, типичен для фильма. Человек и среда связаны на экране режиссерской мыслью.

Авторы придавали особое значение натурным съемкам. Излагая свой замысел, Э. Иогансон и Ф. Эрмлер говори-

ли на заседании научно-художественного совета: «Все действие разворачивается на фоне улицы, при этом имеется в виду сделать улицу не просто фоном, а «играющим мате-; риалом», с которым органически увязываются фабульно действующие лица и через улицу приобщаются к новому советскому быту»³⁶.

Намерения режиссеров ясно видны в сцене, где Катька, сложив уставшие руки на высоком животе, с тоской и завистью смотрит на проходящую на улице колонну пионеров. Демонстрация как признак нового советского быта нередко появлялась на экранах. Но Э. Иогансон и Ф. Эрмлер связывают эти почти хроникальные кадры с судьбой героини, с ее неотвязной думой о будущем своего ребенка.

В новом фильме Дои в *сугробах* и на новом материале Ф. Эрмлер продолжает развивать свою тему. Сценарист Б. Леонидов, обратившись к рассказу Е. Замятина *Пещера* о старом музыканте, гибнущем в холодном городе, выворачивает рассказ наизнанку: не гибель, но возрождение человека становится темой сценария и фильма.

Замысел вещи выдвинул на первый план актерскую проблему. Начавшееся достаточно случайно сотрудничество Ф. Эрмлера и Ф. Никитина в работе *нар, Домом в сугробах* приобретает и права, и обязанности. Режиссер не знал другого актера, который был бы так чуток, порой болезненно чуток, к нюансам и оттенкам роли. Образу музыканта как нельзя лучше соответствовали присущие дарованию Федора Никитина изощренный поиск в глубинах психологии и тонкий артистизм внешнего рисунка роли.

Медленное угасание в нетопленной, выстуженной ветром комнате вдвоем с больной женой, с холодной пылью на крышке рояля. Тепло, которое разливается по комнате от горящих в буржуйке краденых дров, и подаренная жене в день ангела вареная «курица», еще недавно бывшая попугаем, любимцем ребят из подвала. Мучительный стыд и мысль о самоубийстве, когда преступление раскрыто. Согласие участвовать «за паек» в концерте для красноармейцев. Восторг слушателей и вновь обретенная надежда на новую жизнь, сознание необходимости искусства людям.

Эти пунктирно обозначенные состояния героя на экране сливаются в целостный процесс. Федора Никитина волнует сама диалектика процесса: затрудненные движения тела, укутанного в тряпье, беспомощная худоба рук, потухший

взгляд - в начале фильма; истеричные, лихорадочные жесты, перекошенное диковатой болезненной улыбкой лицо - в сцене кражи дров; пробуждение как ото сна после самозабвенной игры и изумленная улыбка счастья - в финальном эпизоде концерта. Этот выразительный актерский рисунок наложен на тщательно отделанный режиссером социальный и бытовой фон времени. Петроград, снятый сквозь морозную дымку, окопы на фронте, черные кусты разрывов на белом снегу, афиша о выступлении Шаляпина, жители, роющие ходы в снежных сугробах, баррикады на улицах - немногие числом, но точно отобранные кадры выводят действие из комнаты музыканта на завьюженные улицы города. «Прекрасная фильма, - писали газеты, - но главное, что составляет достоинство ее, - это ощущение самой эпохи»³⁷.

Дом в сугробах - первая картина Ф. Эрмлера, поставленная без Э. Иогансона. Затем он ставит *Парижского сапожника*.

Знак вопроса и финальная надпись «Кто виноват?» - это первое, что обычно вспоминают. Кто виноват в драме девушки, брошенной любимым при известии, что она ждет ребенка, преследуемой грязной сплетней, так много перенесшей в жизни? Знак вопроса - не просто эффектная концовка. Он подразумевается по замыслу и выполнению фильма.

Злободневность поднятого в фильме материала доказывает цель его превращений. Фельетон *Преступление Кирика Басенко в Комсомольской правде*, потом сценарий И. Никитина и картина Ф. Эрмлера, наконец, повесть И. Никитина *Преступление Кирика Руденко*. Острота и актуальность темы ставили перед режиссером и актерами новые художественные задачи. В то же время расстановка лиц и распределение актеров на роли напоминали *Катьку - бумажный ранет*. Работница бумажной фабрики Катя - 8. Бужинская. Андрей, отец ее будущего ребенка, - В. Соловцов, влюбленный в Катю глухонемой сапожник Кирик - Ф. Никитин. Это сходство не было только внешним. Ф. Эрмлер, встречаясь с разнообразным жизненным материалом, оставался верен своей теме. Но привычная разработка характеров героев в психологическом плане показалась Ф. Эрмлеру недостаточной. Он вводит в художественную ткань фильма публицистическую тему.

Секретарь комсомольской ячейки, к которому Андрей обращается за советом, протягивает ему книгу *Проблемы пола в русской литературе*. Комсомольцы в клубе читают

.. журнал *Шгиена и здоровье*. Хулиган Мотыка Тундель (Я. Гуд.; кин), придумавший способ, как освободить Андрея от вынужденного отцовства, штудирует Уголовный кодекс, причем параграф об изнасиловании крупно выделяется на экране.

> Эта серия кадров напрямую иллюстрирует проблематику фильма. Ф. Эрмлер, знавший куда более тонкие и сложные решения, поступает ими ради подчеркнутых наглядности, доходчивости, злободневности. В этих же целях он прибегает к грубоватым, порой наивным кинометафорам. Андрей требует, чтобы Катя освободилась от ребенка - падает, разбиваясь, балалайка («разбита жизнь...»). Андрей соглашается на гнусное предложение Мотыки - муха вязнет в смоле («влип...»). Плакат *Броненосца «Потемкина»* в клубе и иконы в доме Андрея, сотни загорелых юношеских тел на крыше фабрики и снятая во весь экран мутная бутылка водки - кадры настойчиво, последовательно напоминают о борьбе нового уклада жизни со старым бытом.

Рядом с публицистическими кадрами монтируются другие, где на первом плане - актер и созданный им психологический рисунок роли. Публицистическая и психологическая линии переплетаются в фильме.

Глухонемой Кирик, единственный, кто может пресечь грязную сплетню и спасти девушку от позора, рассказывает о виденном. Обстановка сцены публицистична - заседание комсомольской ячейки ведет секретарь по прозвищу «Организованный Старик». Содержанием сцены является великолепно сыгранный Ф. Никитиным, неожиданно красноречивый на молчащем экране, насыщенный массой психологических деталей «монолог» глухонемого в защиту девушки.

В работе над следующим фильмом - *Обломок империи* Ф. Эрмлер вырывается на простор масштабной темы. Его режиссерское искусство предстает в новом качестве, что, впрочем, по-прежнему не исключает острого столкновения в стиливой композиции фильма самых разнообразных красок.

Чтобы столкнуть на пространстве одной картины две эпохи - до и после Октября, сценаристка К. Виноградская предложила условный, выразительный прием, которым художники пользовались и пользуются по сей день: утраченная, казалось, навсегда память возвращалась к человеку и в мгновение ока он переносился из прошлого в настоящее. Прием художественного остранения стал закономерным.

При всей своей необычности этот прием не был неожиданным для Ф. Эрмлера. Он увидел в нем возможность еще раз и по-новому развить излюбленную тему: наступление

37. Правда. 1928.11 апр.

человечности в мире, испытывавшем ужасы мировой бойни. *Обломок империи* стал одним из самых крупных произведений советского немого кино.

Действие фильма разворачивалось на протяжении трех периодов времени, как бы повторяя композицию *Дсшл в сугробах*: Первая мировая война - Гражданская война - современность. Периоды не имели хронологического течения. Их чередование зависело от прихотей памяти героя, бывшего унтер-офицера Филимонова. Память человека как бы управляла композицией вещи. В этом драматургическом приеме крылись большие психологические возможности. Естественно, роль Филимонова досталась Федору Никитину.

...Ночные кадры утопающего в снегах полустанка открывают фильм. Гражданская война - возле рельсов лежат трупы умерших от тифа красноармейцев, слабое дыхание еще живых колеблется в узком луче света. Человек в шубе и шапке, поблескивая стеклами пенсне, пристально нацеливает маузер на молоденького красноармейца, который в тифозном бреде, оторвав щенят, припал к сосцам собаки. Выстрел, и стекленеют собачьи глаза. Взмах маузером: «А этот... сам подохнет». Возле красноармейца опускается на колени солдат с круглой бородой, в которой прячется бессмысленная улыбка. Он вынимает из кармана ком лапши и сует в рот больного...

Будто из темных глубин памяти вырвана эта набросанная грубыми мазками, предельно насыщенная по колориту сцена. Но как ни мрачен ее общий тон, инстинкт человеческой доброты, подобно узкому лучу света, ложится на экран. Солдат с круглой бородой - Филимонов, контуженный в империалистическую, потерявший память, забывший обо всем, кроме чувства сострадания.

...Удар белого, слепящего света. Экран горит, как начищенный колокол на полустанке. Световой скачок - скачок времени. По перрону идет человек с круглой бородой и бессмысленной улыбкой. В окне вагона он видит женщину с гладкой прической. Удар колокола, поезд отходит. Лицо женщины, бывшей жены Филимонова, как удар, пробуждает его память. На экране точками разворачивается прошлое. Память стремительно уводит действие вспять, Начинается знаменитая сцена из *Обломка империи*, где Филимонов возвращается в современность. Сцена построена на монтажных и психологических ассоциациях: строчка швейной машины, которую крутит солдат, переходит в строчку пулеметного огня, катящаяся по полу катушка - в орудие, свесившийся с

шей Георгиевский крест - в могильные кресты и распятие. Эти ассоциативные кадры являются вступлением к необычным, полным символов и аллегорий картинам империалистической войны.

В луче белого света сходятся две белые фигурки русского и немецкого солдат. У них одно лицо - лицо Филимонова. Улыбаются, опускают винтовки, закуривают.

Немецкий офицер отдает приказ телефонисту: «Огонь!» Телефонист - Филимонов. Русский полковник приказывает унтер-офицеру: «Огонь!» Унтер-офицер - Филимонов. Взрыв в белом прожекторном луче. На земле распростерты фигуры русского и немецкого солдат.

Противогаз на лице распятого Христа. Надвигается танк. Раненый пытается укрыться за распятием. Танк проходит - на рубчатом снегу вдавленная шинель.

Ожившая память воскресила на экране кадры братоубийственной войны. Они сняты оператором Е. Шнейдером в стиле немецкой экспрессионистской живописи. «Размноженный» Филимонов и общий метафизический язык этих кадров выбраны Ф. Эрмлером в целях обобщения, близкого по духу и манере к поэтическим обобщениям монтажно-живописного кинематографа. Однако монтаж и актер не исключают друг друга. Ассоциативный монтаж и игра Никитина взаимно обогащаются. Поведение актера столь же «ассоциативно»: Филимонов остервенело крутит ручку швейной машины, все убыстряющийся ритм его движений внезапно переходит в ритм коротко нарезанных кадров стреляющего пулемета. Из столкновения пластически-монтажного и психологически-актерского начал рождается, говоря словами С. Эйзенштейна, «экранизированный образ мысли».

Действие фильма вместе с Филимоновым переносится в Ленинград и в современность. Ф. Эрмлер продолжает искать пути к экранным обобщениям. Филимонов хочет поступить на завод, где он работал до войны, и упорно ищет хозяина. Как объяснить ему, кто теперь хозяин? На протяжении двухсот пятидесяти кадров режиссер монтирует рабочие руки - шахтера, стрелочника, прачки, крестьянина. В последнем кадре лес голосующих рук. Узнав, что вместе с другими, он является теперь хозяином завода, Филимонов неожиданно наталкивается на рабочего, который в цеху распивает четвертинку. Пьянство грозит аварией! На экране «тревога» Филимонова: мчатся пожарные машины, стучит телеграф, стреляет пушка, проезжает машина с красным крестом.

В этих кадрах обобщение достигается чисто монтажными средствами, почти без участия актера. Эмоциональный, психологический подтекст фильма ослабевает. Памятники на площадях, кварталы новых домов, просторные цеха, заводские клуб и столовая лишь иллюстрируют действие. Новое открывается взгляду Филимонова в своем хроникальном облике.

Трудности режиссерского освоения современного материала не проходят даром. Они приносят свои плоды в звуковой картине *Встречный*, где Ф. Эрмлеру и его сопоставщику С. Юткевичу удается, преодолевая обязательную тему «вредительства», органично связать судьбы героев с производственной средой и рабочим бытом.

Режиссер Сергей Юткевич приходит к *Встречному* другим путем. «Я лично принадлежу ко второму призыву в кинематографию, т. е. я начал работать в кино, когда основные замечательные картины были сделаны, когда четко выявились полководцы», - говорил он о себе и своих товарищах по «второму призыву». Их творческие биографии начинались иначе. Если мастера первого призыва сами создавали кинотрадиции, то режиссеры второго призыва, как правило, успевали в немой период поставить два-три фильма, которые находились в русле различных кинематографических школ и направлений. Период ученичества оказывается для них обязательным. Прежде чем в 1928 году приступить к постановке своего первого фильма *Кружева*, С. Юткевич пробует силы в самых разных областях искусства, он охотно идет в ученики к самым различным мэтрам. Вместе с Г. Козинцевым он оформляет спектакли театра К. Марджанова в Киеве и вместе с С. Эйзенштейном слушает лекции Вс. Мейерхольда в Москве. В Ленинграде он участвует в организации группы ФЭКС, печатает статью в выпущенном ими сборнике *Эксцентризмы* и объезжает города страны во главе самодеятельных театральных коллективов *Синяя блуза - Смычка*. Как художник он оформляет ряд спектаклей театра Н. Форрегера, рисует обложки для книг и журналов, строит декорации для *3-й Мещанской*.

Киноискусство возникает перед ним на перекрестке художественных и театральных интересов. Они не мирно уживаются друг с другом. Присущее художнику пластическое видение мира окажется поначалу преобладающим. Вслед за эксцентрической короткометражкой *Даешь Радио!* и ассистентского стажа у Абрама Роома С. Юткевич выбирает для

своей первой постановки рассказ М. Колосова *Стенгаз*. Излагая замысел фильма, он пишет в правление *Совкино*: «Формально вещь принадлежит к разряду поэтических, а не прозаических (фабульно-сюжетных) - поэтизация обыденности. Центр тяжести фильма должен лежать в тщательном и любовном показе, в своеобразной кинематографической рифмовке, что обычно сценаристы и кинематографисты привыкли считать скучным - быт»³⁹.

Замысел выглядел достаточно необычным. Поэзия и быт чаще противопоставлялись. Рассказ о молотобойце Петьке Веснухине, который порывал с хулиганами и становился вожаком фабричной молодежи, с трудом поддавался поэтической обработке. После выхода фильма один из рецензентов спрашивал: «Не лучше было бы прибегнуть к строгому, лаконичному натурализму?»⁴⁰

Поднятый в *Кружевах* материал сам по себе не был новым. Жизнь молодежи, борьба комсомольцев с хулиганами и скукой, выпуск хлесткой стенгазеты, превращение пивной в клуб - многое, о чем здесь говорилось, составляло обычный материал так называемой «комсомольской фильмы». Не совсем обычной оказалась его художественная трактовка. Выбор кружевной фабрики в качестве места действия был сделан С. Юткевичем с определенным смыслом.казалось, сама материальная основа проникла в монтажный и изобразительный строй картины, местами напоминая тонкую кружевную вязь. Дождь и нити пряжи сплетались в кадрах. Снятые сквозь сетку кружев фигуры людей приобретали изящные, хрупкие очертания. Показанные на экране машины оживали - зритель без труда улавливал в причудливых «жестах» частей и механизмов ритм человеческого поведения. Машины «смеялись», «грустили», застыли в «нерешительности».

С. Юткевич и оператор Е. Шнейдер были увлечены киноживописью: пивная пена растекалась по экрану прихотливым кружевным узором, а дождь падал рапидом, медленно и величаво. Режиссер и оператор добивались особой динамики изображения, и аппарат летал на качелях, имитируя прыжок человека. Они искали необычные точки съемки - природа, увиденная из чрева старого паровозного котла сквозь десятки маленьких отверстий, дробилась на кругленькие пейзажики.

На экране борется поэзия и экзотика быта. Нередко победа достается последней. Изобразительная пластика кадров спорит с актерской игрой. Юткевич-художник порой одерживает верх над Юткевичем-режиссером. Вместе с тем спор между ними - это начало синтеза театрального и живописного опыта в творчестве кинорежиссера. Его участие в постановках *Синей блузы* дает себя знать. Острый актерский рисунок, совмещение лирики и эксцентрики отличает исполнение ролей в *Кружевах*.

А. Шукшин в роли редактора стенгазеты, «местный Леонардо да Винчи» - это полуудавшийся гротеск. Б. Тенин в роли завклубом откровенно эксцентричен. Приемом актерских масок сделаны портреты «теплых» ребят - Б. Пославский, П. Савин, К. Назаренко. Зато обаяние К. Градополова, его актерские такт и скромность как бы растушевывают мощные очертания фигуры молотобойца Петьки Веснухина. Н. Шатерникова в роли активистки Маруси - лирически достоверна.

Кружева хвалили в газетах, поминали на трибунах совещаний, приводили наряду с *Парижским сапожником* в качестве примера «комсомольской фильма». С. Юткевич продолжал экспериментировать. В его новом фильме *Черный парус* экран загорался огнем ночного фейерверка, листовки чайками реяли над морем, паруса шаланд подымались и опускались, голосуя «за» и «против», взгляд зрителя упирался в монументальный подбородок матроса, поезд мчался по диагонали кадра, луна высвечивала контуры фигур и длинным блеском вспыхивала на лезвии ножа. Эффектные съемки оператора Ж. Мартова не спасли фильм. Борьба комсомольцев с кулаком-скупщиком рыбы развертывалась по схеме, герои выглядели живописными силуэтами, увлеченность режиссера «кинопоэзией» грозила перейти в изобразительные абстракции. Надежды, которые С. Юткевич возложил на фильм, не сбылись. Вмонтированные в картину кадры *т Броненосца «Потемкина»* выглядели только как киноцитаты, хотя в первом варианте фильм недаром назывался *Шаланда «Потемкин»*. Некоторые чисто живописные приемы, использованные в *Черном парусе*, говорили скорее об ученическом подражании С. Эйзенштейну и Э. Тиссэ, чем о действительном следовании традициям *Броненосца «Потемкина»*. Подлинная творческая самостоятельность пришла к С. Юткевичу позже.

Бывший студент Московского университета, ученик Высших театральных мастерских, мечтавший о профессии актера и не решившийся вступить на этот путь, Юлий Райзман в

1924 году становится сначала литконсультантом *Межрабпом-Руси*, а затем - ассистентом Якова Протазан.; а.

Работая у Я. Протазанова по *Сорок /: пвому*, он находит актрису Аду Войцик на роль Марютки. В 1927 году вместе с начинающим режиссером А. Гавронским ставит по сценарию В. Шершеневича и С. Ермолинского фильм *Круг*. Имевший более красноречивый подзаголовок *Долг и любовь*, фильм рассказывал о переживаниях прокурора, узнавшего в подсудимом хозяина квартиры, на которой он до революции скрывался от царской охранки, к тому же жена прокурора оказывалась любовницей ныне судимого за растрату нэпманского дельца.

*Не круг, а треугольник*TM, заявил по выходе картины один из рецензентов, не без основания упрекая авторов в том, что они использовали современность в качестве фона **для** вполне профессиональных упражнений на тему извечной борьбы чувства и долга. Первая работа Ю. Райзмана оказалась гораздо прочнее связана с миром кино, чем с реальной действительностью. Привычным и обжитым выглядел в *Круге* актер А. Кторов, фрачный герой комедий Я. Протазанова, он удобно чувствовал себя в образе растратчика, используя набор готовых актерских приемов.

Однако новая картина Ю. Райзмана и сценариста С. Ермолинского *Каторга* оказалась неожиданностью для тех, кто еще помнил *Круг*.

Авторы писали о фильме: «*Каторга* не строилась из расчета на остроумное сцепление обстоятельств, создающих эффект занимательной фабулы. Скупы и бедны внешние события в картине... Наша *Каторга* условна, как обострены, условны некоторые ее лица. Но в целом, в сочетании отдельных элементов, должно быть с рельефностью создано впечатление о каторге, и тогда выдуманные образы покажутся живыми, «историческими»⁴²».

Каторга открывалась прологом: наплывом проступали стены тюрем с рядами окон; из глубины экрана, сквозь решетки, приближались тяжелые церковные купола, раскачивались кресты; злые белые струйки текли по сибирскому тракту, клонилось под ветром одинокое черное дерево. Эти кадры читались как одна фраза: «Самодержавная Россия - тюрьма народов, осененная церковным куполом». В прологе еще чувствовалось влияние *Октября* С. Эйзенштейна. Вместе

41. Кино, 1927. 29нояб.

42. Архив Госфильмофонда, Ед. хр. 859.

со стиливыми признаками С. Ермолинский, Ю. Райзман и оператор Л. Косматое пытались наследовать масштабы историко-революционной темы. Однако, помимо пролога, они решали ее преимущественно актерскими средствами. Ни днем, ни ночью не прекращавшаяся борьба между надзирателями - «живыми замками» острога, и ссыльными - была переведена на экране в психологический план. Актер В. Таскин с почти графической остротой набрасывал образ начальника тюрьмы Иллариона Остробейло. Казалось странным, что имя этой истеричной «фитюльки», затаенной в мундирюмочку, наводило ужас на всю Сибирь. В его облике проглядывало даже нечто хлестаковское. Но вскоре обнаружился зловещий контраст внешней субличности и садистской жестокости, который придавал образу Остробейло неожиданно впечатляющую силу.

Ю. Райзман настойчиво ищет пути к актеру. По-новому в *Каторге* раскрылся актер В. Попов в роли надзирателя Черняка. Это был гротескный образ «тюремщика-паяца», резко выделявшийся из массы остальных надзирателей - просто звероподобных, буйных, с черными бородами, растущими от глаз.

В группе заключенных на первый план выходил староста политических Ильи Берца (А. Жилинский). В ответ на издевательства тюремщиков, он призывал товарищей воспользоваться крайней формой протеста - самоубийством. В свое время этот сюжетный мотив вызвал серьезные нападки на *Каторгу* и даже протест *Общества бывших политкаторжан*. Погрешили ли сценарист и режиссер против истории? Самоубийство заключенного в фильме, казавшееся излишне жертвенным, было прямо заимствовано из документов революционного прошлого. «Если чья-нибудь смерть и может остановить дальнейшие жертвы, то это прежде всего моя», - писал за несколько минут до смерти в тюрьме Егор Сазонов. С. Ермолинский и Ю. Райзман были верны историческим фактам. Однако создатели *Каторги* выступали в роли художников, а не только историков. Образы политических заключенных были разработаны на экране менее подробно и ярко, чем образы царских тюремщиков. Молчаливая непокорность Ильи Берца - эта застывшая на его лице маска - скрывала истинные чувства и думы не только от тюремщиков, но и от зрителей. Богатство переживаний оставалось за кадром.

Финал *Каторги* напоминал немую сцену из *Ревизора*. Вместе с февральской вьюгой в острог вривалось известие о революции, и на экране в самых нелепых, опрокинутых позах

застывали фигуры тюремщиков. Революция грянула подобно настоящему ревизору, и тюремщики «повисли в воздухе», будто в состоянии невесомости.

Трагически возвышенная и комически заземленная, подражательная и в чем-то органичная для режиссера *Каторга* завоевала режиссеру известность на советском и зарубежном экранах.

Комедийный фильм

Актер и режиссер Борис Барнет в немом кино выбрал путь комедиографа. Его *фильмы Девушка с коробкой \лдом на Трубной* можно назвать «лирическими сатирами».

Начало работы Б. Барнета в кино не предвещало ничего подобного. Воспитанник Московской школы живописи, ваяния и зодчества, он со второго курса уходит добровольцем в Красную Армию, затем увлекается боксом, наконец, встреча с Л. Кулешовым и роль бесстрашного ковбоя Джекки в *Мистере Весте*. В приключенческом трехсерийном сверхбювике *Месс-Менд* он участвует в качестве соавтора сценария, сорежиссера и актера, играя вместе с В. Фогелем и И. Ильинским роли «трех мушкетеров». Они преодолевают неслыханные козни фашиста Чиче (С. Комаров). Фильм был поставлен по мотивам романа М. Шагинян *Месс-Менд* в жанре «красно-го Пинкертона».

Вышедшая в 1927 году комедия *Девушка с коробкой* не имела ничего общего с репутацией Б. Барнета - прекрасно тренированного трюкового актера. Юношески смешная и трогательная история любви швеи Наташи и вузовца Ильи Снегирева была рассказана на экране с таким лирическим чувством, что на ее фоне особенно нелепо выглядели шаржированные фигуры нэпманов - владелицы шляпной мастерской мадам Ирэн и ее мужа.

Сценарий В. Туркина и В. Шершеневича, написанный по заказу Наркомфина, должен был пропагандировать выигранные займы. Как в аналогичном случае с *Закройщиком из Торжка*, сценаристы и режиссер *Девушки с коробкой* нашли свою тему. Борис Барнет и лирическая актерская пара А. Стэн и И. Коваль-Самборский, сатирический актерский дуэт С. Бирман и П. Поль (игравших, правда, не без налета театральности) поведали зрителям нехитрые, но всегда доходчивые мысли о том, что «чувства не продаются», что «молодость не купишь», что в конце концов «счастье в любви», а не е деньгах, хотя Наташа и выигрывала, согласно установке Нар-

комфина, 25 000 рублей по облигации, которую ей неосторожно всучила мадам Ирэн.

Работа над «лирической сатирой» протекала не всегда так гладко, как хотелось бы Б. Барнету. С раздражением он пишет в день выхода фильма на экраны: «...Априорная установка, что у вузовца (к примеру) не может быть ни одной погрешности... заставляет предполагать, что... целесообразнее брать сюжеты и типы не современнее эпохи каменного века». И здесь же: «...Комедия без сатиры есть только водевиль, скучный и ненужный в наших условиях»⁴³. Нетрудно разглядеть, что стоит за этими словами. Симптомы нелегкой болезни, которую исследователь советской кинокомедии Р. Юренев окрестил «сатиروبоязнью», уже явственно проявились в тот период. Комедиографы, и среди них Б. Барнет, не раз сталкивались с ней.

Пока пресса вела осторожный разговор о пропорциях комизма, водевильности и сатиры в *Девушке с коробкой*. Б. Барнет поспешно инсценировал и снимал на улицах Москвы события 1917 года для юбилейного фильма *Москва и Октябрь*. В отличие от *Октября* С. Эйзенштейна, фильм Б. Барнета был готов к 10-летней годовщине. Но картина, опять же в отличие от *Октября*, явилась примером торопливой, «юбилейной» постановки.

Вскоре Б. Барнет возвращается к своим прямым обязанностям комедиографа. Он ставит фильм *Дои на Трубной* по сценарию Б. Зорича, А. Мариенгофа, В. Шершеневича, В. Шкловского и Н. Эрдмана. Такой внушительный авторский коллектив был создан не сразу, он невольно возник в процессе тяжелой работы над сатирическим фильмом. Но, несмотря на все трудности, фильм получился отличным. По-настоящему современному и очень смешным.

Краски юмора не были однотипными. Героиня картины, доверчивая и искренняя Параша, впервые оставившая деревню, в обстановке большого города то и дело попадала в веселые комические ситуации. С неподражаемой серьезностью сыгранная В. Марецкой, Параша гонялась по улицам за белой уткой, чем-то неуловимо схожей с самой хозяйкой, и, конечно, расстраивала городское движение: нанимаясь в домработницы к парикмахеру-нэпману, она с достоинством отвечала на вопрос о профпринадлежности: «В союзе состоишь?» - «Нет, я девица»; выбивая хозяйские ковры, Параша смешно свирепела и накидывалась на ковер, как на живое су-

43. Кино. 1927, 19нояб.

; в клубе во время представления *Взятие Бастилии* она ^врывалась на сцену, повергая в прах врагов республики и размахивая красным знаменем. Характер героини был обрисован |сдобродушным комизмом и иронией. Над Парашей и вместе |;Снею охотно смеялись авторы и зрители. Зато объектом осме- |ания явилась коллекция мещан и нэлманцов, населявших дом |на Трубной. Этот дом был подан на экране в великолепном са- |.Щ тирическом разрезе. Снятые под острыми ракурсами, дина- |; мичные кадры объединялись в целостную монтажную компо- |зицию - «лестничная клетка». Фигуры вырисовывались на |экране с разной степенью гротескового преувеличения: от ма- |,никального идиота-парикмахера, сыгранного В. Фогелем, до |^уродливых типажных масок жильцов. Сатирическим апофео- |зом комедии была сцена торжественного обеда в «честь ново- |Гто члена Моссовета». Обед устраивали хозяева Параша и Р.Питуновой, прослышавшие о ее избрании в Моссовет. Обще- |ственность пресекала буйство, сменившее мещанскую угодли- |вость нэпманов, после того, как выяснилось, что избрали не |Парашу, а ее однофамилицу. Введенные в действие приметы |нового, вроде клуба и выборов в Моссовет, городские пейза- |жи, снятые в движении, общий легкий ритмический рисунок |придавали фильму современный облик.

После *Дома на Трубной* в немой период Б. Барнет , больше не возвращался к комедии. Мировую известность принес ему звуковой фильм *Окраина*. Не он один почел за . благо оставить трудный жанр. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, авторы эксцентрической комедии *Похождения Октябрины* и бытовой *Братишка*, отказались ставить фильм по мотивам сатирического рассказа В. Каверина *Ревизор*. В объяснительной записке они высказывали свои сомнения в уместности резких сатирических красок, считая, что в лучшем случае «задание картины было показать в мягких юмористических тонах на фоне общего подъема и строительства нашей жизни, недочеты, в частности хлестаковщину в советских условиях» .

В поисках комических положений и характеров создатели картин пытались воспользоваться западным опытом. Когда на экране в первом кадре *фильма Два друга, модель и подруга* появились высокий Ахов и маленький Махов, в них нетрудно было узнать перенесенных на русскую почву знаменитых датских кинокомиков Пата и Паташона. Но с началом действия это сходство неожиданно пропадало. *Высокий-низ-*

44. Архив Госфильмофонда. Ед. хр. 2421.

кий и созвучие имен оказались не более чем внешними приметами, под которыми скрывались новые положительные комедийные характеры. Постановщик фильма, видный театральный режиссер Алексей Попов (он же сценарист) совместно с М. Каростиним увидел другие источники комедийности. Истинно смешными выглядели в фильме молодые рабочие Ахов и Махов (М. Лаврентьев и С. Яблоков), изобретатели ящичной машины, а вовсе не частник, поставивший тару мыловаренному заводу и поэтому строивший козни, или эпизодические фигуры бюрократов. Одержимость Ахова и Махова своим изобретением, комически преувеличенная, стала признаком новых характеров и одновременно поводом к ярким комическим несоответствиям.

Смешна была сама машина, сделанная из «кулька и рогожки» и тем более дорогая ребятам. Изобиловало приключениями путешествие двух друзей, модели и подруги Даши (О. Третьякова). Ахов и Махов добивались признания, и в последнем кадре на экране как апофеоз вырастала гора ящичков.

Но главное было не в конце, а по пути, когда тонула модель, затем один из ее создателей, он же принимал участие в собственном спасении, пароход во время самостоятельного концерта садился на мель, и снова гибель угрожала машине, выброшенной из окна гостиницы *Красный Олимп*. По фарватеру, проложенному героями комедии, спустя много лет проплыли и *Севрюга в Волге-Волге*, и *плот Верных друзей*. Успех фильма *Два друга, модель и подруга* среди зрителей и критики был шумным, заслуженным, долгим, а главное, принципиально важным и новым.

Гораздо меньше лавров выпало на долю создателей других картин, которые продолжали разрабатывать в комедийном жанре сатирическую линию. С постановки двух комедий *Посторонняя женщина* и *Государственный чиновник* начинается творческий путь режиссера Ивана Пырьева. Участник империалистической и Гражданской войн, рядовой боец Красной Армии и агитатор политотдела бригады, И. Пырьев прошел большую школу жизни, прежде чем всерьез заняться искусством. Начиная актером он выступает на сцене Первого рабочего театра Пролеткульта и в спектаклях, поставленных С. Эйзенштейном, и вполне профессионально работает в труппе театра им. Вс.Э. Мейерхольда, играя *Лесе*, *Тресте Д. Е.*, *Великодушном рогоносце*. С приходом в кино он становится ассистентом режиссера Ю. Тарича, постановщика ряда исторических фильмов. Написанные и постав-

ленные другими режиссерами несколько сценариев также не обнаружили в И. Пырьеве большой склонности к комедии. Тем не менее, когда в 1929 году он выпускает свой первый фильм *Посторонняя женщина*, его немедленно причисляют к комедиографам.

Героиня фильма случайно отстает от поезда на глухом полустанке. Вынужденная провести ночь в комнате юноши, предложившего ей свою помощь, женщина попадает в «круг» мещанских сплетен и пересудов. Даже ее муж, прокурор и любитель поговорить о новой морали, на деле оказывается дремучим мещанином. Образы «посторонней женщины» (О. Жизнева) и юноши (К. Градополов) сами по себе не были комедийными. Весь сатирический запас был израсходован режиссером для обрисовки мещанского болота, ожившего при виде столь явного «грехопадения». И. Пырьев не ограничил себя бытовыми красками. Сплетня, соскользнувшая с обывательского язычка, перепархивала из двери в дверь, из щели в щель, с языка на язык, и в конце этой сатирической монтажной фразы раскачивала на экране язык огромного колокола. Один из рецензентов, видимо в целях защиты молодого режиссера от возможных нападков, писал: «Неправдоподобный в основе сценарий Эрдмана и Мариенгофа вынуждал режиссера Пырьева перевести установку показа обывательского быта на рельсы форсированного гротеска»⁴⁵. Но вероятно, в защите нуждались Н. Эрдман и А. Мариенгоф, потому что И. Пырьев и в следующей большой картине *Государственный чиновник* по сценарию В. Павловского вновь стал «на рельсы форсированного гротеска». История кассира-бюрократы Аполлона Фокина, присвоившего в результате мнимого ограбления казенные деньги, а потом разоблаченного, предстала на экране в жанре сатирического гротеска. Это была картина без положительных героев - факт, воспринятый, как «искажение советской действительности». И. Пырьев, затративший в свое время немало труда и нервов, чтобы снять с полки и выпустить переделанного *Госчиновника*, спустя годы приходит к похожему выводу: «...Отвратительным персонажам я противопоставил нашу советскую действительность, не воплощенную в конкретных образах. Картина получилась идейно неполноценная, формалистическая»⁴⁶. Оказалось, что режиссера *Госчиновника* все же нужно было защищать от самого И. Пырьева. Эту защиту убедительно

45. Веч. Мисква. 1929. 27 сент.

46. Мосфильм - М.: Искусство, 1959. С. 290.

привел киновед С. Фрейлих, справедливо подчеркнув, что «законное требование - показать положительное начало в сатирической комедии - не должно сводиться к требованию введения в систему образов положительных героев: они могут быть в комедии, а могут и не быть... Положительный идеал сатирика - в нравственной высоте, с которой ведется атака на отрицательные явления нашего бытия»⁴⁷.

Введенная в фильм после переделок линия «инженера вредителя» придавала *Шсчиновнику* мнимую злободневность. Она только сдваивала сатирическую цель и заслоняла подлинную злободневность образа бюрократа Фокина. Его роль в необычной и очень выразительной манере «психологического гротеска» сыграл Максим Штраух. Это была одна из самых интересных работ конца немого кино. Но пораженные «сати(юбаяэнью» критики старались не замечать художественных достоинств фильма. Они обрушились на сатиру, вменяя ей в вину, что «роль рабочей массы в борьбе за реконструкцию транспорта здесь сведена на нет»⁴⁸. Дело было в том, что Аполло Фокин служил в управлении железных дорог...

Попытки видеть в художественных фильмах наглядные иллюстрации экономических и производственных вопросов были не единичными. Порой они приводили к прямым курьезам: скромная комедия *Братишка* о шофере, который не захотел расставаться со старым, но любимым грузовиком, была зачислена в разряд откликов «на режим производственное экономии». Из истории кино не выкинешь и другой факт: режиссер Георгий Васильев на пути к *Чапаеву* ставит фильм *Не вероятно, но факт* - о пользе кролиководства...

Руководитель административных учреждений в сфере кино Б. Шумяцкий в книге *Кинематография миллионов*, вышедшей в 1935 году, сочувственно излагает советы, которые «авторитетные товарищи», по его словам, предлагали С. Эйзенштейну и Г. Александрову в ходе их работы над *Генеральной линией*.

«Не лучше, если бы вы свою героиню, организовавшую молочную артель, послали на отдых в Ялту, поселили ее в доме отдыха для крестьян, в бывшем царском имении-дворце, и пусть тракторист объясняется в любви именно там. Если, к примеру говоря, он там будет сидеть не на тракторе, а, скажем, на бывшем царском троне, то эта черта придает финалу особый смысл - конец фильма станет перспективнее,

а не локально лирическим, не говоря уже о том, что это будет и красивее, так как действие развернется на прекрасной натуре южного побережья Крыма».

Эта цитата приведена не потому, что ее невеселый уместен в разговоре о комедии. Просьба сделать «крайнее» выглядела обратной стороной «сатиробоязни».

IV. 6

Поэтическое кино

Особое место в ряду режиссеров, близких к поэтическому кинематографу, занимал ленинградец Евгений Червяков. Его фильмы, родственные по материалу другим картинам и необычные в своем художественном облике, вместе составляют яркую страницу истории советского киноискусства. С горечью приходится сознавать, что три его фильма из четырех, поставленных в немой период, безвозвратно утеряны. Героическая гибель самого режиссера на фронте в годы Великой Отечественной войны делает эту потерю еще более тяжелой и невозполнимой. Поэтому мы вынуждены прибегнуть к рассказам очевидцев, работавших с Е. Червяковым на Ленинградской студии, и в первую очередь - к свидетельству талантливого публициста, драматурга и критика Андриана Пиотровского, бывшего, по существу, художественным руководителем *Ленфильма*. Его имя входит в список трагически репрессированных в 30-е годы. В своей книге *Художественные течения в советском кино* он описывает картины *Девушка с далекой реки*, *Мой сын* и *Золотой клюв* - все три не сохранившиеся работы Е. Червякова.

«Его картины, - пишет А. Пиотровский, - очень яркий образчик лирического жанра в кинематографии. Эмоциональные, лирические состояния, поданные как бы в качестве отступлений от главной линии действия, а на самом деле наиболее полно передающие основную тему картины, - вот самое существенное в таких фильмах, как *Девушка с далекой реки*, *Мой сын* и *Золотой клюв*»⁴⁹.

Режиссерская мысль Е. Червякова не следует вдоль проторенных путей. Художник переосмысливает обычное и ординарное, он ищет новое в любом примелькавшемся мотиве. Разлад мечты и действительности, давний мотив искусства, в *Девушке с далекой реки* внезапно оборачивается их единством. Девушка-телеграфистка (Р. Свердлов), связан-

47. Мосфильм - М.: Искусство, 1959. С. 275.

48. Веч. Москва. 1931. 16июля.

49. Пиотровский А. Художественные течения в советском кино, 1930. С. 35.

ная с миром «бумажной лентой» телеграфа и мечтами, приезжает из далекой провинции в столицу. Москва встречает ее по-разному: и холодным блеском рекламы, и энтузиазмом праздничного шествия молодежи. Вернувшись домой, она попадает в атмосферу большого строительства, которое олицетворяло приход нового в медвежьих углах страны.

Е. Червяков поставил в титрах картины: «кино-поэма». Он вправе был это сделать не только потому, что в фильме имелись кадры внутреннего монолога девушки, своеобразная «экранизация» ее мечты. Замысел картины был поэтичным по своему существу.

В *Моем сыне* сюжетный мотив оказался еще более распространенным. Недели раньше фильма Е. Червякова, в августе 1928 года, на экраны вышла картина *Человек родился* с И. Москвиным в главной роли. Ее сюжет был почти тождественен *Моему сыну*. Но тему чужого ребенка, чье рождение сопровождается вспышкой ревности и пересудами обывателей, Е. Червяков решает в таком ключе, что один из рецензентов определил стиль фильма как «антибыт». Режиссер искусно подчиняет своему творческому видению игру одаренных актеров Геннадия Мичурина и Анны Стэн. Даже мелодраматическая концовка: спасение ребенка настоящим отцом из горящего дома, плюс назидательный титр: «...через трудности еще не налаженной жизни должны же мы научиться правильным решениям» - не могли изменить необычного впечатления от фильма.

В качестве основы для новой работы Е. Червяков выбирает роман А. Караваевой *Золотой ключ* о восстании крепостных рабочих на алтайском горном заводе в эпоху Павла I. Исторический материал увлекает его широкой социальной темой. «В противоположность *Моему отцу*, где сама узкобытовая тема обязывает к индивидуализации образов, здесь работа шла по линии коллективной эмоции...» - писал Е. Червяков. Многие ему удастся в картине, чья тема, по его словам, «требует либо научной трактовки, либо песни»⁵⁰.

Вскоре драматург Н. Зархи экранизирует для него роман К. Федина *Города и годы*. В работе над фильмом Е. Червяков не смог до конца преодолеть разрыв между сюжетной канвой вещи и картинами времени, набросанными в свойственной Н. Зархи широкой, эпической манере. Обобщающая идея произведения: она передавалась надписью: *Когда дерутся классы, нельзя быть там и здесь* - на экране получала

как бы двоякое воплощение. Пунктирно намеченные судьбы действующих лиц - русского художника Старцова {И. Чуваев), майора фон Шенау (немецкий актер Бернгардт Гетцке), инженера Курта (Г. Мичурин) будто сверху накладывались на выразительный фон времени: империалистическую и Гражданскую войны, шовинистический угар немецких и русских лжепатриотов.

Вышедший в 1930 году фильм *Города и годы* сохранился. Режиссерское искусство Е. Червякова не потускнело. Отдельные сцены фильма сняты с подлинной широтой и размахом. Наступление немецких войск даже предвосхищает какие-то краски знаменитой «психической атаки» в *Чапаеве*: также в рост идут густые человеческие волны, вываливаются из рядов павшие, в дыму разрывов рдеют цепи и в финальном плане бредет, пошатываясь, одинокая фигура солдата, пока и ее не затягивает дым сражения...

IV.7

Итоги кинопроцесса

Советское немое кино явилось важнейшей частью мирового кинопроцесса. Казалось, политически и идеологически ангажированное, оно тем не менее далеко вышло за рамки заказного искусства, открывая новые стороны и возможности экранного творчества. Десятки биографий мастеров и сотни фильмов входят в свод художественных ценностей, не утративших своего значения по сей день.

С невольным уважением мы произносим «старая живопись», «старинная скульптура» или «старая книга». В памяти возникают прохладные залы музеев и библиотек. Живописные полотна, чьи краски притушены благородным лаком времени. Изваяния из мрамора, с веками чуть пожелтевшие, словно засветившиеся изнутри теплыми тонами человеческого тела. Фолианты в кожаных переплетах с застежками.

Мы говорим: «старый фильм». И восхищенное отношение к искусству прошлого перестает быть правилом. Зритель произносит эти слова, скорее, со вздохом разочарования.

На экранах господствует закон «нового фильма». Идет процесс непрерывного обновления кинорепертуара. Даже хорошие картины выпуска прошлых лет с трудом пробивают себе дорогу сквозь толщу все новой и новой заснятой пленки.

«Тени, проходящие через экран, скорее отходят в область небытия, чем люди, вдохнувшие в них жизнь. Они порхают в лучах волшебного фонаря, как ночные бабочки, и так

же быаро исчезают»⁵¹, - писал французский режиссер Рене Клер. Вечерней, элегической грустью веет от сравнения. Справедлива ли эта интонация, когда речь идет о молодом, динамичном искусстве?

Существует понятие - «кинематографический процесс», Достаточно общее, едва ли не абстрактное, оно может наполниться вполне конкретным смыслом, если подойти к нему с исторических позиций. Тогда проблема старого и нового фильма перестанет быть по преимуществу конфликтной. Она, скорее, приобретет значение контрапункта: мотив отталкивания дополнится мотивом притяжения. Между прошлым киноискусством и его настоящим происходит постоянное взаимодействие.

Сжатые сроки и большие накопления придают кинопроцессу особую наглядность. Путь отечественного кино показателен в этом отношении. Новое искусство и новая реальность - во всей полноте своих противоречий тем не менее развивались в едином темпоритме. Такая «синхронизация» привела к целому ряду открытий: они стоят в первом ряду с тех пор, как братья Люмьер открыли кино.

Известный теоретик киноискусства Б. Балаш утверждал: «Кино - единственное искусство, возникшее в эпоху капитализма». И он же оказался, по его словам, свидетелем того, «как в новом обществе возникает новое искусство». Этот процесс совмещения, уникальный в истории духовной культуры, общепризнан. Приведем суждение одного из тех, кому кино обязано чрезвычайно многим: «С возникновением советской кинематографии начинается новая эра киноэстетики»⁵³ (американский режиссер Д.-У. Гриффит).

Потребность оглянуться назад, соразмерить прошлое с настоящим возникает в переломные моменты, когда одни эстетические закономерности готовы смениться другими, вступая с ними и в открытую борьбу и скрытое взаимодействие. После первых значительных успехов уже звукового кино С. Эйзенштейн мысленно возвратился к началу своего творческого пути, к первым шагам друзей по искусству.

«Социально-психологическую предпосылку к тому, что мы типажно, в порядке неприкосновенности, воспринимали людей и явления нашей революционной действитель-

51. Клер Р. Размышления о киноискусстве. - М.: Искусство, 1958. С. 193.

52. Балаш Б. Кино. - М.: Прогресс, 1968. С. 35.

53. Октябрь и мировое кино. - М.: Искусство, 1969. С. 171.

ности, я вижу в том, что, вернувшись с Гражданской войны, мы впервые встретились с этими явлениями. У нас волей-неволей возник пиетет при первой встрече... И это было верно не только в отношении сопереживаемой истории. Но и в предыстории - революционного прошлого, на которое тоже впервые открывались глаза»⁵⁴.

Еще раз вернемся к *Одесской лестнице*. Она является собой пример авангардного режиссерского мышления того времени. Но ее значение не исчерпывается лишь периодом немого кино. Что оправдывает «продолжение следует»?

Емкость сцены резко возросла благодаря тому, что С. Эйзенштейн и оператор Э. Тиссэ более двухсот раз меняли точку зрения камеры. Из такого же количества кадров образовался, по определению режиссера, «микрокосмос монтажа», Каждый план, явившийся первоэлементом общей композиции, увеличивал трагическую зоркость взгляда: в одном кадре женщина произвольным жестом закрывалась зонтиком от пуль; замедленно, на четыре кадра, падал убитый, подламываясь в коленях; в пятнадцати кадрах слагалась микросудьба матери с ребенком в коляске.

Режиссер С. Герасимов нашел точное определение такой кинопоэтики, хотя его собственные творческие пристрастия лежали в другой плоскости. Он пишет: «Пафос этой сцены полностью переходит к автору. Он выступает как грозный судья всего происходящего перед его взором»⁵⁵.

Поток изображений, названный «одесская лестница», был похож на взволнованную речь человека, бросавшего в толпу слова гнева и протеста. Связь между режиссером и зрителем оказалась прямая, как между оратором и массами. Экран и зал слились в образ «митинга». Время наложило свою печать на художественную структуру фильма.

Приведем новое свидетельство.

В своей статье «Возвращаясь к «монтажу аттракционов» М. Ромм доказывал, что ранняя теория С. Эйзенштейна о принципах активного воздействия искусства на зрителя открывала коренные свойства экранных образов, справедливые и для последующих десятилетий: «...всякое «новое» есть всегда заново осмысленное и, быть может, перевернутое прошлое. Вот почему мне хочется сегодня напомнить о таком сильном кинематографическом приеме, как «монтаж аттракционов».

54. За большое киноискусство. - М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 27.
55. Герасимов С. О киноискусстве. - М.: Молодая гвардия, 1960. С. 65.

В моей последней и предпоследней работах - в фильмах *р дней одного года* и *Обыкновенный фашизм* - во время подготовки сценария первого из них и во время монтажной сборки второго я вспоминал то, что слышал от Сергея Михайловича о «монтаже аттракционов», вспоминал давнее прошлое советского театра и кинематографа, примерял все это к сегодняшнему дню, и мне это помогало в работе... Если более глубоко вдуматься в то, что понимал Эйзенштейн под «монтажом аттракционов», то он говорил о природе искусства вообще, природе искусства, которое должно поражать и привязывать человека к себе, заставляя его смотреть, слушать и до конца чувствовать то, что хочет выразить автор...»⁵⁶

Если обратиться к творчеству другого классика российского кино - Всеволода Пудовкина, то мы обнаружим все ту же закономерность: открытия кино 20-х годов продолжают в их собственных фильмах и в работах режиссеров-единомышленников.

Снимая последнюю картину *Возвращение Василия Бортникова* (1952), Пудовкин говорил о своем замысле: «Совершенно так же, как в свое время в первой моей картине о революционном рабочем движении - *Мать*, где центром фильма для меня оказалась глубокая драма матери и сына-революционера, так и здесь меня увлекли душевные потрясения, в которых с особой яркостью раскрываются характеры, внутренние силы, возможности людей»⁵⁷.

Ограничимся этими великими примерами - фильмами *Броненосец «Потемкин»* и *Мать*, чтобы проиллюстрировать мысль о динамике кинопроцесса, в русле которого прошлое нашего кино, в том числе - знаменитые годы 20-е, не стали только достоянием историков и архивов, каждый раз по-своему возрождаясь в работах мастеров иных поколений.

Л. В. Кулешов

Лев Владимирович Кулешов (13.01.1899-29.03.1970) родился в Тамбове. Его отец - Владимир Сергеевич, из разорившихся дворян, служил «ремингтонистом» (по-нынешнему, делопроизводителем-машинисткой). Мать, Пелагея Александровна, учительница деревенской школы, после за-

мужества не работала. Семья жила бедно, но все же родители выписывали журнал «Нива», дали сыновьям Борису и Льву образование. Кулешов поступил учиться в Тамбовское реальное училище. Он любил читать книги русских и западных писателей, увлекался поэзией символистов, в частности В. Брюсовым. После смерти отца семья переехала в Москву. Там Лев продолжает учебу в Московском реальном училище. Позднее становится слушателем Училища живописи, ваяния и зодчества, мечтает стать театральным художником. Но случай приводит его в 1916 году на кинофабрику А. Ханжонкова.

Кулешову повезло: его наставником оказался Е. Бауэр. Семнадцатилетний юноша оформляет поставленные им фильмы. Бауэр являлся одним из первых русских режиссеров, поднявших изобразительную культуру фильма, разработавших художественный инструментарий кино: динамичную композицию кадра, глубинную мизансцену, отчасти монтаж. Оформляет Кулешов фильмы и других режиссеров, в частности *Мисс Мэри* режиссера Б. Чайковского (1918). Вглядываясь в кадры, без труда обнаруживаешь внутреннее их родство с бауэровскими лентами: колонны, «стереоскопические» декорации, фактурная бутафория, броские детали. Но есть и различия в оформлении. Это, скорее, графика, чем живопись. Кадр организован более четко и просто, не так насыщен реквизитом. Это, конечно, еще не собственный стиль, но уже подход к нему.

Кулешов пытается тут же осмыслить свой художественный опыт. Он стремится не только иначе, чем другие, работать в кино, но и (уже в 18 лет!) предлагает программу для всех. Так появляются его статьи, напечатанные в 1917 году в журнале *Вестник кинематографии: О задачах художника в кинематографе, Задачи художника в кинематографии, О сценарии* и др. Кулешов отстаивает мысль, которая тогда только начала утверждаться в мировом киноведении: кино есть искусство в первую очередь изобразительное. Впервые ее, видимо, высказал в 1911 году один из зачинателей кинотеории Риччотто Канудо.

Эта идея «провоцировалась» лучшими фильмами мирового кино. К 1917 году она созрела. Двумя годами позже Кулешова ее развивал искусствовед А. Сидоров. Он доказывал, что кинематографу при всей его близости к «красноречью танца» учиться следует прежде всего у живописи,

В театральном искусстве, как оно формировалось в серебряном веке, тоже высоко оценивалось значение пласти-

56. Кинематограф сегодня. - М.: Искусство, 1967. С. 61-69.
57. *ЗакМ.* Рассказ о Пудовкине. М.: БПСК. С. 7.

ки и цвета. Вспомним о Вс. Мейерхольде. Эта концепция оказалась созвучной творческим исканиям новаторов кино, к которым принадлежал и Лев Кулешов. Он писал, что «по своей художественной структуре кинематограф как самостоятельное искусство не может ничего иметь общего с драматической сценой»⁵⁸. «Ничего общего» - сказано с явным преувеличением, но основная идея выражена четко. Кулешов ратует за всемерную самостоятельность нового искусства, которому в те времена, да и позднее, нередко отказывали называться искусством. В кинематографе, подчеркивается в статье *О сценарии*, «должна быть только одна мысль, только одна идея - кинематографическая. Режиссер символа не должен иметь подробное описание плана действия, он снимает только отдельные и связанные литературной последовательностью моменты, но тесно объединенные и обобщенные символом, одной мыслью»⁵⁹.

Кулешов использует здесь терминологию символистской критики. В серебряном веке, на который падает молодость новаторов отечественного кино, символизм являлся одним из ведущих художественных направлений. Утверждалось, что искусство только тогда является подлинным искусством, когда оно обращается к символам, наполненным мистическим смыслом. Наши реформаторы были далеки от мистицизма. Однако это направление подспудно оказало на них свое влияние. Многие экранные образы, созданные Эйзенштейном или Пудовкиным, обладают символическим звучанием. Оно присуще и фильмам Кулешова. Говоря же о ((режиссере символа», он стремился связать с символизмом новое искусство, подняв тем самым его эстетический статус. Но сам Кулешов увлекался тогда не только символизмом, но даже больше авангардизмом К. Малевича и В. Кандинского, а также футуризмом и конструктивизмом. Привлекали его и французские импрессионисты. Главным же для Кулешова являлся поиск подлинной специфики искусства.

Ее он прозорливо видит в монтаже: «Очень немногие из кинематографистов поняли (кроме американцев), что в кинематографе таким средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, то есть то что технически называется монтажом. Монтаж в кине-

матографе то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке»⁶⁰.

Материал монтажа - изображение, с точки зрения которого, по утверждению Кулешова, актер и предмет изображения равноценны, а может быть, впереди по значимости и удобству обращения идет предмет. Из этих рассуждений следовал вывод, что главной фигурой в кинопроцессе является художник. Молодой автор выдвигал два положения. Первое - необходимо расширить функции художника в кинотворчестве. Второе - если режиссер сам не художник, то он и не сможет создать истинного произведения искусства кино. Иначе говоря, лишь художник вправе претендовать на роль постановщика. Режиссер, не обладающий даром художника, не в состоянии сделать ничего значительного.

Последняя мысль не бесспорна. Бывает, что режиссеры, обладая минимальными способностями к живописи и графике, как бы компенсировали это благодаря талантливому художнику. В принципе же Кулешов во многом прав. Чтобы быть настоящим кинорежиссером, надо (или желательно) не только свободно ориентироваться в изобразительном искусстве, но и в определенной мере владеть рисунком и живописью, что характерно для ряда крупных режиссеров, в том числе и для Кулешова. Прав был он и тогда, когда ратовал за расширение функций художника. Тот должен уметь не только строить декорации, но и консультировать при выборе натур, костюма, грима, а также вникать в работу оператора и актера: «Я знаю случай, когда незначительная белая наколка на прическе горничной портила весь павильон, построенный на черном бархате, и разбивала впечатление от игры актеров»⁶¹. Этот пример характерен для Кулешова. Он любил сочетать общетеоретические суждения с сугубо конкретными, даже технологическими советами и рекомендациями. Для него в кинематографе не существовало мелочей.

Однако кинотеория не составляла главного содержания творческой жизни Льва Кулешова. Совместно с В. Полонским (русским актером) он поставил картину *Песнь любви недопетая*, которая не сохранилась и, судя по отзывам современников, ничего выдающегося собой не представляла. Другая картина - первая самостоятельная работа Л. Кулешова *Проект инженера Прайта* (1918), которая дошла до наших дней, - правда, в отрывках и без надписей. В титрах имя Ку-

58. Кулешов Л. Соб. соч. В 3 т. - М., 1987. Т. 1. С. 62.

59. Там же. С. 61.

60. Кулешов Л. Соб. соч. В 3 т. - М., 1987. Т. 1. С. 63.

61. Там же. С. 59.

лешова повторяется дважды: как режиссера и как художника. Сценарий написал его старший брат Борис, инженер.

В фильме впервые в русском кино действие происходит на производстве: на торфоразработках, на электростанции, в мастерских и т. д. На экране заиграла «машинерия». Из-за катастрофической нехватки денег декораций строили мало, почти все происходило на натуре. Сюжет был с детективным налетом. Талантливый инженер Прайт работает над новым проектом электросети. Изобретатель пользуется поддержкой рабочих, которым его проект сулит улучшения условий труда. Представители конкурирующих фирм пытаются похитить проект. Разгорается борьба. После ряда приключений, показываемых в духе американских детективов, молодой инженер одерживает победу.

Фильм представлял собой решительный отказ от модерна, в стиле которого было поставлено большинство русских картин предреволюционных лет. Поражает графическая четкость, рельефность и, так сказать, «мужественность» каждого кадра. В противовес декадентской ущербности Кулешов выводит на экран сильных и здоровых людей: инженеров, рабочих, спортсменов. Они живут в реальном мире, полном современных предметов: станков, трансформаторов, автомобилей, ружей. Фильм характеризуется динамизмом развития действия, энергичным ритмом, применением крупных планов, привлечением исполнителей-непрофессионалов.

В пластических решениях Кулешов ориентируется и на строгий реализм, и на авангардистскую поэтику. Снимая, скажем, машины Р. Классона, молодой автор трактует их в духе того техницизма, который составлял пафос творческих исканий футуристов и кубистов, и одновременно заявляет о себе как «режиссер символа». Машина выступает как знак и метафора общественного прогресса. К слову сказать, Кулешова с отроческих лет отличала стойкая любовь к технике. Режиссер-инженер - так его иногда называли. Кстати, он и сам в жизни увлекался разнообразной техникой, был страстным автомобилистом. Вместе с тем любил природу, собирал грибы, охотился.

В первые послереволюционные годы Кулешов снимал хроникальные сюжеты, руководил документальными съемками на фронтах Гражданской войны, а также в Москве и других городах. Им снят фильм *На Красном фронте* (1920), где удачно соединены документальные съемки с игровыми. В 1919 году он организовал учебную мастерскую, костяк которой составил «коллектив Кулешова», куда входили его

творческие единомышленники: Вс. Пудовкин, Б. Барнет, С. Комаров, В. Фогель, П. Галаджев и, конечно, Александра Хохлова - его жена и верный друг.

В условиях послевоенной разрухи и свертывания кинопроизводства Кулешов вынужден был ограничиться педагогической и теоретической работой. «Коллектив Кулешова» ставит так называемые «фильмы без пленки». Это монтажно выстроенные пластические этюды. В них отрабатываются новые приемы режиссерской организации пространства и актерского исполнения. Наряду с изучением общеобразовательных и искусствоведческих дисциплин актеры (в терминологии Кулешова - «натурщики») учились боксу, акробатике, ритмике, пластике. Так формировался новый тип киноактера, умеющего свободно и естественно держаться перед камерой, передавая достоверно, с учетом своих физических данных (типажа), образы персонажей. Тогда Кулешов недооценивал искусство перевоплощения, способность исполнителя к психологической трактовке роли, но его мысли о необходимости профессиональной подготовки киноактеров, как и несколько позже выдвинутая идея «репетиционного метода» - предварительного «проигрывания» в определенной последовательности будущего фильма, оказались плодотворными, что нашло отражение и в учебных программах современных киношкол.

Опираясь на собственную художественную практику, обращаясь к опыту русской классики, в первую очередь к Л. Толстому, изучая поэтику американских фильмов, Кулешов сформулировал теорию монтажа (в *работах Знамя кинематографии, Искусство кино* и др.). Он экспериментально доказал, что режиссер, соединяя один и тот же кадр с другими, способен создавать новую эстетическую реальность («эффект Кулешова»), Лишь посредством монтажа можно воплотить на экране динамику времени, ярко выразить авторскую позицию, активизировать зрительское восприятие. Поэтому монтаж является первоосновой нового искусства. Кулешов выдвинул на первый план вопрос о сцеплении кадров, несколько недооценив самостоятельное значение самого кадра. Тем не менее его концепция монтажа, разработанная также Эйзенштейном, Пудовкиным и др., явилась принципиальным открытием.

В 1924 году Кулешов снял фильм *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков* (сценарий Н. Асеева). Эта картина наряду с первыми произведениями Вертова, Эйзенштейна и Пудовкина заложила основы советского киноискусства. Она представляла собой эксцентричес-

кую комедию, в которой высмеивались лживые представления о новой России и с романтическими интонациями показывались реалии ее быта. В фильме использовалась, зачастую в пародийном ключе, стилистика вестерна, но не меньше Кулешов тяготел к поэтике плаката. Персонажи фильма в значительной мере фигуры условные, отчасти даже символические. Так трактуется и сам мистер Вест, и русские мошенники, в лапы которых он попал. Но эта условность не помешала дать и относительно многозначную характеристику основным героям, передать в них дух времени. Фильм отличала великолепная игра актеров П. Подобеда, А. Хохловой, В. Пудовкина, Б. Барнета и др. Картина хорошо прошла в прокате, была в общем положительно оценена в прессе.

В новом фильме Кулешова *Луч смерти* (1925), несмотря на отдельные находки, экспериментирование с формой приняло самодовлеющий характер, и его не приняла ни критика, ни публика.

Одна из лучших работ Кулешова - *По закону* (1926) - вольная экранизация двух рассказов Джека Лондона (сценарий В. Шкловского). На американском материале в фильме ставится проблема, традиционная для русского искусства, особенно для А. Герцена, Ф. Достоевского, Л. Толстого: право и мораль, жизнь по закону и жизнь по душе. В фильме рассказывается о золотоискателях на Клондайке. Они находят золотую россыпь, и самый молодой, обижаемый остальными Майкл Дейнин (В. Фогель) решает их убить. Двух он застрелил, но его схватили Эдит Нелсон (А. Хохлова) и ее муж Ганс (С. Комаров). Отрезанные ледяной пустыней от внешнего мира, они не могут передать его властям. Между ними, живущими в одной палатке, завязываются сложные отношения: Эдит симпатизирует Майклу, но все равно решает его судить и казнить.

Этот фильм - психологическая драма, жанр которого Кулешов прежде отрицал. Фильм направлен на утверждение идеалов подлинной человечности и пронизан ненавистью к бездушной законности. Картинам присущи замечательные актерские решения (трагедийных высот достигла Хохлова), острые ракурсы, энергичный монтаж. Впервые в истории кино задействован прием субъективной камеры. Экранные образы наполнены символическим значением: кривая поверхность слегка подтаявшего снега показывалась как будто бы часть земного шара; замерзшая сосна - метафора человеческого одиночества; портрет английской королевы Виктории - знак ханжеской законности. Объективно фильм находился в русле того художественного направле-

ния, которое было мощно проложено пьесой *Дни Турбиных* - социально-психологической драмой, в которой анализировались остро переломные, трагедийные коллизии в человеческой жизни. Фильм вызвал ожесточенную полемику в критике. Режиссера облыжно упрекали в отрицании любого закона, в том числе социалистического. Его называли формалистом и заявляли даже, что он вкупе с М. Булгаковым является «едва ли не агентом буржуазии».

Тем не менее Кулешову удается снять в 1927 году фильм *Ваша знакомая* (*Журналистка*). Это была, вероятно, художественно сильная картина. Сохранилась лишь одна часть и режиссерский сценарий. Декорации были выполнены по эскизам и при участии известного художника и фотографа А. Родченко. В главной роли - А. Хохлова. Фильм был объявлен формалистическим и даже аморальным.

Кулешову не дают серьезно работать, он испытывает немалые материальные трудности. Травят и А. Хохлову. Кулешов вынужден снять в 1929 году два коммерческих развлекательных фильма - *Веселая канарейка* и *Два-Бульди-Два*. В последнем ярко проявилась любовь режиссера к цирку, эксцентрике. Обе картины вызвали лавину разгромной критики. Фильмы, особенно *Бульди*, неплохие, но ниже таланта их создателя.

Отстаивая свои позиции, Кулешов публикует в 1929 году книгу *Искусство кино. [Мой опыт]*. Развивая концепцию монтажа, автор утверждал, что «кадр должен действовать как знак, как буква, чтобы вы сразу его прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпывающим образом ясно то, что в данном кадре сказано. Если зритель начинает путать, то кадр свою роль - роль знака, буквы - не выполняет. Повторяю, отдельный кадр должен работать так же, как отдельная буква, причем буква сложная, например, китайская». Здесь представлениям о структуре кинокадра дается, условно говоря, семиотическое обоснование, близкое к взглядам ученых формальной школы. В книге анализируются основные компоненты кинотворчества: работа режиссера, художника, оператора, сценариста, актера. Теоретические выкладки чередуются с сугубо практическими, технологическими.

Книгу Кулешова предваряло предисловие, написанное его учениками Вс. Пудовкиным, Л. Оболенским, С. Комаровым и В. Фогелем. Они стремились защитить мастера от несправедливых нападок, подчеркивая, что «становление кине-

матографа пошло от Кулешова... Мы делаем картины - Кулешов сделал кинематографию»⁶³. Эти лестные признания не спасли книгу от резкой критики, а потом долголетнего замалчивания. Однако с течением времени все чаще стали доставать ее с полки, читать и перечитывать нестареющий документ кинотеории, органично отражающий свою эпоху, но ее переживший.

В 1933 году Кулешов создает два фильма: сначала *Горизонт* по сценарию Г. Мунблита и В. Шкловского, а потом *Великий утешитель* - сценарий самого режиссера в дружестве с А. Курсом. В первом фильме речь шла о судьбе еврея-часовщика Льва Горизонта (Н. Баталов), дезертировавшего из царской армии и сумевшего добраться до Америки, - о ней он давно мечтал как о «земле обетованной». Но там его ждали одни разочарования и беды. Горизонт вновь возвращается в Россию и героически сражается в рядах Красной Армии. Фильм прохладно встретила публика, сдержанно отзывалась о нем и критика, но без обвинения Кулешова в различных «измах». Отмечалось высокое качество звука, а также операторской работы К. Кузнецова. В «русской» части ленты немало сочных бытовых зарисовок, живы и остроумны диалоги. Слабы по всем параметрам «американские» эпизоды. Посланный в Штаты, фильм полностью провалился, в том числе и в рабочих аудиториях.

Творческим взлетом Кулешова стал фильм *Великий утешитель*. В основу сценария положены факты биографии О. Генри, переплетенные с действием двух его новелл. Основная проблема фильма - судьба художника в современном мире. В картине едко высмеивались буржуазно-мещанские нравы и порядки, а также пассивная мечтательность и псевдоромантика. Фильм отличала высокая изобразительная культура, слаженность актерского ансамбля (в главных ролях Хохлова, Новосельцев, Файт), новаторское использование звука. Оригинально композиционное построение, объединяющее два плана: реальный и условный, что придает фильму особую напряженность и новизну. Скупыми, но выразительными средствами, создает Кулешов зловещий образ тюрьмы - символ жестокого насилия, лицемерия, унижения человека. Символический смысл несут в себе и основные персонажи ленты. Фильм убедительно подводит к выводу, что в искусстве надо следовать правде и только правде.

63. Кулешов Л. Соб. соч. В 3 т. - М., 1987. Т. 1 - С. 438-439.

И эта картина рождает ожесточенные споры. Кулешов обвиняют в излишней сложности, непонятности, формализме. Не помогает даже защита фильма известными мастерами нашего кино. Партийным идеологам особенно претит в картине гневное осуждение лжи и приспособленчества в искусстве. Дескать, в кого тут метит Кулешов? Он надолго попадает в опалу. Семь лет отвергаются все заявки и предложения «заядлого формалиста». Лишь в 1940 году ему разрешают поставить картину *Сибиряки*, где в фольклорной манере выводится образ Сталина. Впрочем, тот, видимо, остался к фильму равнодушным. Но критика встретила его сочувственно.

В 1942 году Кулешов снимает по сценарию А. Гайдара детский фильм *Клятва Тимура*. Работа вполне добротная, но не более того. В годы Отечественной войны Кулешов поставил вместе с Хохловой для *Боевого киноальманаха* киноновеллу *Учительница Карташева* - о подвиге сельской учительницы, и фильм *Мы с Урала* (сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова). Это последняя картина Кулешова. В ней рассказывалось о патриотическом труде выпускников ремесленного училища на оборонном заводе. Она, увы, шла в прокате в 1943-1944 годах, но не имела успеха.

Тем не менее Кулешов неустанно стремился к режиссерской работе, но ничего не получалось. Тогда он целиком сосредоточился на научно-педагогической деятельности во ВГИКе, где в разные годы работал директором, заведующим кафедрой кинорежиссуры, руководителем (вместе с Хохловой) творческой мастерской (с 1939 года - профессор). Вместе с Эйзенштейном он создал новые учебные программы для режиссеров, считая главным единство теоретического обучения и производственной практики. В 1941 году был опубликован капитальный труд Кулешова *Основы кинорежиссуры*, переведенный на многие иностранные языки.

В 50-60-е годы возрождается интерес к новаторскому кино прежних лет. Лев Кулешов выходит из забвения. О нем пишут статьи, берут интервью, приглашают выступать с лекциями и воспоминаниями. В октябре 1962 года состоялась ретроспектива фильмов Кулешова - Хохловой в Париже. Успех! Особое восхищение вызывает фильм *Великий утешитель*. Кулешова и Хохлову радушно принимают видные деятели французской культуры. На пресс-конференции его спросили: «Кто изобрел монтаж - вы или американский режиссер Гриффит?» Кулешов ответил с присущим ему юмором, но очень точно: «Я сказал, что обезьяна ловит мух просто - прямо из воздуха. Так и с монтажом в кино. Его

необходимость в свое время назрела, и одновременно во многих странах мира киноработники «брали из воздуха» созревшие новые приемы построения киноискусства, а замечательные советские режиссеры - Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов - дальше всех в мире продвинули эту монтажную школу. Признаки монтажа появились до Гриффита и меня, у кого впервые - точно установить невозможно»⁶⁴.

В 1966 году Кулешов и Хохлова едут на XXVII Международный кинофестиваль в Венеции. Он - член жюри от СССР. В юбилейном 1967 году оба они почетные гости Лейпцигского фестиваля документальных фильмов. Признание! Но такое запоздалое. Кулешова награждают орденом Ленина, присваивают звание народного артиста РСФСР. В 1965 году Кулешов по праву старейшины открывал Учредительный съезд кинематографистов СССР. Он говорил о великих традициях отечественного кино и призвал новые поколения кинематографистов к смелым творческим поискам: «*Пусть дух открытий не покинет нас!*»⁶⁵*

Кулешов - один из тех неутомимых реформаторов экранного искусства, которые сыграли огромную роль в развитии и формировании языка кино. Он прожил трудную, но и, по его собственным словам, счастливую жизнь. Идеи и практика Кулешова оказали глубокое воздействие на мировой кинематографический процесс.

С. М. Эйзенштейн

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898-1948) вошел в историю отечественного и мирового кино как один из крупнейших мастеров режиссуры, педагог, выдающийся теоретик искусства. Созданные им фильмы и труды изучаются во всех киношколах и многих университетах Старого и Нового Света. Только после безвременной ранней смерти Сергея Михайловича стали выставляться его рисунки и публиковаться книги, которые принесли Мастеру славу незаурядного рисовальщика и эссеиста; был оценен его вклад в общую теорию, эстетику и психологию искусства; прояснилось значение его наследия для формирования структурной лингвистики и теории знаковых систем - семиотики. Однако Эйзенштейна еще при жизни называли *Леонардо да Винчи кинематографа* - за мощь и разносторонность гения, за всеобъемлющую эрудицию, за

64. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. - М., 1975. С. 246.

65. Там же. С. 268.

постоянную готовность к эксперименту (пусть даже ценой успеха у власти или публики) и за неуклонное стремление к художественному совершенству творений. Имя Эйзенштейна, одно из самых знаменитых и почитаемых в искусстве XX века, достойно представляет Россию в пантеоне мировой культуры наряду с именами Станиславского, Мейерхольда и Таирова, Стравинского, Прокофьева и Шостаковича, Малевича, Татлина и Шагала, Ахматовой, Мандельштама и Маяковского, Бунина, Бабеля и Булгакова.

Детство и юность Эйзенштейна, родившегося в Риге, сыграли важнейшую роль в формировании его личности, дарований и интересов. Отец будущего режиссера, Михаил Осипович Эйзенштейн, дослужившийся до чина действительного статского советника и получивший накануне революции потомственное дворянство, был талантливым, активно работавшим архитектором, приверженцем утверждавшегося на рубеже XIX-XX веков европейского стиля модерн, в котором причудливо сочетались образы и элементы стилей различных эпох и культур. Для Сережи отец представал образцом трудолюбия, дисциплинированности, требовательности к себе и вместе с тем живым воплощением деспотической власти. Готовя сына к карьере архитектора, Михаил Осипович обеспечил ему отличное образование: Сережа с детства овладел немецким, французским и английским языками, читал русскую и зарубежную классику, регулярно посещал драматические и оперные спектакли, а также цирк, где его кумирами стали веселые и вольные клоуны. С четырнадцатилетнего возраста мальчик начал рисовать, но не в академической манере, а в аиле новейших карикатуристов. С помощью лаконичной, свободно бегущей «математической» линии он научился передавать объем и движение фигур, характер и взаимоотношения персонажей. Гротескная графика - первое проявление творческого дара Сережи - стала для него школой наблюдательности, умения в зримой форме передавать реальные впечатления и фантазии либо рассказывать целые истории. Рисование стало также способом освобождения от влияния отца, вкусов и идеалов его социального «круга», типы и нравы которого мальчик остроумно высмеивал в своих рисунках.

В 1915 году Сергей заканчивает Рижское реальное училище и поступает на архитектурное отделение Петроградского института гражданских инженеров. В столице жила (после развода в 1911 году с Михаилом Осиповичем) его мать Юлия Ивановна, эмансипированная дочь купца первой гильдии Ивана Ивановича Конецкого, почетного гражданина Пе-

тербурга. Сережа с младенчества часто бывал в Петербурге. В доме бабушки рядом с Александро-Невской лаврой, наполненном богомольцами-странниками, мальчик соприкасался с верованиями самого ортодоксального толка, с яркими характеристиками нищей России, обычаи которой контрастировали как с бытом наследников деда-миллионера, так и с укладом рижского дома отца, ориентированного на Европу. Пора студенчества Эйзенштейна совпала с эпохой расцвета серебряного века. На формирование его личности и интересов оказали существенное влияние художественные выставки - от первой экспозиции древнерусских икон до вернисажей «Мира искусства», журнальные дискуссии приверженцев новейших направлений - от символизма до футуризма. Но главное увлечение юноши - спектакли, ориентированные на разнообразные традиции и новации, от «условного театра» Всеволода Мейерхольда до «старинного театра» и «театра миниатюр» Николая Евреинова.

Театр захватывает Эйзенштейна, но он не решается порвать с предначертанной отцом карьерой архитектора. Решающим становится потрясение от поставленного Мейерхольдом спектакля «Маскарад», премьера которого совпадает с днем Февральской революции. Далекий от актуальной политики начитанный юноша воспринимает падение самодержавия как шанс-установления в России идеалов Французской революции - Свободы, Равенства, Братства. Революция дает ему шанс и личного освобождения. Когда через год отец, эмигрируя в Германию, предложит сыну последовать за ним, Сергей решительно откажется и останется в России, охваченной Гражданской войной.

Мобилизованный в Красную Армию сапером, он попадает на тихий участок Северо-Западного фронта, где занят не столько строительством военных укреплений, сколько участием в театральной самодеятельности (как декоратор, режиссер и актер), а также самообразованием в области драматургии, сценографии и режиссуры. В течение почти двух лет Сергей рисует декорации и персонажей для воображаемых постановок комедий Аристофана и Мольера, средневековых мистерий и мистериалей, трагедий Шекспира и фантазий Карло Гоцци, пьес Льва Толстого, Мориса Метерлинка, Герхарда Гауптмана.

При изучении различных типов и видов сценического искусства Эйзенштейн усваивает идеи, которые сыграют потом важную роль в его концепции кинематографа. В античных ритуальных действиях и шествиях юношу привлекает нераз-

дельность участников на «зрителей» и «исполнителей». Средневековый «площадной театр» со сценой, окруженной со всех сторон публикой, подсказывает ему возможность построения зрелища со множеством точек зрения на действие. Благодаря итальянской «commedia dell'arte» он усваивает принцип мгновенно узнаваемых зрителем персонажей. Японские театральные системы «Но» и «Кабуки» впечатляют его тем, что содержание зрелища выражается не обязательно через диалог, но также через доведенные до каллиграфического «иероглифа» жесты движения актера, через грим или маску, костюм, детали декорации.

Демобилизовавшись в 1920 году, Эйзенштейн не возвращается в Петроград, а едет в Москву, вновь ставшую не только государственной, но и театральной столицей. Благоклонная судьба сразу приводит его на профессиональную сцену: режиссер Художественного театра Валентин Смышляев, работавший и на Центральной арене Пролеткульта, приглашает Сергея (вместе с его сослуживцем Леонидом Никитиным) создать декорации и костюмы для инсценировки рассказа Джека Лондона *Мексиканец*. Очень скоро дебютанто-оформитель становится и сорежиссером спектакля, премьера которого в 1921 году оказывается заметным событием культурной жизни Москвы. Тогда же Сергей Михайлович поступает на Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), которыми руководит его кумир Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Год учебы, работа ассистентом Мейерхольда на его спектаклях и совместные с Учителем проекты постановок помогли молодому режиссеру постичь логику сценических новаций и выдвинуть ряд собственных идей радикального обновления театра.

Плацдармом для практической проверки этих идей служит организованный Эйзенштейном Первый рабочий театр Пролеткульта. С коллективом молодых талантливых актеров, вчерашних рабочих, он в 1923 году ставит три пьесы поэта Сергея Третьякова: *Мудрец* - сатирический спектакль о «внутренней» и белой эмиграции (по мотивам комедии А.Н. Островского *На всякого мудреца довольно простоты*), *Слышишь, Москва?!* - «героическое обозрение» революционного движения в Германии, *Противогазы* - публицистический «агитгильд» на тему бюрократизма, повинного в заводской аварии (этот спектакль поначалу игрался прямо в цехе Московского газового завода).

Мудрец оказался самой успешной и знаменитой постановкой, в которой остроумно сочетались элементы импровизи-

зационной комедии, «живой газеты», мюзик-холла, цирка и кинематографа. Эйзенштейн определял жанр спектакля как «монтаж аттракционов», так же был назван и его первый теоретический манифест, напечатанный в журнале В. В. Маяковского. Название манифеста стало своеобразной «визитной карточкой» Эйзенштейна, а изложенная в нем концепция зрелища легла в основу всей его будущей эстетической системы.

«Монтаж аттракционов» иногда понимают крайне упрощенно - как сочетание цирковых номеров (вероятно, потому, что в *Мудреце* было много клоунады, акробатики, музыкальной эксцентрики). Между тем Эйзенштейн предупреждал, что слово «аттракцион» не связано с цирком и вовсе не означает «трюк», а происходит от латинского глагола «притягивать, воздействовать». В его манифесте и в его практике под термином «аттракцион» надо понимать *всякий воздействующий элемент зрелища*. С таким пониманием связаны две фундаментальные идеи. Первая: «*истинным материалом театра является зритель*», а пьеса с ее сюжетом и характеристиками, актеры с их выразительными возможностями, мизансцены, декорации, сценические эффекты во всем их разнообразии являются лишь *средствами воздействия на зрителя*. Вторая: *все эти средства равноправны перед задачей создания впечатляющего зрелища*. Такая «демократия выразительных средств» позволяет режиссеру («автору спектакля») использовать весь арсенал искусства и добиваться эмоционального восприятия зрителем идеи постановки.

Одной из новаций *Мудреца* стало введение в спектакль специально снятого «кинофильтона». По пьесе, покровители ловкого приспособленца Глумова узнают нелестные характеристики, которые тот дает им в своем дневнике. Эйзенштейн решил показать на экране «откровения» основного персонажа: циничные превращения Глумова он снял на киноленту в духе «волшебных феерий» Жоржа Мельеса, «отца» игрового кино. Заодно экран на сцене продемонстрировал и само похищение дневника, пародируя популярные «авантюрные ленты» типа французского *Фантомаса* и американских *Тайн Нью-Йорка*. Так благодаря пятиминутному фильму *Дневник Глумова* (1923) молодой режиссер впервые на практике соприкоснулся с новым искусством.

Кино в начале 1920-х годов было увлечением не только широких масс, но и творческой молодежи. В ситуации обостряющегося конфликта с руководством Пролеткульта Эйзенштейн обращается на киностудию («1-ю фабрику Госкино») с предложением создать цикл фильмов/*С диктатуре*. По

его заявке семь серий цикла должны были отразить основные этапы «всей подпольной истории последней четверти века русской революции»:

1) *Женева - Россия* (работа агентов полиции, контрабанда агитационной литературы из Европы); 2) *Подполье* (работа тайных организаций и типографий); 3) *1 мая* (нарастание политических демонстраций); 4) *1905 год* (характерные черты русской революции); 5) *Стачка* («техника и методика революционных ответов пролетариата на реакцию»); 6) *Тюрьмы, бунты, побеги*; 7) *Октябрь* (революция 1917 года и установление «диктатуры пролетариата»).

Дебютанту доверили постановку одной пятой цикла - *Стачка* (1924). Эйзенштейн, сохраняя масштабность первоначального замысла, в процессе работы над сценарием и фильмом включил в них мотивы первой, второй и третьей частей. Темы 4-й и 7-й серий были также реализованы им в двух постановках (*Броненосец «Потемкин»* и *Октябрь*). Таким образом, *Стачка* стала первой частью «трилогии Революции», которая обозначила «генеральную линию» советского киноавангарда 1920-х годов и перевернула многие представления о художественных возможностях киноискусства.

Материал *Стачки* был почерпнут из истории *предреволюционной* России, но тематически и эстетически фильм отразил мировосприятие общества в первый период развития *послереволюционного общества*. Эйзенштейну удалось с необычайной силой выразить мироощущение своего поколения, свидетеля и участника недавнего социального потрясения и исторического поворота страны. Ему, как и его сверстникам, оставшимся на родине, были понятны и близки побудительные силы переворота: нарастание гневного отношения к деспотизму, вера в достижимость справедливости средствами социальной борьбы, убежденность в том, что народ является не только страдальцем, но и творцом истории. Поэтому исходной установкой режиссера в *Стачке* было желание непосредственно показать «производство» истории - закономерное движение страны к народной революции.

Драматургически фильм характерен радикальным отказом от привычного сюжета с интригой и протагонистами. Цепь ситуаций, которые вытекали одна из другой, должна показать переход от возмущения бедностью народа и бесправи-ем человека через экономический протест рабочих к массовому движению за политические свободы. Ситуации сгруппированы в шесть актов («этапов борьбы»): 1 «*На заводе все спокойно...*» (дирекция обнаруживает недовольство

рабочих и обращается к полиции, шпики следят за агитаторами, под видом воскресных прогулок проходят первые конспиративные собрания с призывами к забастовке); 2 «Повод к стачке» (у рабочего крадут манометр, администрация обвиняет его самого и требует выплатить штраф, бедный и оскорбленный рабочий вешается над станком, всеобщий взрыв возмущения приводит к остановке работы); 3 «Завод замер» (неожиданный отдых усталых рабочих, забастовщики в лесу обсуждают требования к хозяевам завода, те вызывают жандармов); 4 «Стачка затягивается» (среди рабочих начинается голод, шпики «охотятся за красным зверем», дирекция отвергает требования забастовщиков, полиция склоняет одного из активистов стачки к предательству); 5 «Провокация на разгром» (полиция мобилизует «шпану» - воров и проституток, провокаторы во время демонстрации рабочих поджигают винную лавку, "пожарные брандспойтами разгоняют демонстрацию, руководители стачки арестованы); 6 «Ликвидация» (казаки врываются в дома рабочих и жестоко расправляются с забастовщиками, по всей стране прокатывается волна расстрелов и репрессий).

Картины страданий и борьбы масс - то, что традиционно считалось «фоном» сюжета (мелодраматического, героического, сатирического и т. п.) с двумя-тремя индивидуальными персонажами, - Эйзенштейн сделал основой повествования. Режиссерская разработка каждой ситуации, вычленение характерных деталей действия крупными планами, их конфликтное столкновение между собой и с общими планами создали *монтажную драматургию* широкого диапазона - от шокирующих сцен («разгон демонстрации водой» или «зверства казаков») до комедийно-сатирических эпизодов (гротескное «совещание акционеров», «танго лилипутов» в полиции). Место «главных» и «второстепенных» персонажей с более или менее стандартными характерами заняли типажы, во внешности которых лаконично проявлялись (и легко узнавались зрителем) черты той или иной группы определенного класса. Разнообразие этих «социальных масок» позволило режиссеру индивидуализировать массу и смонтировать из них «фреску общества». Подбирая типажы из актеров театра Пролеткульта и непрофессионалов, он использовал широкую стилистическую палитру - от реалистического портрета (рабочие) до плакатного обобщения (хозяева завода) и карикатуры (полицейские, «люмпены»).

Полистилистикой отмечена и трактовка ситуаций: в фильме наряду с принципом «восстановленной хроники» ис-

пользовались элементы детектива (слежка за главарями стачки), эксцентрической комедии (переодевание шпикиков, «королевство шпаны»), гран-гиньоля (разгром стачки). «Документальная» фактура (натурные съемки, отказ от декораций и грима исполнителей) сочеталась с внутрикадровой или монтажной метафоричностью (полицейские шпики сравнивались с животными, *Кадушкино кладбище*, где обитает шпана, выглядело как «преисподняя», расстрел восставших монтировался с кадрами бойни).

В формировании стиля фильма важную роль сыграл оператор Эдуард Казимирович Тиссэ (1897-1961), до этого работавший и в документальном, и в игровом кино. Опыт хроникера помог ему достоверно снимать на натуре и в реальных интерьерах, а умение фиксировать игру актеров способствовало созданию выразительных портретов типажей. Встреча с Эйзенштейном сформировала творческую индивидуальность Тиссэ и его чеканный «графический стиль». Это содружество сохранялось и развивалось на протяжении четверти века.

В *Стачке* преломились многие явления современного искусства: мизансценная выразительность спектаклей Мейерхольда и самого Эйзенштейна; стиль документальных съемок Дзиги Вертова в *Киноправдах* (1922-1923), монтажные открытия американца Дэвида Уарка Гриффита в *Нетерпимости* (1916); лапидарная графичность и острые ракурсы конструктивистской фотографии (в частности, Александра Родченко), плакаты Владимира Маяковского *Окон РОСТА* и его поэзия. Вместе с тем фильм глубоко укоренен в классике мировой культуры: среди его «предков» - драматургия и театр Средневековья, храмовые фрески, маски «*commedia dell'arte*», карикатуры Домье и Гранвиля, *натуралистический роман* Эмиля Золя.

В 1925 году *Стачка* получила золотую медаль Международной выставки декоративных искусств в Париже. На родине она была признана «первым истинно революционным произведением экрана».

Успех фильма побудил правительственную Юбилейную комиссию по празднованию 20-летия Первой русской революции поручить именно Эйзенштейну постановку фильма *1905 год*. Сценарий для эпопеи, которая должна была охватить множество событий этого года во всей России, создавался им совместно с бывшей подпольщицей Ниной Агаджановой-Шутко. Однако краткие сроки, остававшиеся для съемок, вынудили ограничиться одним реальным эпизодом революции - восстанием матросов броненосца *Князь Потемкин Тав-*

рический. И режиссеру вновь, как и в *Стачке*, удалось обобщить темы и мотивы первоначального замысла в фильме *Броненосец «Потемкин»* (1925).

Драматургически фильм членится на пять «актов»:

I. «Люди и черви» (на корабле царит произвол офицеров, матросы отказываются есть борщ из червивого мяса). II. «Драма на Тендре» (чтобы усмирить матросов, командир грозит расстрелять нескольких заложников, матрос Вакулинчук криком «Братья!» прерывает казнь, но гибнет во время бунта, когда матросы сбрасывают офицеров в море). III. «Мертвый взывает» (одесситы собираются вокруг палатки с телом Вакулинчука, траур перерастает в митинг протеста против самодержавия). IV, «Одесская лестница» (рыбаки яликами доставляют пищу восставшим, горожане приветствуют матросов с лестницы у порта, но на них обрушиваются пули карателей и нагайки казаков). V. «Встреча с эскадрой» (для подавления восстания на броненосце высланы корабли Черноморского флота, но матросы эскадры и «Потемкина» отказываются стрелять друг в друга).

Броненосец «Потемкин», как указывал сам Эйзенштейн, «выглядит как хроника, а действует как драма». Режиссер сумел довести до классического совершенства и равновесия принципы, найденные в *Стачке*. Здесь тоже нет привычной фабулы и психологически очерченных характеров. В развивающихся по «исторической формуле» ситуациях действуют «коллективные герои», которые воплощают силы Революции (восстающие матросы), мирный Народ (сочувствующие им жители Одессы) и деспотический режим (офицеры, солдаты-каратели, царская эскадра). Точно подобранные режиссером «типажи» (актеры и непрофессионалы) достигают уровня обобщенных и сразу узнаваемых социальных образов. Благодаря монтажу графически четких кадров действие, увиденное как бы одновременно с разных точек, развивается аремительно и напряженно. Монтаж позволяет достичь и музыкальной ритмичности зрелища. Все ситуации приведены к единству места, времени и действия, в каждом «акте» органично происходит переход из одного состояния в другое (из угрюмой покорности - в открытую защиту человеческого достоинства, из оплакивания жертвы - в гневное шествие, из радости солидарности, через панику от репрессий - к мужеству протеста, из готовности мстить и гибнуть - к триумфу отказа от насилия).

Броненосец «Потемкин» не только отобразил демократический характер революции 1905 года, но и выразил гу-

манистические тенденции эпохи своего создания, когда после хаоса революции, ожесточения Гражданской войны и лишения «военного коммунизма» была провозглашена новая экономическая политика и в обществе пробудилась надежда на социальный мир. Вопреки подозрениям цензуры, запрещавшей или искажавшей фильм (в Германии, Британии, Голландии и многих других странах), он не призывал к «экспорту» большевистского переворота, а напоминал об идеалах Свободы, Равенства и Братства. Это социально-этическое содержание и яркая выразительность формы обеспечили фильму широкий успех у публики, восторженный прием кинематографистов и критики, мировое признание как шедевра искусства.

Эстетически и технически фильм стал одной из кульминаций всего авангардного искусства XX века. Эйзенштейн кинематографически переосмысливал открытия новых художественных направлений и в то же время опирался на многовековые традиции классики. В аналитической «многоточечности» съемки и «монтажном синтезе» кадров развивались концепции кубизма (так, напоминающее *Дискобола* Мирона движение матроса, который в гневе разбивает офицерскую тарелку, Эйзенштейн «разложил» на 12 коротких кадров). Как метафора использована характерная для конструктивизма «поэтизация машины» (напряженный ритм работы двигателей корабля трактован как волнение «коллективного сердца» восставших матросов). Экспрессионистское заострение страхов и мук условного *Человека-Массы* преобразено в реалистический показ страданий народной массы (расстрел на одесской лестнице). Даже сюрреализм нашел родственные для себя шокирующие кадры (червивое мясо как «пейзаж гниения страны» или вытекающий глаз Учительницы, жертвы репрессий на одесской лестнице, как образ «ослепления народа»),

В пятиактной композиции, ведущей зрителя через ряд потрясений к катарсису, использована структура античной трагедии. В ткань фильма органично включены ветхозаветные и евангельские мотивы (*Пьета* в ситуации Матери с убитым ребенком на лестнице, библейское *Взрели камни* в метафоре «вскочившего» мраморного льва), пластика русской иконописи (*ль плаче по Вакулинчуку*), строй музыкальной полифонии Баха («многоголосье» массовых сцен).

В свою очередь, стали хрестоматийными многие образы фильма: брезент, саваном накрывающий группу заложников; «сюита туманов», которой начинается «плач по Баку-

го, штаб большевиков - Смольный вооружается, агитаторы срывают наступление «Дикой дивизии» на Петроград, арест Корнилова, IV. Петроградский Совет собирает силы, ЦК большевиков в ночь на 25 октября принимает решение о взятии власти, бегство Керенского, Временное правительство в Зимнем дворце под защитой юнкеров и женского «Батальона смерти», ночной Смольный готовит революцию. V. Тайный приход Ленина в Смольный, воззвание Временного правительства о защите республики, дискуссия о власти на Втором съезде Советов, баррикады вокруг Зимнего дворца, ультиматум большевиков. VI. Агитаторы пробираются в Зимний, казачья батарея покидает дворец, меньшевики и эсеры против насильственного взятия власти, пушка Петропавловской крепости дает сигнал к восстанию. VII. «Комитет защиты родины и революции» пытается предотвратить государственный переворот, штурм Зимнего дворца, арест Временного правительства, Ленин с трибуны съезда провозглашает переход власти к Советам.

Внешне фильм следует хронологической последовательности узловых событий 1917 года в Петрограде. Но, реконструируя их по документам и фотографиям, свидетельствам участников революции и собственным юношеским воспоминаниям, Эйзенштейн не ограничивался методом «восстановленной хроники». Если одни ситуации и факты были воспроизведены на экране с документальной точностью («Голодные очереди», братание на фронте, расстрел демонстрации на углу Невского и Садовой, проникновение лазутчиков в Зимний), то другие воссоздавались образно, чтобы выявилось их внутреннее или обобщенно-символическое значение. Особенно показательно решены эпизоды штурма Зимнего дворца. Кадры этого эпизода до сих пор цитируются в других фильмах и телепередачах как хроникальные, между тем скромный по масштабу в реальности штурм был сознательно представлен грандиозным массовым действием - как событие, сравнимое со штурмом Бастилии, с которого началась Французская революция. Это соответствовало не только идеологической мифологии советской эпохи, но и искреннему мироощущению современников Октября как в России, так и за рубежом. Всемирно-историческое значение революционных событий Эйзенштейн подчеркнул, вмонтировав в сцену штурма кадры дворцовых часов со множеством циферблатов, показывающих время в разных странах. Столь же символичны кадры «расправы» революционных матросов с пошлыми вещами царской опочивальни -

линчуку»; мчащаяся вниз по лестнице среди жертв расстрела коляска с младенцем.

Одно из высших достижений фильма - принципиально новое и разнообразное использование монтажа; повесть охватывающего (в первых эпизодах), трагедийно-экспрессивного (бунт матросов, расстрел на лестнице), лирического («сюита туманов» в оплакивании Вакулинчука), поэтически-метафорического («пенсне врача» как образ лживой власти, «взвевший лев» в кульминации трагедии на лестнице), музыкального (финал фильма). Эйзенштейн практически и теоретически доказал рождение обобщающего смысла из монтажного столкновения кадров. Поэтика фильма и ее осмысление самим режиссером, а также другими теоретиками сыграли важнейшую роль в формировании «языка кино»: Ив признании кинематографа как полноценного искусства.

Триумфальное шествие фильма по экранам мира, начавшееся с Германии вопреки усилиям цензуры, проложило путь на Запад другим шедеврам молодого советского кино. Международный успех картины, по сей день не сходящей с экранов кино и телевидения, закрепил за ней славу «художественной формулы XX века». На Всемирной выставке в Брюсселе (1958) при голосовании историков кино и критиков *Броненосец «Потемкин»* возглавил список «12 лучших фильмов всех времен». С этих пор он неизменно входит в состав ПО (20,100) самых влиятельных произведений киноискусства.

В 1926 году Эйзенштейн в соавторстве со своим ассистентом Григорием Александровым и Эдуардом Тиссэ приступает к постановке картины *Генеральная линия*. Однако работа над ней прерывается новым правительственным заказом - юбилейным фильмом к 10-летию Октябрьской революции. Предполагалось, что режиссер, ориентируясь на книгу американского журналиста Джона Рида *Десять дней, которые потрясли мир*, воплотит на экране события октября-ноября 1917 года, которые не были тогда сняты документалистами. Эйзенштейн расширил и хронологические рамки, и стилистическую палитру фильма, создав одно из самых новаторских (т) экранных творений.

Октябрь (1927-1928) условно делится на семь частей: I. Крушение самодержавия в феврале, приход к власти Временного правительства, братание солдат на русско-германском фронте, возобновление войны, голодные очереди, приезд В. И. Ленина на Финляндский вокзал. II. Митинг у дворца Кшесинской, расстрел демонстрации 3 июля, возвышение Керенского. III. Мятеж Корнилова, бессилие Керенско-

знаками омещанившегося самодержавия, давно утратившего смысл своего существования и моральное право на управление государством.

Одним из самых удачных примеров преобразования фактов во впечатляющее, глубокое по значению зрелище стал эпизод разведения Дворцового моста во время расстрела 3 июля. Струящиеся по кромке моста волосы убитой девушки противопоставлены гигантским колесам разводного механизма - образу бесчеловечной и недаленовидной власти, которая в страхе за себя разрывает город на части. Из кадров подстреленной белой лошади пролетки, возносящейся над Невой, ассоциативно возникает апокалиптический Конь Блед, предвестник бедствий России.

Не ограничившись подобной образностью в показе реальных ситуаций, Эйзенштейн построил над событийным рядом фильма «второй этаж», сравнимый с «лирическими отступлениями», которые сопровождают сюжет в романе А.С. Пушкина *Евгений Онегин*. Эти зримые «экранные комментарии» призваны были раскрыть подоплеку исторических событий и «героев». Так, несколько раз подряд повторен один и тот же кадр подъема Керенского по Иорданской лестнице Зимнего дворца, перемежаясь титрами с названиями множества должностей, которые тот занимал во Временном правительстве. Это построение передавало не только «топтание на месте» незадачливого премьера, но и тщеславие нового «кандидата в Наполеоны», что подчеркивалось далее монтажным сопоставлением фигуры во френче со скульптурой Славы и со статуэткой Бонапарта, а непомерные амбиции Керенского пародировались показом вращающегося механического павлина.

Подобные условные «отступления», в которых реальные вещи и люди помещались в мысленное пространство-время, возникают на протяжении всей картины, усложняя ее конструкцию и затрудняя ее восприятие даже искушенными зрителями. Это во многом предопределило прохладный прием Октября и в прокате, и в критике. Но предпринятые эксперименты были весьма продуктивны для осознания возможностей нового искусства. Они позволили Эйзенштейну выдвинуть гипотезу о том, что может быть создано «интеллектуальное кино», которое синтезирует язык науки и искусства. В манифесте *Перспективы* (1929) режиссер утверждал, что кинематографу доступна экранизация не только вымышленных сюжетов, но «понятий, лозунгов и интеллектуальных тезис». Для воплощения своих идей он начал разработку проек-

та *Капитал*. Фильм должен был стать, конечно, не прямой экранизацией труда Карла Маркса, но остроумной «расшифровкой» взаимосвязей политических и экономических процессов в мире. Кадры, освобожденные от сюжетных, пространственных и временных зависимостей, должны были тематически переплетаться на экране согласно мысли и фантазии автора-режиссера. Сколь утопично ни выглядят эти гипотезы и рожденный ими, но не осуществленный замысел, они сыграли важную роль в развитии языка кино. Без них не было бы ни последующей эволюции самого Эйзенштейна, ни художественных открытий, сделанных годы спустя такими авторами, как Орсон Уэллс, Аллен Рене, Жан-Люк Годар, Андрей Тарковский (в *Зеркале*), ни лучших экранных достижений телелубрицистики, свободно оперирующей временем и пространством.

Октябрь радикально развивал как типажно-монтажный стиль, так и идейно-тематические тенденции предыдущих фильмов Эйзенштейна. Основным протагонистом истории по-прежнему является Масса. Хотя цитата из статьи Ленина, присланная режиссеру как эпиграф к фильму, гласит о «железном руководстве» партией большевиков историческим процессом, революция представлена как вихрь, захватывающий людей и страну. Даже знаменитые персонажи эпохи (Ленин, Керенский, Корнилов) выглядят как марионетки могучих надличных законов истории. В.И. Ленина, впервые представленного в игровом кино, изображал внешне похожий на него рабочий Василий Никандров, Эйзенштейна упрекали за то, что в фильме образ Ленина лишен развернутого характера и функций вождя революции. Ни то ни другое не входило в замысел режиссера и не соответствовало образности картины. Однако «заказчики» ждали именно показа победоносной роли партии большевиков и ее руководителей. К моменту завершения Октября в СССР начинает крепнуть партийно-бюрократическая система во главе с И.В. Сталиным и связанная с ней идеология вождизма. Это в большой мере определило официальную оценку фильма как «идеологической ошибки» и «творческой неудачи». Перспективы, открытые Октябрем, разглядели только некоторые современники, в частности Всеволод Пудовкин, написавший: «Как я хотел бы иметь неудачу такой силы!»

Закончив *Октябрь*, Эйзенштейн вернулся к частично снятой картине *Генеральная линия* (Старое и новое. 1926-1929).

Режиссер определял этот фильм как «крик о бедственном положении деревни», страдающей от нищеты и

отсталых форм хозяйствования. Многие эпизоды и кадры снимались документально, впервые вынося на экран выразительные образы бедствий российского крестьянства: курные избы, чересполосицу мелких наделов земли, пахоту примитивными сохами, которые тащат на себе безлошадные бедняки, пьянство мужиков и бесправие баб. Однако режиссер видел задачу своего фильма не только в правдивом показе реальности, но и в просвещении села. Ему хотелось «влюбить крестьянина» в трактор и сепаратор, помочь селу освоить современные достижения науки и технологии. По проекту архитектора-конструктивиста Андрея Бурова была выстроена декорация совхоза - образ идеальной «генетической фабрики», способной помочь крестьянам племенным скотом, семенами, агрономическими советами. Как и многие его современники, Эйзенштейн искренне верил, что вывести деревню из кризиса может кооперация мелких собственников, создание добровольных «артелей» и «товариществ», совместно приобретающих технику или скот и сообща обрабатывающих землю. Он полагал, что государство и общество должны «повернуться лицом к деревне», оказывая ей помощь кредитами и научными консультациями. Одну из бед села режиссер видел в советском бюрократизме, произвол и демагогию которого может ограничить «рабоче-крестьянская инспекция». Он создал остросатирический образ конторы Сельхозснабкредмаша и ее чиновников, предвосхитивший Главначпупс Победоносикова в пьесе В.В. Маяковского *Баня*.

Воплощением здоровых сил и надежд деревни Эйзенштейн сделал крестьянку Марфу Лапкину, которая выступила в фильме под собственным именем. По внешности предельно далекая от стандарта «кинозвезд», но обаятельная благодаря непосредственности и искренности, она оказалась убедительным образом простой русской женщины, противостоящей и алчности кулака, и пьянству односельчан, и формализму бюрократов, способной не только заявить на митинге: «Так жить нельзя!», но и сплотить бедняков на совместные действия.

Эйзенштейн впервые выделил из своих «коллективных портретов» личность протагониста, вокруг которого группируются события фильма и его темы, но и здесь отказался от традиционного построения сюжета. Его «деревенский фильм», созданный «по ту сторону» игрового и неигрового кино, должен был волновать не перипетиями интриги и психологическими конфликтами, а накалом общественно значимых проблем. Но, в отличие от *Октября*, связанного в

основном с поисками «интеллектуального кино», Эйзенштейн здесь экспериментировал с чувственной стороной зрелища. Так, сталкивая на экране эпизод крестного хода («моления о дожде») и сцену первой «встречи с сепаратором», режиссер стремился достичь эффекта экстаза, покоряющего зрителя. Задаче прямого эмоционального воздействия была подчинена структура подсознательно воспринимаемых внутрикадровых «обертонов» и их монтажного развития во времени - то, что Эйзенштейн назвал «четвертым измерением в кино».

Весной 1929 года фильм был закончен, но к своему зрителю опоздал. Вместо предполагавшейся кооперации, сохранявшей собственность крестьян на продукты их труда и на землю, государство взяло курс на сплошную коллективизацию, закабальную крестьян новым «крепостным правом». Посмотрев *Генеральную линию*, Сталин предложил изменить название на *Старое и новое*, что сразу сместило смысл фильма: кадры деревенской нищеты предстали как картины прошлого, утопический совхоз оказался не образом чаемого будущего, а приметой современности. Пришлось переснимать несколько эпизодов, без участия режиссера были заменены титры. Вскоре фильм был вообще снят цензурой с экрана как «идейно ошибочный».

В августе того же года Эйзенштейн вместе с Г. В. Александровым и Э. К. Тиссэ выехал в заграничную командировку для освоения технологии только что изобретенного звукового кино. Мировая слава позволила ему встретиться с крупнейшими мастерами культуры, но не могла обеспечить возможности снимать в Европе и даже озвучить *Генеральную линию*. В мае 1930 года Сергей Михайлович прибыл в США по приглашению фирмы *Парамаунт*. Для нее он вместе с соратниками за пять месяцев написал три сценария. Антиутопия *Стеклянный дом* должна была представить основанное на тотальной слежке и насилии общество, в котором нет места сочувствию людям. Обличавшее алчность *Золото Зуттера* представило бы золотую лихорадку 1848 года в Калифорнии и судебный процесс богатейшего человека Земли против города Сан-Франциско. Сценарий по роману Теодора Драйзера *Американская трагедия* сопоставлял молодого человека, в последний момент отказывающегося от намерения убить возлюбленную, и безжалостно казнящее его общество. В этой экранизации Эйзенштейн впервые в мировом кинематографе хотел, вслед за романом Джеймса Джойса *Улисс*, показать на экране «внутренний монолог» персонажа. Тогда же воиник замысел

фильма *Черное Величество* - о трагедии «черной революции» XVIII века на острове Гаити и «перерождении революционного вождя в деспота». Однако Голливуд отверг все замыслы режиссера, каждый из которых открывал перед кино новые горизонты, но не соответствовал идеологическим и коммерческим штампам «фабрики грез».

В конце того же года писатель Эптон Синклер организовал независимую компанию, призванную финансировать документальный фильм Эйзенштейна о Мексике, Знакомаво режиссера с историей, культурой, народом этой страны изменило первоначальный замысел. Сочетая методы игрового и документального кино, он начал работать над эпопеей *Да здравствует Мексика/*, которую ему не суждено было завершить.

В разных регионах страны группа Эйзенштейна успела снять материал для пяти «новелл», которые должны были представить разнообразие обычаев и социальных укладов, отражающих многовековое развитие Мексики. Их объединяли две вечные темы - Любовь и Смерть, обретавшие в каждой «новелле» иное значение. В прологе *Люди и камни* эпизод похорон молодого индейца на полуострове Юкатан, среди руин цивилизации майя, завершался кадрами любовного свидания и торжества жизни. *Сандунга* показывала, как в идиллию «тропического рая», где еще господствует матриархат, проникает золото как предвестник грядущих грехов и бед. *Фиеста* выносила на поверхность внутренние парадоксы мексиканских «праздников», когда-то завезенных колонизаторами. Маскарадное представление *Битва испанцев с сарацинами* и мистериальное действие *Страсти Иисподни* обращались плачем по индейцам, которых покорили и принесли в жертву, а коррида снижала и Смерть, и Любовь до уровня азартной и опасной игры. Сюжет *Магея* отражал пережитки феодальных нравов: батрак Себастьян представляет свою невесту Марию помещику, тот использует право первой ночи, бунт крестьян жестоко подавляется. В эпилоге *Дня мертвых* обряд поминовения усопших перерастал в жизнеутверждающую румбу на улицах столицы.

Эйзенштейн вновь расширял палитру выразительных средств кино. Он строил свои кадры как фрески, перенося на экран образность и стиль монументальных росписей, которые создавали его друзья, великие мексиканские живописцы Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос. Монтаж и озвучание этих кадров сделали бы фильм, основанный на синтезе истории и мифологии, этнографии и искусства, подлинной «звукозрительной симфонией».

Оставалось снять новеллу *Солдадера* ~ о Гражданской войне и о женщине-солдатке Франческе, противостоящей расколу народа, - когда работа над фильмом была прервана. По чьему-то доносу Сталин объявил Синклеру, что Эйзенштейн «потерял доверие товарищей», и требовал его немедленного возвращения с СССР, Писатель пытался опровергнуть сплетни, но не смог защитить режиссера. Сергей Михайлович узнал также об угрозе ареста своей матери. Весной 1932 года он вернулся в СССР.

Вопреки обещанию Синклера, снятый материал не был прислан в Москву, а был отдан голливудским ремесленникам, которые смонтировали несколько картин, не передававших авторский замысел. Но даже в искаленном виде фильм *Дй здравствует Мексика/* вошел в классику, а мексиканцы признали его началом своего подлинно национально-киноискусства.

Эйзенштейна ждали на родине новые испытания. Долгое время ему не удавалось приступить к новой постановке. Отвергались все его замыслы и проекты; антибюрократическая сатира *МММ*, исторический *Черный консул* (новый вариант фильма о трагедии Гаити), эпопея *Москва*.

Отлученный от кинопроизводства, Сергей Михайлович отдает все силы воспитанию молодых режиссеров во ВГИКе. Педагогическую деятельность он начал еще в 1922 году в Пролеткульте. Тогда его учениками были такие впоследствии прославленные деятели искусства, как режиссеры Григорий Александров и Иван Пырьев, актеры Максим Штраух, Юдифь Глизер, Вера Янукова. В 1928-1929 учебном году в Экспериментальной мастерской Эйзенштейна при Государственном техникуме кинематографии учились будущие создатели «Чапаева» Георгий и Сергей Васильевы, начинавшие свой путь в кино Марк Донской и Владимир Легошин, ставший крупным театральным режиссером Алексей Попов, сценаристка Катерина Виноградская. Вернувшись во ВГИК в 1932 году, он разработал первый в мире научный курс преподавания кинорежиссуры, на основе своих практических занятий начал писать учебники «Режиссура» и «Монтаж». Руководствуясь принципом «не плодить эйзенщениат», Сергей Михайлович за годы преподавания во ВГИКе (1932-1948) помог формированию столь разных творческих индивидуальностей, как сказочник Валентин Кадочников (погибший во время войны), тонкий лирик Константин Пипинашвили, публицист Леонид Варламов, создатели глубоких социально-психологических фильмов и экранизаций Михаил Швейцер

и Владимир Венгеров, автор страстных гражданственных картин Станислав Ростоцкий, популярный комедиограф Эльдар Рязанов.

В 1935 году Эйзенштейн приступает к новой постановке - *Бежин луг*. Получив возможность работы со звуком, он также впервые для себя использовал профессиональных актеров и сюжетное развитие действия с индивидуальными (хотя и обобщенными) персонажами. В основе сюжета лежал подлинный случай из эпохи «сплошной коллективизации» - убийство пионера Павлика Морозова, выступившего против собственного отца, который сочувствовал и помогал кулакам. Официальная пропаганда сделала этот факт известным всей стране, чтобы внушить идею превосходства социальных связей над семейными. Сценарист Александр Ржешевский перенес действие с Урала в «тургеневские места», подчеркивая мотивами рассказа из *Записок охотника* контраст между детьми «крепостного прошлого» и пионерами новой деревни. Эйзенштейн радикально переосмыслил и тему, и стиль сценария. В его трактовке конфликт отца и сына, приводящий обоих к гибели, был результатом катастрофического «скачка истории». Отец (не кулак, а темный бедняк) воплощал древний патриархальный уклад с его моралью «око за око». Сын же являлся «гонимым» из того чаемого будущего, когда всякое убийство упразднено как незаконное. По ходу сюжета Степок (таково имя героя фильма) трижды выступал против насилия: предотвращал поджог хлебов подкулачниками, прерывал самосуд колхозников над поджигателями, вырывал винтовку из рук стрелявшего в него отца. Современность с ее моралью беспощадной классовой борьбы была символически обобщена в центральном эпизоде фильма - переоборудовании церкви в клуб под песню красных партизан «По долинам и по взгорьям». В финальном траурном шествии убитого родным отцом Степка нес похожий на библейского Авраама бородатый начполит, совершивший жертвоприношение своего «духовного сына».

Сюжет *Бежин луга* приобрел характер философской трагедии. Это предопределило судьбу картины. Еще до завершения съемок руководство кинематографии потребовало коренным образом переработать сюжет, заменить актеров и переснять фильм. Сценарий второго варианта, написанный при участии писателя Исаака Бабеля, превращал отца в сознательного врага коллективизации, организующего поджог. Центральной темой становилась драма собственника, готового убить любимого сына, лишь бы не отдать его власти.

Монументально-поэтический стиль изображения был снижен до почти бытового, который в то время почитался как «реалистический».

Однако и в этом виде фильм был обречен. В марте 1937 года его завершение было запрещено, рабочий материал осудили за «формализм и мистицизм», а затем уничтожили. Сам Сергей Михайлович лишь чудом избежал ареста и гибели. Вынужденный публично покаяться статьей об «идейных ошибках», он обратился с письмом о возможности новой постановки лично к Сталину, и тот, наперекор мнению некоторых членов Политбюро, предпочел не репрессию, а милость. Эйзенштейну дали на выбор одну из «оборонных» тем, и он остановился на сценарии писателя Петра Павленко *Александр Невский* (1938).

В обстановке надвигавшейся агрессии нацистской Германии сюжет о победе русских войск над рыцарями Тевтонского ордена в 1212 году был не столько историческим, сколько остроактуальным. Кульминацией фильма изначально был задуман эпизод битвы на льду Чудского озера - как образ мужества и стойкости, как призыв к защите Родины и ободрение народа перед лицом сильного и коварного врага. Стремясь завершить фильм до возможного начала мировой войны, Эйзенштейн снимал *Ледовое побоище* летом 1938 года, покрыв мелом натурную площадку киностудии *Мосфильм*. Вместе с Эдуардом Тиссэ и композитором Сергеем Прокофьевым ему удалось создать одну из самых впечатляющих батальных сцен мирового кино, любимую зрителями всех возрастов и оказавшую не меньшее влияние на экранное искусство, чем «одесская лестница» из *Потемкина*. Прямым и эффективным было воздействие этого эпизода и всего фильма на самую реальность. Во время Великой Отечественной войны *Александр Невский* не сходил с экранов фронтовых «передвижек» и кинотеатров в тылу, поддерживая веру в победу над фашизмом. По просьбе президента Рузвельта он был показан в Белом доме, вышел в прокат многих стран антигитлеровской коалиции. В СССР был учрежден орден Александра Невского, которым награждались выдающиеся полководцы.

Образ главного героя фильма в исполнении Николая Черкасова трактовался идеализированно, в стиле житийной литературы и храмовых росписей, что соответствовало традиции: князь Александр, победитель шведов на Неве и немцев на Чудском озере, был причислен православной церковью к лику святых. У двух персонажей рядом с Александром - иные источники: образ буйного богатыря Васьки Буслая (Николай

Охлопков) почерпнут из новгородских былин, могучий, но тихий и скромный Гаврила Олексич (Алексей Абрикосов) напоминает не только об исторических хрониках, но и об образах классической русской литературы XIX века. Им сопутствуют два женских образа - отважная девушка-воин Василиса (Александра Данилова) и красавица Ольга (Валентина Ивашева). Зрителю запомнились и полюбились даже эпизодические герои - кольчужный мастер Игнат (Дмитрий Орлов) и мать Буслая Амелфа Тимофеевна (Варвара Массалитинова).

Русские персонажи противопоставлены закованным в железные латы тевтонским рыцарям во главе с магистром фон Балком (Владимир Ершов) и епископом (Лев Фенин), облик которых напоминает скульптуры готических соборов. Чтобы подчеркнуть, сколь далеки агрессивные крестоносцы от христианских идеалов, режиссер использовал евангельские образы *Вифлеемского избияния младенцев* и распятия праведника в эпизоде *Черная месса во Пскове*. Особо выразительны безликие шлемы рыцарей с атрибутами хищных зверей и птиц - образ тупой бесчеловечной силы.

Обобщенность характеристик и четкая симметрия композиции позволяет сравнивать стиль *Александра Невского* с церковными фресками, а гениальная музыка Прокофьева придала фильму характер торжественной кантаты с хорами, сольными и оркестровыми номерами.

Практические находки и достижения фильма дали новый импульс теоретическим трудам Эйзенштейна. В исследованиях *Монтаж (1938)* и *Вертикальный монтаж (1939-1940)* он глубоко рассмотрел проблемы соотношений изображения и образа в кино, звукозрительного синтеза, роли и значения цвета на экране. Эти статьи в переводе на английский язык составили книгу *The Film Sense* («Чувство кино»), которая в 1942 году была напечатана в США и с тех пор входит в учебную программу всех киношкол и многих университетов мира.

Успех Александра Невского после десяти лет трагических утрат вернул Сергею Михайловичу славу лидера советских кинематографистов и признание властей. Результатом этого успеха стало и то, что именно ему был поручен фильм *Иван Грозный (1941-1946)*.

Заказ на постановку картины о «прогрессивном государе» Иване IV, наряду с созданием новых исторических книг, романов, пьес о нем, исходил лично от Сталина, который надеялся оправдать свои беззакония и репрессии реабилитацией этого царя, всегда воспринимавшегося в русской

истории как символ кровавого деспотизма. Эйзенштейн проявил незаурядное гражданское мужество, взявшись за постановку и отойдя от официального задания.

Первым эпизодом будущего фильма, возникшим в воображении режиссера, стало покаяние царя в Успенском соборе Кремля. Затем был сочинен пролог *-Детство Ивана*, в котором будущий тиран видит убийство своей матери и впервые обращает на боярина смертоносный приказ; «Взять его!» Концепция картины сложилась после того, как Сергей Михайлович узнал, что митрополит Филипп отлучил Ивана от церкви и пал жертвой его гнева.

Подобно Филиппу, Эйзенштейн решился отказать всесильному правителю в благословении, показав пагубность преступной политики как для страны, так и для самого самодержца. Избегая не только идеализации Ивана, но и упрощенной памфлетности, режиссер стремился раскрыть противоречия в характере и судьбе царя, ставящего «государственную целесообразность» выше нравственных норм. Поэтому он избрал для фильма жанр «трагедии совести», ориентируясь на традиции драматургии Шекспира и Пушкина, а также романов Достоевского.

Эйзенштейн сам написал сценарий кинотрагедии в трех сериях и еще до съемок создал множество эскизов персонажей, декораций, кадров будущего фильма.

Основные ситуации *первой серии* (охватывающей ранний период правления Ивана): венчание на царство, женитьба на Анастасии Глинской, поход Ивана на Казань, притворная болезнь царя, вынуждающая бояр присягать наследнику Дмитрию, отравление Анастасии теткой царской Евфросиньей Старицкой, провокационный отъезд Ивана в Александрову слободу, учреждение опричнины, крестный ход москвичей, умоляющих царя вернуться в Кремль и вручающих ему безграничную власть.

Вторая серия имеет подзаголовок *Боярский заговор*. Князь Курбский перебегает к польскому королю Сигизмунду. Иван назначает главой опричнины, стоящей выше законов, Алексея Басманова, сын которого Федор становится фаворитом царя. Друг царя Федор Колычев соглашается принять сан московского митрополита (под именем Филипп) при условии, что получит право «заступаться за невинно осуждаемых». Чтобы опередить его заступничество, царский палач Малюта с согласия Ивана казнит родственников митрополита, в Успенском соборе Филипп организует *Пещное действо* о трех библейских отроках, жертвах языческого царя Навуходоносора, и

отказывает Ивану в благословении. Митрополита арестовывают. Бояре решают убить царя, архиепископ Пимен благословляет «на подвиг» монаха Петра Волынца. Княгиня Евфросинья Старицкая убеждает сына стать «боярским царем». На пиру князь Владимир пробалтывается царю о готовящемся покушении. Иван наряжает брата в царские одежды и во время заутрени подставляет его вместо себя под нож цареубийцы,

Третья серия (Ливонский поход) должна была показать сначала учиненный Иваном и опричниками «страшный суд» - разгром и разграбление Новгорода, последнего вольного города. Из-за множества невинных жертв Иван кается в соборе, спрашивая Бога, прав ли он. Не услышав ответа, он швыряет в изображение Вседержителя посох. Исповедник Ивана Евстафий обличает царя и оказывается его жертвой. Опричнина становится своекорыстной силой, обманывающей царя и грабящей казну. Иван заставляет Федьку Басманова убить отца, а затем отдает его самого на растерзание. В походе на Ливонию гибнут и Курбский, и Малюта Скуратов. Одряхлевший, всех и все потерявший царь Иван выходит к Балтийскому морю.

Съемки *Ивана Грозного* могли сорваться из-за начала войны и эвакуации *Мосфильма* в Казахстан. По настоянию Сталина работа над фильмом была возобновлена в Алма-Ате. Эйзенштейн привлек к ней великого композитора Сергея Прокофьева, крупнейших операторов Эдуарда Тиссэ (для натурных съемок) и Андрея Москвина (для павильонов), замечательного поэта Владимира Луговского и других мастеров. В фильме играли Николай Черкасов (Иван), Серафима Бирман (Евфросинья), Павел Кадочников (Владимир), Андрей Абрикосов (Филипп), Михаил Жаров (Малюта), Амвросий Бучма (Басманов-отец), Михаил Кузнецов (Басманов-сын) и другие великолепные актеры. Уже во время съемок киногруппу этого фильма называли «коллективом гениев».

Структурно *Иван Грозный* строился по принципу звукозрительной полифонии. Каждый из выразительных «голосов» (диалог; мимика и жестикуляция, гримы, музыка, свет и тени, фрески на стенах декораций, цвет и т. д.) несет ту или иную тему и является «каналом» смыслового или эмоционального: воздействия, который соответствует или противоречит образу, выраженному на другом «языке». Так, реплики Ивана, часто демагогические, в момент произнесения опровергаются композицией кадра или музыкальной темой. Это позволило Эйзенштейну не просто обойти цензуру (контролировавшую текст литературного сценария), но достичь фи-

лософской многосмысленности идеи, а также стилистической оюжности и предельной плотности «ткани» фильма. Услов-НОСТЬ всех элементов этой полифонии подвергались иногда фитикеза «некинематографичность». Строгую скомпонованность каждого кадра называли «ожившей живописью» (фильм действительно использует традиции и опыт изобразительного искусства от иконописи Византии и Руси, живописи ренессанса и барокко до гравюр японского художника Хиросигэ и цветочных метафор испанского кубиста Хуана Гриса). По возвышенности речи и активной роли музыки фильм часто сравнивают с оперой (здесь в самом деле учтены открытия музыкальной драмы Вагнера и Мусоргского). За стилизованность и ритмичность движений актеров картину обвиняют в «балетности» и т. п. Между тем Эйзенштейн в *Иване Грозном*, *Щка* и в ранних фильмах, решал экспериментальные задачи в освоении новых возможностей киноязыка. На творческом пути режиссера *Иван Грозный* стал «второй вершиной» после *Броненосца «Потемкина»*.

Ц- Однако судьба картины оказалась трагичной. Если первая серия, завершенная в конце 1944 года, удостоилась Сталинской премии, то вторая вызвала гнев Сталина, и в 1946-м ее запретили к показу (она выйдет на экран лишь через 12 лет), материал же третьей серии, частично снятой, был уничтожен.

После запрета фильма Сергею Михайловичу оставалось жить всего два года. Несмотря на болезнь сердца (инфаркт), он непрерывно работал над теоретическими книгами *Метод и Неравнодушная природа*, над исследованиями *Цвет и Остереокино*, а также *над Мемуарами*. Преодолев крайности авангардистских концепций юности, во всеоружии огромной эрудиции и практического опыта Эйзенштейн сводил воедино свои размышления о происхождении, природе и (назначении искусства, о связях эстетических закономерностей с древними мифологическими и новейшими научными представлениями о Вселенной и человеке.

? Он скончался в возрасте 50 лет, не успев закончить большинства своих трудов. Количество не осуществленных им замыслов намного превышает число его постановок. Но даже незавершенный Эйзенштейн остался в истории мировой культуры как одно из самых живых и продуктивных явлений. Продолжают публиковаться и переводиться все новые материалы из его архива. Все более обширными становятся выставки его графики. Фильмы обретают новую жизнь и на киноэкранах, и на телевидении, и на электронных носителях. По

слову писателя Виктора Шкловского, наследие Сергея Михайловича Эйзенштейна «разошлось в мировой культуре, как сахар в чаю».

В. И. Пудовкин

Всеволод Илларионович Пудовкин (1893-1953) родился в Пензе в большой семье, где было шестеро детей. Отец работал доверенным лицом одной из немецких фирм, имевшей отделения по всей России, редко бывал дома. Вскоре родители и вся семья переехали в Москву.

Гимназистом он увлекается живописью, игрой на скрипке и идет впереди других по физике и математике. Юношу упрекали в разбросанности. Готовя себя к роли ученого, Пудовкин выбирает в Московском университете отделение физической химии - отрасль знаний, находившуюся на грани двух наук.

Не окончив курса, в составе артиллерийской бригады он уходит вольноопределяющимся на фронт мировой войны. С шашкой на боку, в необмятой гимнастерке, с папирсом в руке - таким он выглядит на фото перед отправкой. Мазурские болота, тяжелые бои, рана и трехлетний плен в Померании. Война отложилась в памяти, она прорвалась в кадры его фильма *Конец Санкт-Петербурга*: низкие облака над колючей проволокой, залитые водой окопы и взрыв, осыпающий солдат грязью, осколками...

Любой период в развитии искусства включает в себя одно-два произведения, которые вместе рождают как образ времени и этапа художественного творчества. В эпоху немого кино такими произведениями были *Броненосец «Потемкин»* С. Эйзенштейна и *Мать* Вс. Пудовкина.

Поставленная Вс. Пудовкиным знаменитая трилогия - *Мать* (1926), *Конец Санкт-Петербурга* (1927) и *Потомок Чингисхана* (1929) - покажет, как приходят в революцию женщина из рабочей слободки, крестьянский парень и монгольский пастух. Кинотрилогия - путь самого Пудовкина. Для него, подобно друзьям по искусству, важным оказался момент постижения свершившегося социального переворота.

Сначала была работа на химическом заводе. Неожиданно приходит решение держать экзамен в Первую Госкиношколу. В двадцать шесть лет он становится студентом мастерской режиссера В. Гардина.

Его первый учитель прожил в искусстве долгую жизнь. Он играл на одной сцене с Верой Федоровной Комис-

М. 10

ской, снимал фильмы под стеклянными потолками 1-й ателье, был постановщиком популярных в двадцатые картин *Крест и маузер* и *Поэт и царь* и в памяти зрителя остался как превосходный исполнитель ролей в звуковых ымах; во *Встречном* он играл старого рабочего Бабченко, в *ИфудийУке Головлеве* самого Порфирия Головлёва.

Пленки в Госкиношколе не было, обтянутый бархатом квадрат изображал рамку кадра. Пленка нашлась для ановки силами мастерской фильма *Серп и молот*. Героя Пудовкин. Одетый в черную блузу, отпустив усы, он играл рабочего. Потом герой уходил на фронт красным командиром, увлекал бойцов в атаку, падал раненый. В финальной сцене Андрей спасал из рук кулака свою невесту. Ни не скованный темперамент исполнителя находил бурный ход: размашистые движения, раздутые ноздри, тяжелое дыхание передали справедливый гнев героя и откровенно олимпийскую манеру игры.

Новое появление Пудовкина на экране разительно отличалось от первого. Авантюрист Жбан: втянутая в плечи шея с пробором, слегка обезьянья повадка сильного тела, жесткий жест, фильм *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*, где снялся Пудовкин, был показан в 1924 году мастерской Льва Кулешова, куда он попал, захваченный поисками кинематографической спецификой. открытием тайн монтажа и разделяя веру своего наставника в «натурщика» - физически тренированного актера, готового выполнить любой трюк, презиравшего опасные, умеющего переложить психологию роли на язык четких выверенных жестов. После картины *Уч смерти* и зловерной роли аббата Рево Пудовкин уходит из мастерской. Актеры уходили, но уходили в кинематограф, унося с собой, навыки, мастерство и привитое чувство преданности и любви к экранному искусству.

Год 1925-й. В жизни Всеволода Пудовкина даты начинают мелькать как листки календаря. Началось все с комедии, называвшаяся *Шахматная горячка* и была поставлена вместе с Н. Шпиковским. В ней снялись великий кубинец Хосе Ракабланка, маститый кинорежиссер Яков Протазанов и юный актер Владимир Фогель. Он играл любителя шахмат, который в дни Московского международного турнира было не променял невесту на королеву из дерева.

Шахматы сменяются научной темой, а комическое - комм большим научно-популярным фильмом в советском кино. *Механика головного мозга* (1926). Съёмки ведутся в детс-

ком саду, в зоопарке, в палате душевнобольных; киноаппарат превращен в прибор для исследования. Пудовкин обнаруживает безусловный рефлекс: под «взглядом» объектива сокращается зрачок глаза, В фильме происходит своеобразная экранизация учения Ивана Павлова. Сам ученый, недоверчиво встретивший идею постановки, одобряет готовый результат. Средства кино и науки объединены к взаимной выгоде. Полученный эффект откроет целую область научно-популярного кинематографа. Лента *Механика головного мозга* уйдет в историю, чтобы занять там место родоначальницы. «Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство»⁶⁶, - скажет Пудовкин. Он во власти нового замысла...

Руководство *Межрабпом-Русь* искало сценарий для Ивана Михайловича Москвина, знаменитого мхатовского актера, сыгравшего в кино главные роли в *Пояикушке* по Л. Толстому и в *Коллежском регистраторе* по А. Пушкину. Если переделать *Мать* А.М. Горького в *Отца* и поручить роль Москвину? Постановку готовы были заказать близкому к кругам МХАТа режиссеру и оператору Ю. Желябужскому. Вольное обращение с романом вызвало протест. Студия *Межрабпом-Русь* решила пойти на риск - доверить экранизацию начинающему режиссеру.

Пудовкина волнует мысль о возможностях и масштабах нового искусства. Его поразила *Нетерпимость* Гриффита - огромная картина, в которой американский режиссер попытался выразить извечную идею вражды между людьми. Для этого он строил гигантские декорации Древнего Вавилона, переносил действие в эпоху гугенотских войн, снимал современный эпизод, где приговоренного к казни в последнюю минуту спасало помилование. Разные потоки времени сливались в едином русле картины. Гриффит мастерски управлял вниманием зрителя, особенно в сценах, где он монтировал в целостный образ природу и людей - подобно тому, как это было сделано в финале его картины *Водопад жизни*. Пудовкин писал об этих кадрах: «Бурный финал картин Гриффита всегда построен так, что смятения героев усиливаются для зрителей до небывалых пределов благодаря тому, что режиссер вводит в действие ветер, бурю, ломающийся лед, вспенившуюся реку, гигантский ревущий водопад!»⁶⁷

Сложным ассоциативным путем рождался образ весеннего половодья в *Матери*, когда льдины движутся вместе с

демонстрацией, будто по течению народного гнева. Рядом был другой образ, объединяющий природу и чувства, - сюита туманов из *Броненосца «Потемкина»*. «Неравнодушная природа», по выражению С. Эйзенштейна, преображала экран.

Мать стала для сценариста Натана Зархи, оператора Анатолия Головни и режиссера Всеволода Пудовкина реальным миром, в который предстояло войти. Слово А.М. Горького изначально питало замысел фильма, хотя сюжет его был сочинен заново, чтобы драматизировать события. В сценарии появился мотив невольного предательства матери, которая отдавала офицеру оружие, поверив в его обещание отпустить Пашку. Эти изменения были родственны духу романа. Как говорил Пудовкин: «У большой *Матери* появился маленький ребенок - новый сюжет»⁶⁸.

В углу экрана к дощатому полу прижалась женская фигура. Руки шарят вокруг, собирая части упавших со стен часов. Кружит по полу последнее колесико, женщина следит за ним потухшим взором.

Вносят в дверь тело убитого мужа. Она слабым жестом отмахивается от надвигающихся на нее, как во сне, стоптанных каблучков сапог.

За тюремной решеткой - сын. Мать касается его рук. Сын прячет комочек записки. Лицо женщины озаряется улыбкой, а глаза живут, умоляют, гордятся,

; " Падает в грязь темное полотнище. Мать рывком поднимает знамя. Диск солнца проникает сквозь ткань, ореолом окружает лицо.

Это пунктир кадров из *Матери*. Большая социальная тема преобразила экран. Он сблизился с жизнью настолько, что порой казалось чудом, как удалось заснять грязные улицы рабочей слободки, трактир с гармонистами, изъязвленное оспой лицо черносотенца, монументального городского, прогулку заключенных внутри тюремного двора. Не верилось, что это не хроника, не документальные съемки, сделанные каким-то образом в 1905 году.

В группе фильма работал Михаил Доллер. Он находил и привозил на съемку людей, обладавших выразительной внешностью. Стоило им появиться в кадре, как с экрана читалось: «подпольщик», «солдат», «чиновник».

Мать (1926) оказалась плотно заселенной людьми, выхваченными из жизни. Актеры играли в достоверной человеческой среде. Доллер привел Варвару Барановскую и Нико-

66. *ЗакМ.* Рассказ о Пудовкине. - М.: БПСК, 1970. С. 67. Там же. С. 18.

лая Баталова - мхатовских актеров, которые исполнили роли Ниловны и Павла. Они выдержали соперничество с «типажами», оказались не менее правдивыми во внешнем облике, изнутри раскрыв судьбы и характеры своих героев.

Сам Пудовкин натянул обуженный мундир, надел тесные сапоги, прикрыл глаза узкими очками и сыграл пришедшего с обыском офицера - «полицейскую крысу», как он назвал его. Рядом с ним и актерами продолжали жить на экране люди: скуластый солдат топит в миске таракана - классический образ тюремной скуки и тупости; женщина с ребенком нежной, утвердительно улыбкой отвечает на вопрос матери: «Сын?» Они были естественны, как окружавшая их природа. Но обычные пропорции будто подсмотренной жизни резко нарушались, когда режиссеру и оператору необходимо было превратить изображение в символ. А Головня запрокидывал камеру, и весь экран занимали чудовищные сапоги, в просвете между ними «жалась» улица. Снятая снизу, фигура городского походила на уродливый монумент. Человек, олицетворяющий самодержавие, словно был изваян на экране из неживой материи.

Природа в фильме возрождается, как мать и вместе с нею: «густая, едва просвеченная жалкими фонарями ночь в начале: весна, сверкающая грязь, блеск солнца, дрожащий на текущей повсюду воде; вскрывающаяся река с плывущими огромными льдинами мощный их взлет у каменных быков моста в финале»⁶⁹. Так Пудовкин описал это движение природных сил, которое сливалось с ходом социальной борьбы. Огромные льдины, сталкиваясь и дробясь, неудержимо стремились вперед, подхваченные весенним половодьем, а на берегу ширится и растет рабочая демонстрация.

С окончанием съемок Зархи, Головня и Пудовкин не расстались. В то время, как *Мать* перешагивала границы в сопровождении зрителей и восторгов прессы, они с головой ушли в новую работу.

Был набросан обширный план создания картины *Петербург - Петроград - Ленинград* (1927). История легендарного города на Неве в зримых образах. Столетия и полтора часа сеанса. «Мы замыслили свой фильм как широкую эпопею, открывавшую три эпохи, и в первых разговорах буквально фигурировало пушкинское «из топи блат», то есть основание Петербурга, воздвигнутого Петром на костях крестьянства»⁷⁰ (Пудовкин).

69. ЗакМ. Рассказ о Пудовкине. - М.: БПСК, 1970. С. 24.
70. Там же.

У Пудовкина в высшей степени было развито чувство природы. Реальность, природа, место действия, будь то булыжная мостовая, река со льдинами или целый город на Неве, заставляли усиленно работать фантазию, подсказывали образы, кадры фильма.

Многое вместил в себя замысел, начиная с пушкинского Медного всадника. Размах тревожил: не затеряется ли герой в открытых просторах, не превратится ли в верстовой столбик истории?

К низкому горизонту протянулись поля, придавленные хмурым полотнищем неба. Угнетающую вертикаль кое-где перечеркивают ветряки с крыльями. Лошадь тянет плуг, вслед бредет крестьянин. *Новгородские... пензенские., тверские*, - надпись довершает обобщение. Это крестьянская Россия. Место действия фильма.

Героя зовут Парень. Именно так - с большой буквы. Высокий, медлительный, в лохмотьях, с нечесаной копной волос, он был похож на настоящего крестьянина, мысль об актере или актерстве не возникала. Этого-то и добивался режиссер, работая с исполнителем роли Иваном Чувелевым. Редкий по широте замысел диктовал особую манеру поведения человека в кадре. Образ ложился на экран широкими мазками, без психологической растушевки, мощным контуром впечатывался в эпоху. За спиной Парня все время чувствовались заселенные новгородскими, пензенскими, тверскими просторы страны.

Столица империи встречала Парня вертикалями колонн и шпилей. Снятая сверху его фигура ползет по дну города, провожаемая грозным жестом Медного всадника. Потом на экране возникал глубокий колодец двора с рядом окон и бельем рабочих окраин на веревках.

Сюжет продолжает расширяться. На Парня надевают серую шинель, он мокнет в окопах, скользит по глине, выбираясь на бруствер, бежит в атаку. Проложенный через всю Россию, от голодных деревень и рабочих бараков к Зимнему дворцу, путь крестьянского Парня порой теряется в этих огромных социальных просторах. Дым разрывов заслоняет человека от взгляда зрителей. Режиссер начинает чувствовать, что герой уходит из рук...

Близок конец пути. Он должен совпасть с концом Санкт-Петербурга. Уже готов фильм *Октябрь*, где С. Эйзенштейн и оператор Э. Тиссэ сняли с участием тысячной массовки, двинувшейся из-под арки Генерального штаба, кадры последнего штурма, неотличимые от хроникальных. Надо искать другое решение, и Пудовкин его находит.

Утро на Неве. К солдатам и рабочим подходит женщина с железным котелком. Лицо ее знакомо - это Барановская. Она снова в роли рабочей матери. Опускается возле Парня, раненного во время штурма, встречает его искаженную болью улыбку, улыбается в ответ, перевязывает. Когда-то, сам того не желая, он передал в руки полиции ее мужа: опять узнаваемый мотив невольного предательства. Ветер сдувает котелка платок. Там вареная картошка. Рабочий нагибается, берет, ест. На него смотрят. Женщина поднимает котелок, раздает картошку, последнюю высыпает в подол шинели Парня. Рабочий машет рукой, говорит; «Зимний!»

Свежий ветер с реки, встретившиеся улыбки, усталость, голод, надпись в одно слово: как ни широк был размах замысла, Пудовкин успел собрать в финале события и людей в границах небольшой сцены, исполненной человечности.

«*Потомок Чингисхана* (1928) родился просто как необходимость работать. Он был предложен со стороны. Его предложили мне за чайным столом у Алейникова в виде темы Новокшенова о монголе, у которого была найдена грамота. Для меня эта вещь в буквальном смысле явилась возможностью поехать в экспедицию, сделать легкую ленту и немного отдохнуть...»⁷¹ - вспоминал Пудовкин.

Алейников - один из руководителей *Межпромфильма*, Новокшенов - сибирский писатель. Грамота, найденная у монгола, свидетельствовала, что ее владелица - потомок Чингисхана. Зархи не привлекла завязка, похожая на анекдот. Сценарий написал Осип Брик. Пудовкин и Головня выехали в Монголию. И снова натура, реальная обстановка стали наполнять сценарную схему. Фильм зажил пока в воображении. Они снимали юрты кочевников, табуны лошадей, празднество в буддийском монастыре, еще не зная, как все это войдет в картину. Замысел уводил их от анекдота и экзотики, от легкой приключенческой ленты к большому полотну с видимой линией горизонта, откуда налетели всадники. Очистительный порыв бури сметал колонизаторов...

Знаменитые пудовкинские финалы. Силы природы в них созвучны чувствам людей. Мощное движение ледохода и демонстрация, прозрачная тишина утра после взятия Зимнего, порыв степного ветра гонит перед собой фигуры в чужих мундирах. Это поэзия кинематографа. Кадры слагаются в метафоры, буря рождена не просто перемещением масс воздуха, а накаленной социальной атмосферой.

Баир приносил скупщику-англичанину драгоценную шкурку серебристой лисы. Тот бросал на прилавок гроши. В борьбе за шкурку мелькал нож, и во весь экран застывала окровавленная рука. *Кровь белого пролита* - кричала надпись. Баир бежит к партизанам. В бою он попадает в плен, англичане находят случайно доставшуюся ему ладанку с грамотой. Расстрелянного Баира возвращают к жизни, чтобы сделать из него князька, послушную марионетку. Но монгол поднимает восстание, он мчится впереди лавины всадников.

Убыстренный ритм кадров рождал отчетливый образ скачки. *Буря над Азией* - так был назван фильм за рубежом.

Баира играл В. Инкижинов, удивительно пластичный, обладавший взрывным темпераментом, по праву главная фигура картины. В роли солдата, которому было приказано расстрелять монгола, снимался К. Гурняк, актер на эпизоды. Искусство Пудовкина превращало их в партнеров.

Они идут по грязной улице поселка. Монгол ступает по воде, солдат тщательно обходит лужи. Выходят к обрыву с высокой сосной. Солдат закуривает трубку, смотрит, как улыбается ничего не понимающий Баир. Его руки связаны, сунутая в улыбающийся рот сигарка падает. Повернув его, чтобы не видеть глаз, солдат стреляет из пистолета, и, пока он рвет из-за спины винтовку, перед ним маячит недоуменное, искаженное гримасой лицо монгола. Снова выстрел, катится вниз по обрыву тело, солдат идет в казарму, обмотка волочится по грязи - и сыграна тема «смутного классового чувства», как назвал ее Пудовкин.

1926-й - 1927-й - 1929-й. Три года и три фильма. Они станут энциклопедией кинематографического мастерства.

Время подчеркнет их значение. Уже после войны один из основателей «неореализма» режиссер Висконти скажет: «Такие произведения, как *Конец Санкт-Петербурга*, *Потомок Чингисхана*, *Мать*, представляют собой огромные оси, вокруг которых продолжает вращаться реализм в кино»⁷².

Последняя немая картина Пудовкина по сценарию А. Ржешевского поначалу называлась *Очень хорошо живется*. После переделок она получила более скромное название - *Простой случай* (1930). Картина повествовала о боях Гражданской войны, где встретились командир и девушка, и о мирной жизни, когда герой встречал другую женщину и уходил к ней. «Эмоциональный» и сценарий, написанный белым стихом, и традиции прежних масштабных работ режиссера слов-

но укрупняли формат картины, хотя речь в ней шла о «простом случае», взятом из газетного фельетона.

Это противоречие по-своему сказалось и на первой звуковой картине Пудовкина *Дезертир* (1933) - о судьбе немецкого докера Карла Ренна (Б. Ливанов). Съемки в Гамбурге, образ большого города вновь потеснили сюжет картины. Она насчитывала 3000 кадров, хотя в обычных звуковых фильмах их было гораздо меньше, так как речь персонажей удлиняла метраж этих кадров. Режиссер в «Дезертире» попытался совместить опыт немого кино и звуковую атмосферу картины.

Настоящий успех приходит к Пудовкину в работе над исторической трилогией *Минин и Пожарский* (1939), *Суворов* (1939) и *Адмирал Нахимов* (1946). Несмотря на разрыв во времени и разницу эпох их можно рассматривать как части одного большого полотна, где изображались памятные события из истории России: разгром народным ополчением Минина и Пожарского польских интервентов, итальянский поход Суворова, Синопский бой и оборона Севастополя. Работа с актерами Б. Ливановым, Н. Черкасовым (Сергеевым), А. Диким, как всегда у Пудовкина, составляла сильную сторону его режиссерских замыслов. Эпизоды сражений впечатляли своим размахом и тщательной проработкой деталей. Вместе с тем созданные в определенной политической среде, эти картины не избежали модернизации исторического материала. *Адмирал Нахимов*, вместе с *Иваном Грозным*, попал под огонь партийной критики в постановлении ЦК о кинофильме *Большая жизнь* (1946).

В годы войны Пудовкин снимает одну из наиболее значительных новелл в *Боевых киносборниках - Пир в Жирмунке* (1941). Газетная хроника подсказала сюжет: крестьянка угощала фашистов отравленной пищей и сама погибала вместе с ними. Другая его картина *Убийцы выходят на дорогу* (1942) по новеллам Б. Брехта легла на полку; попытка понять и рассказать, как живут обыкновенные немцы в Третьем рейхе, в глазах начальства выглядела несвоевременной.

Вскоре Пудовкин снимает фильм *Во имя Родины* (1943) по пьесе К. Симонова *Русские люди* - один из первых больших фильмов о войне. Благодаря обилию крупных планов режиссер преодолел замкнутые границы пьесы и «укрупнил» характеры персонажей.

После биографической ленты *Жуковский* (1950) режиссер экранизирует роман Г. Николаевой *Жатва*. Фильм *Возвращение Василия Бортникова* (1952) по этому роману стал последним в творческой судьбе Пудовкина. Война лежала в

основе драматической коллизии фильма; тяжелое ранение героя (С. Лукьянов), его возвращение домой, где уже живет другой, измена жены, запустение в деревне - съемочный материал был необычен для кино тех лет. Накопленный за многие годы опыт исследования человека на экране помог режиссеру и актерам проследить, как тает отчуждение между людьми, возвращаются забытые слова и нежность, и вместе с весенней сюитой кадров в жизни героев и во всей атмосфере фильма возникает ощущение, которое Пудовкин еще в ходе работы определил для себя одним словом - «счастье».

Зрительский успех его фильмов у нас и за рубежом, признание критики, ряд книг на разных языках, посвященных его творчеству, - все это определило место Пудовкина в числе ведущих режиссеров мирового кино.

Дзига Вертов

Дзига Вертов, Денис Аркадьевич (настоящие имя и фамилия - Давид Абелевич Кауфман), один из основоположников отечественного и мирового документального киноискусства, родился в Белостоке, уездном городе Гродненской губернии, в 1896 году.

Будущий режиссер, сценарист, теоретик кино с детства «горел от чтения». Дома его окружало множество книг: отец был владельцем книжного магазина. Позже юный Вертов сам увлекся сочинением фантастических романов. Писал небольшие очерки, стихи в солидном количестве и эпиграммы. В Первую мировую войну был отобран в военно-музыкальную школу. Потом учился в Петроградском психоневрологическом институте и Московском университете.

В кино же Вертов пришел на первый взгляд случайно. В мае 1918 года заведующий отделом хроники Московского кинокомитета Михаил Кольцов, в будущем известный советский публицист, пригласил Вертова, своего приятеля и соученика по реальному училищу в Белостоке, занять место секретаря-делопроизводителя.

Двадцатидвухлетний Вертов принял неожиданное предложение так, как будто только и ждал его. Хотя раньше никакой особой склонности к кинематографу, тем более к делопроизводству, которым он должен был теперь заниматься, не испытывал.

Вот его средний брат Михаил, в будущем оператор многих вертовских киножурналов, фильмов и собственных

картин, с детства заразился фотосъемкой, что и предначертало выбор жизненного пути.

О чем говорили Кольцов и Вертов в ту памятную встречу, неизвестно. Но известно, что непосредственно предшествовало разговору - по вертовскому описанию в тезисах статьи *Рождение Кино-Глаза*, написанных в 1924 году.

Тезисы начинаются сжатым рассказом о возникшем у Вертова в школьной юности не совсем обычном пристрастии.

Все началось с того, что надо было к уроку вызубрить названия древнегреческих городов Малой Азии и близлежащих островов. Мальчик повторял эти несчастные названия так и сяк, пока они вдруг не сложились в некий напевно-ритмический ряд. Почти через тридцать лет, в апреле 1935 года, выступая с докладом о своем творчестве, Вертов скажет, что и сейчас те названия помнит; Милет, Фокея, Галикарнас, Самос, Эфес и Митилена и острова Лесбос, Кипр и Родос.

В конце концов, желание вслушиваться в звуки окружающей жизни (голоса в соседней комнате, цокот копыт на улице, скрежет лесопильного завода, грохот водопада и т. д.) стало чуть ли не постоянной его потребностью.

Обладая тонким музыкальным слухом, Вертов улавливал в одновременном звучании различных проявлений слышимой жизни некую внутреннюю мелодику, мечтая организовать звуки в единую смысловую систему. В юношеской полузабаве, превратившейся в стойкое увлечение, таилось стремление найти способ воссоздания пусть только звуковых, но, что гораздо важнее, *реальных, подлинных* проявлений окружающего мира.

Между тем осуществлению идеи мешало отсутствие технического средства звуковой фиксации. Вертов пытался передать мир звуков то словесными, то буквенными сочетаниями. То странными, лишенными понятности стихами, однако насыщенными в словах ассонансами и диссонансами. Но все это не воспроизводило полную гамму звуковых оттенков и не передавало нюансы смысла. Тем не менее желание слить реальные и конкретные «голоса жизни» в некую звуковую партитуру уже не покидало молодого Вертова. «^однажды/ весной 1918 года, - вспоминает он в тезисах, - возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пыхтение паровоза... шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо наконец достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их организо-

вать, смонтировать нельзя. Они убегают, как убегают время. Но, может быть, киноаппарат? Записывать видимое... Организовать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом - выход?... В этот момент - встреча с Михаилом Кольцовым, который предложил работать в кино»".

Приглашение Кольцова сразу обещало выход смутным, вроде бы неразрешимым стремлениям фиксировать ускользающие моменты реальности. Вертов это понял и оценил мгновенно. Он еще совершенно не знал особенностей кинематографического труда. Но уже чувствовал, чего от него хочет.

Поэтому когда-то запавшее в душу увлечение привело Вертова не просто в кино, а именно - в документальное. И поэтому оно сразу и навсегда стало не местом службы, но способом служения искусству и тем зрительским массам, на которых искусство было рассчитано.

Однако в немедленном вертовском согласии на кольцовское предложение был не только профессиональный интерес. Вертов сделал и свой идейный выбор. Он шел на работу в учреждение, деятельность которого была накрепко связана с решением пропагандистских, идеологических задач. Согласие Вертова подтверждало осознанно принятые им идеалы Октября. Надо полагать, что и молодой большевик Кольцов приглашал друга не только за его изящный, четкий почерк (немаловажное достоинство для канцелярской работы), но и за вполне четкое отношение к событиям, потрясшим Россию. Приглашал не просто сотрудника, а единомышленника.

Но в год прихода Вертова в Москинокомитет произошло и еще одно важнейшее событие. После того как Кольцова вскоре направили на журналистскую работу в Киев, во главе отдела фактически стал Вертов: принимал съемки со всех концов страны, монтировал первый советский экранный журнал *Кинонеделя* (1918-1919) и первый советский полнометражный фильм *Годовщина революции* (1918).

С этого и начался его путь в кино, отмеченный, прежде всего, стремительным овладением азов киноремесла.

А ранней осенью 1918 года во дворе Кинокомитета, расположившегося, с легкой руки опять же Кольцова, в бывшем особняке нефтепромышленника Лианозова по хорошему до сих пор знакомому всем кинематографистам адресу: Малый Гнездикинский, 7, произошло то самое, принципиаль-

ное для всего последующего творчества Вертова, событие. Он совершил прыжок с верхушки довольно высокого, на уровне примерно полутора этажей, декоративного грота, каким состоятельные господа любили украшать свои городские усадьбы. Любопытные сотрудники дружно высунулись в окна: «Что этот чудака делает?» И вообще, может, сломает ногу или свернет шею? Посмотреть всегда интересно...

Прыгнул Вертов не сразу, высота все-таки смущала. Но и не хотелось показаться перед глазевшей публикой нерешительным. А когда прыгнул, все прошло не только благополучно, но, главное, - мгновенно. Любопытная публика разбеглась даже несколько разочарованная.

Однако *нечто* все же случилось.

Весь прыжок снизу снял оператор, вращавший по просьбе Вертова ручку аппарата гораздо быстрее обычного, что потом давало при просмотре на экране эффект замедленного движения, впоследствии названный «рапидом». Но съемка была здесь делом слишком привычным, чтобы на нее обратить серьезное внимание.

Между тем совершенно *непривычное* Вертов увидел потом на пленке.

На замедленном изображении «кинограммы» собственного прыжка он обнаружил (а впоследствии описал) не только то, чего не заметили, из-за быстроты происшедшего, окружающие, но и не сознавал он сам в пронесшееся мгновение: перепады своего внутреннего психологического и эмоционального состояния, *синхронно* отразившиеся в «рапидных», замедленных движениях, жестах, мимике.

Но раз так, значит, кинокамера может рассмотреть то, что обыкновенному зрению недоступно. Зрители увидели прыжок. Камера - смены скрытых состояний. Человеческое зрение фиксировало оболочку скоротечного события, кинозрение пробилось сквозь нее к сути. Помогло увидеть мысли. Дало возможность обнажить их. Осмыслить не осмысленное даже самим действующим лицом события.

Дело не в рапиде. Впоследствии он станет лишь одним (и далеко не первым) средством проникновения к сердцевине часто невидимой, скрытой правды подлинной реальности. Но Вертов понял и в дальнейшем все больше укреплялся в убеждении, что «глаз» киноаппарата должен не имитировать обыденное зрение, а с помощью возможностей съемки выявлять и проецировать на экран внутренние процессы действительности, помогая зрителю увидеть всю правду, а не только ту, что дается глазу.

Потом будут четыре года Гражданской войны: участие во фронтовых съемках, монтирование короткометражных фильмов, работа в «передвижном кино» (киновагоны агитпоездов и киноотделения агитпароходов). А главное - дальнейшее, доскональное изучение всех тонкостей кинематографической работы.

Итогом тех лет станет большая, в 13 частях, картина *История Гражданской войны* (1922) - хронологическое отражение боевых действий и побед Красной Армии.

Она завершит и определенный этап творчества Дзиги Вертова, основанный преимущественно на чисто информационном, последовательном изложении фактов.

Но за эти четыре года, достаточно насыщенные в условиях войны, стремительно сменяемыми обстоятельствами и активной кинематографической деятельностью, Вертов не забыл прыжок с грота и вытекающие из его съемки обобщающие принципы.

Наступила новая, послевоенная эпоха. Начался нэп с его социальной и идейной многоукладностью. В пестроте смысловых тенденций времени снова пришлось по возможности четко заявить свои не только социальные, но и творческие позиции.

В первых манифестах *Мы* (1922), *Киноки. Переворот* (1923), напоминавших по стилю «белые стихи», Вертов, шумно отрицая «т. н. «искусство» вообще и «т. н. «художественное кино» в частности, утверждал: истинным кинематографом, где между действительностью и аппаратом нет «призмы» актерской игры, является лишь документальный экран. Неигровое кино. От подобных утверждений, вольготного пиршества восклицательных знаков и в разрядку набранных, далеко не всегда понятных слов, у тогдашнего читателя стекленели глаза. *Киноки*, например!.. Что это такое? И с чем это кушают? Один из режиссеров того времени тут же определил: вовсе не киноки, а «кинококки» - «разновидность бактерии футуризма», которая попала «в питательную и мутную среду возрождающейся кинематографии и начала бродить в ее еще не окрепшем организме»⁷⁴.

А на самом деле, если внимательно, без предвзятости вчитаться даже в эти первые «звонкие» и действительно непростые для восприятия манифесты, если к ним присовокупить последующие разъясняющие и углубляющие прежде сказанное теоретические статьи и вообще все творческое нас-

леди Вертова, то выяснится, что с самого начала и до самого конца он весьма последовательно развивал в теории и реализовывал в экранной практике разнообразные стороны кинематографических принципов, открытых и понятых им во время просмотра пленки собственного прыжка.

Именно этот прыжок заложил и суть двух основополагающих формул его теории: *Кино-Глаз* и *Кино-Правда*.

В первой сосредоточивались, с одной стороны, огромные оптико-механические, съемочные возможности проникновения за ту самую «оболочку» фактов: замедленная или ускоренная съемка, микро- и макросъемка, скрытая съемка, точка съемки и ракурс. А также - обратная съемка, съемка с отвлеченным вниманием, длительное наблюдение, фиксация «жизни как она есть», «жизни врасплох». То есть всевозможные способы, позволяющие воспроизводить естественное, не потревоженное съемкой течение реальности. А главное - помогающие *разглядеть* ее скрытую сущность. Как когда-то он разглядел движение внутренних процессов на «кинограмме» своего прыжка.

Но с другой стороны, он в этой короткой, внешне простенькой, а по сути, необычайно емкой формуле к техническим свойствам, сосредоточенным в первой половине формулы, в слове *Кино*, сознательно присовокупил человеческое свойство - *Глаз*. Иначе говоря, не одно Кино, а Кино + Глаз. Ибо проникновение в скрытые процессы действительности не могут исчерпываться лишь техническими возможностями кинематографической фиксации видимого. Еще необходимы те же процессы, которые происходят в человеке на основании увиденного глазом (как известно, таким же примерно оптическим «прибором», что и объектив кинокамеры). От глаза идут импульсы в человеческий мозг и сердце. Эти импульсы служат основой для осмысления увиденного и зафиксированного.

Поэтому Вертов, ввязываясь в совершенно бешеные споры 20-х годов вокруг его теории и экранной практики, неустанно повторял, что его формула *Кино-Глаз* вбирает в себя не только особенности съемки, но и монтаж, общую *композицию, драматургию*, то есть различные киноприемы проникновения в смысл «тайных», часто затуманенных внешней видимостью процессов.

Именно поэтому всегда давал, в противовес грамматике, оба понятия через дефис и каждое - с большой буквы. Как две равнозначные величины. И потому же назвал группу объединившихся вокруг него кинематографистов (операторы

М. Кауфман, А. Лемберг, И. Беляков, П. Зотов, Б. Франциссон, ассистент-монтажер, друг и жена Вертова Е. Свилова, ассистенты-«киноразведчики» И. Копалин, Б. Кудинов, художник по надписям А. Родченко, художник-мультипликатор Б. Бушкин и другие) этим раздражавшим своей непонятностью словом «киноки» («Мы называем себя киноками...»⁷⁵). Хотя, на самом деле, ничего заковыристого тут не было. Просто он спил два слова: «кино» + «око», что аналогично по смыслу программной формуле *Кино-Глаз*.

Вместе с тем Вертов неустанно разъяснял и другое, ссылаясь не только на свои теоретические установки, но и на их реализацию в собственной практике. Он говорил, что «Кино-Глаз» со всей насыщенностью его элементов - только лишь *средство*. А *цель* ~ иная!.. *Не Кино-Глаз ради Кино-Глаза, а правда средствами Кино-Глаза, то есть Кино-Правда*¹⁶. И потому давал в этой второй основополагающей формуле, вытекающей из первой, оба ее понятия опять же с прописных букв и через дефис, подчеркивая тем самым их равнозначность и одновременно неотделимость - Кино от Правды.

Постижение Правды всеми поистине изощренными средствами Кино.

При этом не трудно заметить, что, говоря о постижении Правды не только на уровне видимой реальности, но и внутренних, скрытых жизненных процессов, то есть в ходе постижения как бы *второй, образно* воссозданной реальности, Вертов, на первых порах громоподобно отрицая искусство [в документальном кино, на всех парах с самого практически начала устремлялся и в теоретических посылах, и в экранном творчестве к единству факта с искусством. С художественным, образным осмыслением Правды «действительно существующего». Той Правды, к которой он впервые прикоснулся в результате своего прыжка.

Следовательно, этот *прыжок Вертова* заложил основы его теоретических принципов и всей творческой практики, «Мой рапидный прыжок, - говорил Вертов через семнадцать лет, - где я устанавливаю разницу между тем, что вы видите, и тем, что во мне происходит, это опыт, который в более сложном виде повторяется во всех фильмах, которые я сделал»⁷⁷.

С другой стороны, метафорически говоря, его прыжок был не просто на землю комитетского двора, а на невиданные киноматерики. Потому он и взял себе псевдоним -

¹⁶ Вертов Дзиг. Указ. соч. С. 45,

⁷⁶ Там же. С. 142.

⁷⁷ См.: РмиачьЛ. Дзига Вертов. - М.

Дзига. В переводе с польского - детская игрушка «волчок», который все время вертится (отсюда и *Вертов*). Иначе - «непоседа». Так называла его, маленького мальчика, за неумную живость полька-няня.

«Непоседой» Вертов остался на всю жизнь.

И потому-то именно его путь в кино фактически начался не с прихода на службу в кинокомитет, а с этого прыжка с грота.

Установку Вертова на то, чтобы в пластике искать способы пробиться через видимую «оболочку» подлинных фактов к их внутренней сути, творчески восприняли оба его младших брата: Михаил и Борис. Поначалу ученик Вертова, Борис оказался в Белостоке, отошедшем после Гражданской войны к Польше. Оттуда он уехал во Францию учиться в Сорбонне. В Париже сдружился с Жаном Виго, рано скончавшимся крупнейшим зачинателем французского киноавангарда, и стал сорежиссером и оператором первой их картины *По поводу Ниццы*, а затем оператором всех остальных фильмов Виго: *Тарис*, *Ноль за поведение*, *Атланта*. Позже Борис Кауфман аанет выдающимся оператором неигрового и игрового кинематографа Канады и США, получившим в 1954 году *Оскара* за фильм *В порту* режиссера Э. Казана.

Теоретические принципы *Кино-Глаза* и *Кино-Правды*, выраженные в ранних манифестах и статьях, Вертов начал сразу же реализовывать в выпусках первого после Гражданской войны советского экранного журнала, так и названного им *Кино-Правда* (1922-1925). Впрочем, сначала такое название не столько выражало важнейший для вертовской практики теоретический посыл, сколько определяло этот журнал как продолжение газеты «Правда» на экране.

Но скоро журнал начал отражать и принципиальные вертовские намерения в овладении правдой средствами кино, хотя первые номера были еще довольно традиционной сводкой на экране последних новостей.

В дальнейшем, в отличие от когда-либо у нас и в мире выходивших (до и после) других экранных журналов, в том числе *15кинокалендаря* (1923-1925), тоже выпускавшегося группой «киноков», отдельные номера «Кино-Правды» стали объединять разнородные события внутренней смысловой темой (*Октябрьская Кино-Правда*, № 13, *Пионерская Кино-Правда*, № 20, *Ленинская Кино-Правда*, № 21 и др.) или же своеобразной аурой общего настроения (*Весенняя Кино-*

Но не только этим.

В номере 5-м в кадрах возникал «некто-человек», читающий свежую газету, сообщения которой оживали на экране. Они объединялись в пределах номера внешне - присутствием читателя газеты и его как бы созерцанием сообщаемых ею событий. Поняв искусственность приема, Вертов к нему больше не возвращался. Но одновременно он понял и другое: изгоняя «некто-человека» из кадра, его отнюдь не следует изгонять вообще из лент. Незримое, но очевидное присутствие «некто-человека» ощутимо в большей или меньшей степени во всех вертовских журналах и фильмах. Изгнание из кадра освободило его от искусственности и созерцательности. А главное - от необходимости физического перемещения с места на место. Но, «скрывшись» за кадром, он получил удивительнейшую возможность перемещаться в пространстве и во времени *мысленно*.

Белое полотно кинозала становилось экраном сознания - не просто автора, а некоего обобщенного Человека, напряженно вглядывающегося в глаза жизни с целью понять ее. Такой человек, «человек с киноаппаратом», становился главным лирическим героем вертовской кинопоэзии. Не случайно позже он так и назовет одну из лучших своих картин *Человек с киноаппаратом*, что, по существу, совпадает с понятием *Кино-Глаз*.

* Находившийся в кадре «некто-человек» видел события только глазами. Уйдя за кадр, он стал их пропускать через сознание. Вместо потока фактов - ход мыслей, опирающихся на факты. Вместо единства видения внутрикадрового «некто-человека» - единство мышления Человека за кадром.

Этим единством своего мышления лирический герой как раз и спрессовывал разрозненные события в монолитное смысловое целое.

В дальнейшем метод зримого воплощения мысли лирического героя Вертов будет использовать с возрастающим совершенством. Он даст и точное определение метода - *внутренний монолог*. Монологи «писались» не словами, а кинокадрами. Произносились не вслух, а как бы про себя, мысленно (поэтому и назывались внутренними), но воспроизводились на экранном полотне.

Метод внутреннего монолога в конце концов станет общекинематографическим достоянием. Это произойдет приблизительно через тридцать лет после того, как Вертов после *Трех песен о Ленине* в 1934 году одним из первых (вторым - вслед за Эйзенштейном, теоретически обосновавшим в 1932 году идею внутреннего монолога применительно к игро-

вому кино) заговорил о внутреннем монологе и через сорок лет после того, как он первым в мировом кино начал практически осваивать на короткометражном пространстве журнала этот метод. внутреннего «стягивания» разнородных фактов единством мышления лирического героя экранной поэзии.

Так, в *Кино-Правдах* совершались первые подступы к овладению на экране *синтетической* картиной мира.

Ранние опыты журнала не забылись в суматохе последующих времен. На рубеже 50-60-х годов, в эпоху так называемого «взрыва» мирового документального кино, одно из самых интересных направлений неигрового экрана Франции нарекло себя «cinéma-verité» (*кино-правда*) в память о журнале Вертова и в развитие его принципов.

Начатое в *Кино-Правдах* сразу же продолжил и сам Вертов, но теперь в своих больших, полнометражных лентах 20-30-х годов. В программной картине, опять же не случайно названной *Кино-Глаз* (1924), он сочетал остроту кинематографического видения пестрой жизни нэповской Москвы со стремлением обнаружить в повседневности объединяющие смысловые линии. Фильм задумывался в шести сериях, но из-за финансово-производственных трудностей снять удалось лишь одну картину.

Вместе с тем сам материал, снятый Михаилом Кауфманом под руководством старшего брата, поражал зримой «необычностью обычного». Необычностью того, что вроде бы видишь каждый день. Поражал своей пластической «аттракционностью», однако всегда слитой с решением тех или иных смысловых задач. Подобная аттракционность одних зрителей восхищала. Других - безмерно раздражала.

Вообще поиски Вертовым нехоженых дорог еще в *Кино-Правде*, а затем и во всех последующих фильмах, начиная с *Кино-Глаза*, сопровождалась на протяжении примерно пятнадцати лет, с начала 20-х и до конца 30-х годов (а иногда и переваливая за них), спорами совершенно неистового накала. Во всех видах и жанрах прессы. На профессиональных и зрительских диспутах. Температура споров часто подогревалась столкновением относительной резкости точных оценок с весьма нередким непониманием того, что искал и находил художник, но что решительно не соотносилось со стандартными представлениями. Вертов горько замечал, что уже сам не может понять, живой он человек или схема, выдуманная критиками.

Однако многих зрителей и критиков на Западе, не отягощенных предвзятостью, сразу же восхитила в картине

Кино-Глаз художественная острота, смысловая насыщенность и человечность видения действительности. В 1925 году в рамках киносмотра (своего рода первый международный кинофестиваль) Всемирной выставки декорационных искусств в Париже *Кино-Глаз*, наряду со *Стачкой* Эйзенштейна, получившей золотую медаль, был удостоен диплома и серебряной медали. А крупнейший американский писатель Дос Пассос в социальной эпопее-трилогии *США*, соединяя естественное повествование с монтажными блоками документов {газетные сообщения, реклама и т. п.}, предварял их заголовком *Кино-Глаз*.

Последующие свои фильмы Вертов тоже строил, как и *Кино-Глаз*, на принципах внутреннего монолога, позволявшего осмыслить, угадать, разглядеть в потоке повседневности приметы нового времени.

Вместе с тем в каждой новой ленте Вертов стремился решать и новые художественные, кинематографические задачи, неотделимые от исходно задуманных тематических целей. Фильм *Шагай, Совет!* (1926) о жизни Москвы и деятельности Моссовета строился на историко-драматургическом сопоставлении «вчера» и «сегодня». Причем в этом сопоставлении комментирующее слово в виде надписей продолжало изображение, как бы сливаясь с ним на принципах поэтического единства, что делало присутствие надписей почти незаметным. В *Шестой части мира* (1926), повествующей уже о целой стране и о том, как, казалось бы, незаметный труд отдельного человека, вливаясь в общий «труд республики», делает его хозяином этой шестой части мира, Вертов, наоборот, выделил надпись в самостоятельно полноценный элемент фильма. Здесь слово не старалось полностью раствориться в изображении, а открыто летело с экрана в зал. Пафос титров превращал написанное поэтическое слово в слово, как бы ораторски произнесенное, звучащее. Иначе говоря, монтаж кадров строился в виде внутреннего монолога, произнесенного *про себя*, а монтаж слов, ассоциативно сочетающийся с монтажом изображений, был монологом, произнесенным вслух (хотя и в виде надписей). Монтаж кадров закладывал зрительную основу обобщений. Надписи довершали их словесно.

Еще более крепкий настой обобщающей мысли, основанной на полифонии средств построения внутреннего монолога, существовал в фильме *Одиннадцать* (1928). Съемка картины, посвященной вступлению страны в 11-й год революции, совпала со стремительно разворачивающейся индустриализацией. Количество слов Вертов свел в картине к миниму-

му. Патетика внутреннего монолога на этот раз выражалась не обращенными к залу словами, которые зритель слышал. В новом фильме он видел изображения, которые звучали. Тишина разрытого у днепровских порогов скифского могильника и тут же рядом грохот строительства Днепрогэса. Сигналит труба, удары колокола, запыляется шнур, и через миг, вздрогнув, земля поднимается дыбом. А недалеко от могилы перекачиваются по рельсам гигантские краны. Приседая на стрелках, идут тяжелые товарные составы. *Скиф в могиле - и грохот наступления нового*^{7*}, - записывал Вертов.

Вариантом названия картины были *Великие будни*. Но в размышлениях о времени энтузиазм лирического героя, как бы предчувствующего величие будущих достижений, обгонял будничное напряжение. Пафосные обобщения не вырастали постепенно до символа, а сразу же давались как символ. Кадры, подобные тому, где гигантский рабочий поднимался с молотом над днепровскими порогами, подчеркивали это. Патетика не выростала из повседневного быта, а в определенной мере отрывалась от него.

И, будто полемизируя с этой картиной, Вертов следующий свой фильм *Человек с киноаппаратом* целиком погрузил в быт. В будни. Но не великие, а самые простые, повседневные.

Фильм был уникален по киноязыку с его разнообразием и виртуозным артистизмом съемочных, монтажных приемов. И все-таки он не становился экранным сборником упражнений, каталогом кинотрюков. Ибо, как всегда у Вертова, лента рассказывала не о кинематографе - о времени.

Режиссер понимал: в житейски повседневном шуршании будней не может не быть отсвета эпохи. Она откликается здесь не гулким эхом грохота наступления, а - тишиной мироощущения. В нее надо было вслушаться. Не в «звучащие» слова. И не в реальные звуки, выраженные изображениями. А в поэзию и музыку чувств. Слов в картине не было вообще. Зато ее пронизывала поэзия внутрикадровых изображений и их сцеплений. Вместе с тем отдельные изображения несли свою музыкальную тему, постепенно сливаясь, как в рондо, набегающими друг на друга кругами, - в единую полифонию. Не случайно Вертов определял картину как *зрительную симфонию*¹⁹.

Повествуя о подробностях жизни летнего дня большого современного города, от раннего утра до раскаленного

зном полудня, фильм стал еще одним опытом внутреннего монолога, на этот раз высказанного лирическим героем (прямо обозначенным в названии) языком чистой пластики. Форма монолога была индивидуально неповторимой, но отражала мироощущение людей эпохи. Человек с киноаппаратом смотрел на мир своими глазами, но выражал чувства всех. Чувства народа.

Фильм в основном снимался в 1928 году, вышел на экраны в 1929-м. В роковой для страны год, названный И. Сталиным годом «великого перелома»: от нэпа к социализму с обещанными его благами. Однако самый конец 20-х - начало 30-х оказались весьма кратким, но очень важным для понимания процессов в головах и душах огромного большинства людей *промежуточным* этапом. Заканчивался нэп, во время которого страна после недавних войн, разрухи, голода отъелась и отогрелась. А *завтра*, уверяли те, кто был впереди, будет еще лучше. Да и облик страны менялся буквально на глазах. Вместе с тем самое страшное по безумию союзов *количественных* показателей - 37-й год, война и все, все остальное было впереди.

Человек с киноаппаратом чутко уловил эмоциональный настрой именно этого переходного момента. Новое мироощущение открывалось в той особенности восприятия действительности, которое определяетсяприятием ее. Народ жил верой в будущее. Картина пронизана жизнерадостным настроением, бодрой, светлой, мажорной тональностью, в которой люди работают, отдыхают, загорают на пляже, мчатся по треку, занимаются физкультурой. И вообще в том, как они живут. Особенно это ощутимо в ритме фильма. Не в сменах его темпов, а именно в ритме. Он выражал внутренний ритм человеческого существования, здорового жизненного тонуса. Иначе говоря, передавал нечто очень простое и одновременно значительное - хорошее настроение людей.

Следующая лента Вертова - один из первых отечественных звуковых фильмов *Симфония Донбасса* (1930), не только воссоздавала драматические перипетии быта и труда шахтеров и их энтузиазм в преодолении отсталости, в героических усилиях вывести Донбасс из «прорыва», но и осуществил давнюю мечту Вертова-мальчика: слить в органическом единстве подлинными звуками жизни. То напрямую, то ассоциативно они сочетались с изображениями, их монтажными ритмами, передававшими внутренний монолог через гармонию звукозрительной партитуры. Разные формы соединения слова и пластики в предыдущих немых журналах и

78. Вермов Д. Указ. соч. С. 172.

79. Там же. С. 277.

фильмах подготавливали решительный «бросок» Вертова в звуковое кино.

Находясь в зарубежной командировке, Вертов показал *Энтузиазм* (под таким названием фильм шел за границей) с настороженностью относившемуся к приходу экранного звука Ч. Чаплину. После просмотра тот написал восхищенный отзыв, опубликованный мировой кинематографической прессой. В частности, он говорил: «Я считаю *Энтузиазм* одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал. Дзига Вертов - музыкант...»⁸⁰

Рассказывая в *Трех песнях о Ленине* (1934) не только о смерти вождя, но и вообще о трагедии человеческой потери, Вертов развивал опыт введения в орбиту лирических размышлений подлинных звучаний жизни включением песен народов Востока об Ильиче, музыкальным строем картины. Звук шел по каналам художественного взаимодействия с изображением.

Стремление к слиянию звуковых и пластических начал на основе смыслового единства с особенной очевидностью подтверждается в этой картине несколькими эпизодами говорящих с экрана людей. Это было началом того, что с легкой руки самого Вертова получило название «синхронная съемка», которая стала расхожим приемом в современном документальном кино. Между тем важно отметить, что под словом «синхронная» Вертов подразумевал вовсе не техническое единство записи звука со съемкой изображения, как это понимается ныне. Указывая на волнующую достоверность монолога бетонщицы из его фильма, он говорил, по сути, о том же, о чем им говорилось в связи с его прыжком с грота. О *синхронности* произносимых слов с мыслями и чувствами говорящей. Зритель не только слышал слова, но и видел движение эмоций, нюансы психологии. Мимика становилась жестом слова. Слова и мысли *синхронно* рождались на глазах. Тех, у которых слово расходится с делом, кто говорит не о том, о чем думают, Вертов называл: какие не-синхронные люди!..

При этом монологи героев фильма легко и свободно вплетались опять же во внутренний монолог лирического героя, создавая, как подчеркивал сам автор, «большой симфонический оркестр мыслей»⁸¹. И в связи именно с этим фильмом им были впервые прямо произнесены о внутреннем

монологе те самые слова, о которых говорилось выше: «Это внутренний монолог идущего из старого в новое, из прошлого в будущее, от рабства к культурной жизни, раскованного революцией человека»⁸².

Однако эти слова, в целом точно формулирующие направленность, существо теории и экранной практики, одновременно отражают определенную противоречивость жизни искусства Вертова и жизни самого Вертова в искусстве.

В стремлении раскрыть правду на экране через показ вызревающих побегов новой жизни раскованного революцией человека, он не раз говорил о необходимости в процессе сотворения фильма *научной* расшифровки мира. И это было совершенно правильным теоретическим посылом. Но подчас в своих высказываниях к слову «расшифровка» Вертов добавлял словечко «коммунистическая» - «коммунистическая расшифровка действительно существующего». Однако при всей словесной броскости такой добавки она, на самом деле, именно *научно* не корректна. Речь идет не об идеологии, а о *методологии*, исходно поставленной в зависимость от идеологии. Научно-художественная расшифровка мира вообще не может быть ни коммунистической, ни капиталистической, ни какой-либо иной. Расшифровка мира сама по себе - корректна, здесь метод познания правды жизни лишен незыблемости предварительной установки. Это путь в незнание с незнанием ответом. «Коммунистическая расшифровка» - это якобы путь в незнание, но с заранее предугадываемым ответом, обусловленным идеологией. Расшифровка - путь сомнений. Коммунистическая - путь, на котором сомнения в общем и целом исключены. Между тем дело не в собственно словесных добавках. Здесь присутствует более существенный в своей противоречивости момент, присущий практике Вертова. В известной степени, огрубляя, можно тем не менее сказать, что в творческой реализации теоретических принципов на вертовском экране драматически сшибались «расшифровка жизни как она есть» и «коммунистическая расшифровка мира». Более того, куски, отмеченные разными подходами, не только сталкивались в одном фильме, но и каким-то странным образом сплетались⁸³. В тех же *Трех песнях о Ленине*, или в *Шестой частимира*, или в *Колыбельной* (1937), выпущенной к 20-летию Октября, поэтические обобщения порой коробят современного зрителя удаленной от действительности патетикой, Вместе с

80. См.: РошачьЛ. Указ. соч. С. 220-221.

81. ВерньювД. Указ. соч. С. 132.

82. Вфнчд Указ. соч. С. 133.

83. *foi/tci'ii, Л*, Эффект скрытого изображения. - М.: Материк, 2001 С. 116-119.

тем подобные обобщения совмещаются с обилием житейских реалий, поражающих своей необычайной близостью к действительности. Более того, сегодня именно эти куски дают, как бы помимо замысла и воли автора, ощущение подлинной, объективно зафиксированной правды, не закомментированной никакими «расшифровками».

Вертов с самого начала революции поверил в ее идеалы всеобщего счастья. Но не как политик, а как художник, поэт. И потому он был художником, «раскованным революцией», идеалы которой дали ему крылья для вольного творческого полета, сделав его подлинным революционером в искусстве. Но одновременно он оказывался и художником, жестко «скованным революцией», которая подрезала его крылья. Постоянно подпаливала их. Ему-то думалось, что дело не в революции (которой, как известно, на роду написано пожирать своих детей), а в плохих, далеких от истинного понимания революционных задач начальниках.

Он прожил трудную, полную поистине «кровавых драм» жизнь. Об этом - его опубликованные (до сих пор не полностью) дневники, множество почти не опубликованных стихов.

Ему не давали снимать то, что он хотел. Не понимали его устремлений. В конце концов, вообще лишили творческой работы, переведя после войны на монтаж отдельных номеров журнала «Новости дня» и сведя сравнительно рано, в 58 лет, в могилу. За несколько лет до смерти, во времена антисемитской компании борьбы с «безродным космополитизмом», он был подвергнут унижительному разгрому. В формализме обвинили истинный его шедевр, фильм *Человек с киноаппаратом*, как раз во многом лишенный той двойственности «расшифровок», той внутренней драматической противоречивости, какими в той ли иной степени помечены его остальные ленты и какие в определенной мере, видимо, провоцировали изнутри его собственные драмы.

Как-то в конце жизни он заметил: «Многие не компетентны в моем вопросе. Когда станут компетентны, не будет их или не будет меня». Осенью 1964 года в ходе международного опроса на кинофестивале в Мангейме *Человек с киноаппаратом* был назван в числе двенадцати лучших документальных фильмов всех времен и народов. Вертов как в воду глядел. Многие стали компетентны. Но его уже не было.

Однако дата его смерти в 1954 году стала, без преувеличения, датой его бессмертия. Буквально, с этого времени началось триумфальное признание в мире его экранных отк-

рытий. Сначала - в мире. Позже, в соответствии с живучей традицией, - в родном Отечестве.

„В мае 1946 года секция документального фильма Дома кино устроила встречу с Вертовым по случаю его 50-летия. Он рассказал о своем творческом пути. Построил рассказ о себе, как это нередко делал, в третьем лице. Свое выступление закончил словами: «Дзига Вертов только начинается. Он посадил и вырастил необыкновенную документальную яблоню, которой привил сотни культурных яблок. Мы пока пользуемся только двумя-тремя сортами. Но мы должны честно признать: Дзига Вертов сделал то, что он сделал».

Эти его слова, причем все без исключения, актуальны до сих пор.

Однажды Вертов написал:

Пришел юношей среднего роста

В Малый Гнездиновский, 7.

Предложил Кино-Правду.

Казалось бы, просто.

Нет. Не совсем.

Здесь начинается длинная история.

В этой истории разберется История.

А. П. Довженко

Сюжет судьбы Александра Довженко (1894-1956) выстраивался по модели, общей для создателей советского киноавангарда - при всем изобилии в нем могучих творческих индивидуальностей. Как подавляющее большинство мастеров первого призыва, Довженко - выходец с окраин бывшей империи, причем - из социальных низов: сын украинского крестьянина с Черниговщины. Революция дает ему возможность получить высшее образование (в Киевском коммерческом институте), однако оно остается незавершенным: события революции вовлекают юношу в свой водоворот. Он становится участником Гражданской войны (недолгое время - на стороне петлюровской Центральной Рады, затем - на стороне большевиков), оказывается на партийной, а по окончании Гражданской войны - на дипломатической работе. В Германии, где он выполняет дипломатические поручения, Довженко одновременно занимается живописью (авангардный театр и живопись также предшествуют кинематографу в творческих биографиях большинства его великих современников). Живописи, графике (в частности, политической карикатуре и киноплакату) Довженко всецело посвя-

щает себя по возвращении на Советскую Украину в начале двадцатых годов. И свой путь в кинематографе Довженко начинает по той же модели - с эксцентрической комедии и авантюрного фильма, а всесоюзное и мировое признание он завоевывает к концу десятилетия своими революционными эпопеями.

Уникальное своеобразие творчества этого великого мастера кинематографа во многом определяется спецификой украинской культуры, для которой он стал одной из основополагающих фигур на протяжении XX столетия. Свою главенствующую роль в новой системе искусств кинематограф приобрел в период смены культурных эпох. Поэтому одной из важнейших функций его оказалось осмысление и оценка предшествующего культурного опыта в его историко-социальной целостности. И если в русской (как и в западноевропейской культуре в целом) предшествующий культурный опыт сконцентрировался в романном слове, то в украинской - в силу особенностей исторического развития нации - в народном поэтическом творчестве в единстве словесной и ритуально-обрядовой форм.

Романное слово формируется на основе личностного опыта, в то время как народно-поэтическое творчество - порождение должностного родового сознания. Личностное начало, подспудно вызревающее внутри родового сознания, в украинской культуре начало оформляться в романном слове лишь к концу XIX - началу XX столетия. Именно его раскрепощение и стимулировали в украинской культуре революционные события. Отсюда - ориентация на западную культуру, идеи «украинского Ренессанса» (по аналогии с западноевропейским Возрождением) и пафос титанической мессианской личности, характерные для наиболее яркой части украинских интеллектуалов (преимущественно литераторов), объединившихся в группу *ВАПЛИТЕ* (Вольная академия пролетарской литературы). В нее вошел Довженко в середине двадцатых годов. Человек, чье существование полностью подчинено природному циклу, представлялся им катастрофически зависимым от стихии - как природной, так и социальной. Спасение виделось в подчинении себе этих стихийных сил посредством индустриализации, механизации производства. Индустриализацию же нес с собой большевизм, и именно с ним левая украинская интеллигенция связывала надежды на историческое будущее украинского народа и его государственности.

Поэтому историческое прошлое находится на периферии интересов авангарда украинской творческой интелли-

генции. Возможно, здесь кроется одна из причин обращения [Довженко в начале своей кинематографической карьеры к жанрам «комической» (*Вася-реформатор*, *Ягодка любви* - оба * 1926г.) и авантюрного фильма на зарубежном материале (*Сумка дипкурьера*, 1927) - тем более что эти жанры требуют ускоренного темпа (у советского киноавангарда той поры это ассоциировалось с ускорением темпов исторического процесса). И когда художник обращается к материалу прошлого в первой своей подлинно авторской работе - кинопоэме *Звенигора (1927)*" - исходной установкой замысла оказывается «дегероизация» прошлого, развенчание «никчемных кладов прошлого» - романтического мифа о нем. Апофеозом развенчания по первоначальному замыслу должна была стать символическая гибель Деда (воплощающего темноту и косность прошлого) под колесами мчащегося в будущее поезда. Но поскольку в основе фильма оказывается жизнь украинского села, срабатывает родовая память сына и внука черниговских хлеборобов. Снижение героев в качестве эпических персонажей («гайдамаки XVII века, плохо ездящие на лошадях» - по словам автора) оборачивается их возвышением в качестве *возделывателей земли*. Именно в этом качестве и человек, и природа открывают в кинематографе Довженко свой подлинный масштаб. Природа есть начало, дающее человеку жизнь, земля превращается в материнское всепорождающее лоно, и род уподобляется колосьям нивы («Вот так бы жили и росли, как хлеб в поле...» - гласит один из титров *Звенигоры*).

Но полное вплетение в круговорот природы обрекает героев Довженко на полную зависимость от стихии - как природной, так и социальной; то и дело отнимает у них возможность в полной мере пользоваться плодами трудов своих. Превращение их в воинов-козаков - вынужденное. Отсюда заколдованный клад, который на протяжении фильма ищет Дед и его внуки, оказывается у Довженко метафорой свободного труда на своей земле. Преодоление зависимости от стихии природы и истории делает героя в мощи своей равным природе и бессмертным. Техника (поезд, трактор) становится оружием, подобным волшебным атрибутам богатыря. Таков Тимош, один из внуков Деда, становящийся в финале машинистом поезда (в этом поезде находится место и Деду,

84. Любопытно, что в основе «Звенигоры» (как и «Сумки дипкурьера») лежал чужой сценарий, в корне переработанный Довженко, - после того, как комедии по собственным сценариям были сочтены неудачами, директор Одесской кинофабрики объявил режиссера неспособным к сценарной деятельности.

из символа темной косной силы превращающегося в трогательного «домового истории» - по определению автора).

В *Звенигоре* заложены основы кинематографической поэтики Довженко: и мифологическая семантика его пейзажей, и мессианский пафос героя, пересоздающего мир в соавторстве с природой (благодаря постижению законов развития - и ее, и истории). «Воздвигнет Украина своего Моисея» - пафос этих знаковых строк крупнейшего украинского лирика той эпохи Павла Тычины в полной мере сказался в творчестве Довженко.

Поэтому народная масса - центральный персонаж историко-революционной эпопеи - оказывается лишь одной из ипостасей героя фильмов Довженко. Будучи воплощением стихии, она одновременно оказывается и ее жертвой. Перед воздействием стихий масса беззащитна, она постоянно находится на грани исторической катастрофы - поезд истории, которым она не в состоянии управлять, постоянно грозит слететь под откос (так происходит в следующем произведении Довженко - *Арсенал*: кинопоэме о Гражданской войне на Украине). Поэтому другой ипостасью народной массы становится герой, осознающий свое историческое предназначение и вследствие этого предстающий легендарной сверхличностью, неуязвимой для вражеских пуль (что наглядно продемонстрировано в знаменитом финале картины). И здесь, как в *Звенигоре*, герой носит имя Тимош, и роль эту исполняет тот же Семен Свашенко (актер театра «Березиль», руководимого крупнейшим реформатором украинской сцены режиссером Лесем Курбасом - подробность, ярко демонстрирующая * единство украинского художественного авангарда).

В *Арсенале* (1929) наиболее отчетливо сказалось влияние на художника опыта монтажной эпопеи - прежде всего, поэтики кинематографа С. Эйзенштейна (недаром Довженко объявил, что будет строить фильм *по принципу аттракционов* - явный отсыл к монтажу аттракционов Эйзенштейна). Но слово «монтаж» опущено здесь не случайно. Монтажный принцип «часть вместо целого» торжествует в драматургии *Броненосца «Потемкина»*, *Октября*, *Конца Санкт-Петербурга* - вот почему первоначальный замысел, обнимающий весь исторический период целиком - от начала до завершения (история революции 1905 года, история революции 1917-го от падения царизма до окончания Гражданской войны, история города на Неве от возникновения до наших дней) сводится в результате к конкретному эпизоду как звену разомкнутой исторической цепи. Так же относится каждый эпизод их кинопо-

лотен к целому - сюжету фильма. У Довженко же в *Арсенале*, напротив, конкретное историческое событие - восстание рабочих киевского завода *Арсенал* в январе 1918 года против Центральной Рады (украинского независимого буржуазного правительства) разрастается до пределов модели всего исторического периода в целом, а каждый - заверченный в себе - эпизод включает образ события всего фильма, относится к нему как два различных масштаба одной и той же модели. Весь фильм оказывается символическим образом процесса - не случайно автор трактует название фильма как конкретно-историческое и метафорическое одновременно («арсенал силы, арсенал воли и желания победить»).

По сути своей монтажная поэтика все же чужда Довженко своим пафосом тотального подчинения материала авторской воле. Монтажная поэтика имеет дело с гипотетическим, условным, идеальным пространством, которое выстраивается на монтажном столе. Довженко же стремится, прежде всего, к взаимодействию с реальным, по преимуществу - внутрикадровым пространством. Не случайно герой его следующего шедевра *Земля* (1930) - юный энтузиаст колхозного строительства тракторист-комсомолец Василь первым делом перепахивает межи индивидуальных крестьянских хозяйств. Тем самым он демонстрирует изначальное единство и целостность реального пространства - целостность поистине космического масштаба. Это деяние, достойное культурного героя мифов (трактор выступает здесь в качестве магического атрибута деяний героя), повергает односельчан в состояние восторга и ужаса одновременно. Именно в их реакции и отыгрывается в первую очередь восприятие Василя как героя подобного рода. Но, в отличие от Тимоша предыдущих картин, Василь (в исполнении того же актера Свашенко) одновременно оказывается и персонажем реальным, исторически конкретным - исполненным неотразимого обаяния сельским парубком. При этом - в отличие от окружающих - он не находится в полном подчинении природе, но и не стремится подчинить ее целиком и полностью. Василь находит с природной стихией общий язык и тем самым поднимается до ее уровня, становится равен ей. Отсюда противопоставление смерти деда героя в прологе фильма (ассоциирующейся с падением созревшего плода и не вызывающей ни малейшего отклика в природе) - и похорон убитого Василя в финале, сопровождаемых обновляющим мир животворным ливнем. Элементарная фабула фильма оказывается по сути метафорой сюжета превращения зерна в хлеб,

лежащей в основе мифов умирающего-воскресающего божества (не случайно подробнейший эпизод уборки урожая в центре фильма переходит в еще более подробную сцену приготовления хлеба). Поэтика обрядового действия осознается Довженко как основа его произведения - недаром сцену похорон Василя художник стремился выстроить как новый обряд. Поэтому жители села Яреськи, где снимался фильм, оказываются активными участниками съемок. Их роль выходит далеко за рамки простой массовки. Разыгрывая не просто перед ними, а - вместе с ними, историю триумфа и гибели комсомольца Василя, Довженко как бы пытается реальную жертву, принесенную во имя торжества нового мира, заменить условной.

Здесь тоже сказываются мессианские тенденции творчества Довженко, пронизанные пафосом переустройства мира на основе обретения общего языка с природой. Показательно, что - судя по дневниковым записям - по окончании съемок жители Яресек предлагали режиссеру стать председателем образуемого у них как раз в это время колхоза.

Истовая вера Довженко в справедливость воспеваемого им идеала создает уникальную гармонию и совершенство *Земли*, признанной в опросах конца пятидесятых одной из двенадцати лучших картин всех времен и народов.

По выходе картина, масштаб которой был сразу всеми осужден, вызвала, однако, ожесточенные споры и обвинения автора в пантеизме, биологизме и прочих «изма», полагавшихся недопустимыми, идущими вразрез с конкретнор-агитационным характером. Тем не менее *Земля*, пусть с оговорками, заслужила официальное признание - о чем свидетельствует командировка Довженко с фильмом в Германию, где *Земля* имела огромный успех.

Вернувшись на Украину в конце 1930 года, Довженко быстро начинает ощущать кардинальное изменение общественного климата. Своим фильмом ему явно не удалось убедить украинское крестьянство от жертв, которых становилось все больше и больше. Параллельно усиливались репрессии в среде художественного украинского авангарда, к которой Довженко принадлежал. Соответственно, менялось и отношение к нему официального украинского руководства. В этой обстановке после долгих поисков Довженко приступает к постановке своего первого звукового фильма *Иван* (1932).

К приходу звука Довженко внутренне был готов более, чем многие из его кинематографических собратьев: ведь *Земля* с ее принципиальным увеличением длины кадра

возникает как выход из тупика монтажной эстетики в преддверии прихода звука, о чем свидетельствуют и описанные режиссером замыслы экспериментальных звуковых работ. Но в *Иване* Довженко пока осторожен. Впервые в своем творчестве центральным героем - молодым крестьянином, приходящим на строительство Днепрогэса, - художник делает, по его выражению, не «ведущего», а «ведомого» персонажа. Человек в *Иване* теряется среди мощных природных и индустриальных пейзажей, среди композиций с фигурами строителей, напоминающих мраморные изваяния. Последний раз Довженко работал на фильме его соратник по *Арсеналу* (на *Земле* - великий оператор Даниил Демущий, вскоре высланный в Среднюю Азию). Сбалансированность природного и социального, питающая уникальную гармонию *Земли*, здесь явно нарушена - и не по вине художника. Теперь в истинности курса системы он вынужден в первую очередь убеждать не столько аудиторию, сколько самого себя. Бегство крестьянства из вымирающей от голода колхозной деревни Довженко приходится трактовать как неизбежную пролетаризацию крестьянства с соответствующим «ростом классового сознания»; как «перерезание крестьянской пуповины» (в высшей степени емкий и трагический образ). В результате самым ярким и трагическим персонажем картины оказывается не главный герой, а передовой комсомолец. Как и главного героя, сын: тоже зовут Иван - в фильме это имя не столько индивидуальное, сколько собирательное, родовое. И при всем комизме, фраза Губы «Я - неповторимая индивидуальность» в устах легендарного органичного Степана Шкурата - печника и актера - любителя, ставшего одним из самых ярких актеров КИУ двадцатых-тридцатых годов, обрела свой прямой смысл даже против воли автора.

Между тем кольцо репрессий сжималось вокруг Довженко. *Иван*, с интересом встреченный в Москве, на Украине был объявлен «фашистским»(!) и вскоре запрещен. Под угрозой неминуемого ареста Довженко вместе с женой - недавней кинозвездой Юлией Солнцевой - фактически бежал из Киева в Москву, где через тогдашнего руководителя советской кинематографии Б. Шумяцкого ему была устроена аудиенция у Сталина, весьма заинтересованно и приязненно следившего за кинематографом Довженко, начиная с *Арсенала*. Очевидно, Сталину лестно было видеть художника, чей масштаб он понимал, в качестве придворного режиссера.

Сталин дал указание вернуть на экран *Ивана*, а режиссеру порекомендовал работать пока в Москве.

На «Мосфильме», совместно с «Украинфильмом», Довженко снял свою следующую работу - *Аэроград* (1935). Ее герои - украинцы, переселившиеся некогда на Дальний Восток и осваивающие его необозримые пространства вместе с коренными жителями этих мест. Выбор материала позволял здесь Довженко решить образ пространства как «одно большое единство места», по его выражению. «Единством места» предстал весь Советский Союз. Аэроград же - «город, который нам, большевикам, предстоит построить на берегу Тихого океана». Эта форма - «предстоит построить» - указывает на то, что действие перенесено в ближайшее будущее, а режиссер понимает свой фильм как чертеж, эскиз этого будущего. На основе предложенного эскиза и должен строиться город Аэроград в приближающейся реальности. Делая его форпостом на границе с враждебной Японией, Довженко превращает историко-революционную эпопею в форму государственного эпоса. Враждебные силы - японские диверсанты - представляют своего рода символ еще непреобразованной стихии, которую надо преодолеть. На пространстве же Советского Союза тайга замещает ниву как символ рода в немых картинах мастера. «И людей будет много, как деревьев в тайге», - поясняет зрителю в финале юный чукча, пришедший учиться в город, которого еще нет, но который вот-вот построят.

У врагов внешних есть пособник - враги внутренние: кулаки, староверы - почти неперемнная дань времени. Однако здесь, выстраивая детективную фабулу, Довженко делает совершенно нетривиальный ход. Главного героя - старого охотника Глушака по кличке *Тигриная Смерть*, наделенного всеми чертами эпического богатыря, - и его антагониста, пособника диверсантов, Худякова, он делает не просто старинными друзьями, но - двумя частями неразрывного некогда целого, разрушающегося и разламывающегося на наших глазах. И, совершая акт собственноручной казни ближайшего друга, Глушак убивает, по сути, самого себя - что необходимо для возрождения в новом качестве. Но, разя в начале Фильма диверсантов, он делает зрителя соучастниками происходящего, предупреждая с экрана: «Сейчас войдем и убьем». Расстреливая же Худякова, призывает: «Будьте свидетелями моей печали». И впервые чувствует себя одиноким - как указывает в тексте автор сценария - в океане тайги.

Эпос оборачивается трагедией, источник которой - разрушение традиционного родового единства. И историчес-

кая неизбежность этого распада не отменяет подлинного для автора трагизма происходящего. За формами эпоса проглядывает жанр трагедии. Характерно, что в период работы над *Аэроградом* Довженко обращается непосредственно к литературной деятельности и начинает с пьесы о коллективизации «Потомки запорожцев» (с выразительнейшим подзаголовком «На сломе столетий»). Именно отсюда приходит в *Аэроград* ритмизованный почти до пятистопного ямба слог, которым говорят герои, - прямое и непосредственное указание на трагедийную структуру. Признавая неизбежность преобразований, неизбежность слома, Довженко отстаивает - хотя бы в качестве компенсации - право на переживание этого события как трагедии - со всей ее болью и катастрофизмом. От едва ли не документализма *Земли*, через симбиоз хроники и условности в *Иване* он приходит в *Аэрограде* к откровенной - и потому безусловно кинематографичной - условности трагедийной.

Время, однако же, требует куда более жизнеподобных и доходчивых форм. Вручая Довженко на праздновании 15-летия советской кинематографии главную государственную награду - орден Ленина, - Сталин бросает по ходу церемонии: «За ним долг - украинский *Чапаев*».

В этой фразе - не только рекомендация выбора темы и материала, но и подхода к нему. Блистательный, неожиданный, завоевавший оглушительный успех аудитории *Чапаев* рассматривается не только как эталон реализма, но и как антитеза метафорическому, т. е. - «субъективному», авторскому кино. Довженко приступает к созданию *Щорса* (1939), жанр которого вновь заявлен как «историко-революционная эпопея». Избрание в качестве главного героя одного из второстепенных по большому счету персонажей Гражданской войны не случайно: готовясь убрать реальных исторических героев, определивших в действительности ход событий, Сталин подменял историческую реальность - мифологической. По разным причинам устремления вождя и художника совпали.

Обратившись к свидетельствам очевидцев, Довженко не мог не поразиться кровавой неразберихе открывающихся событий: реальный Щорс, человек авантюрного склада, не состоявший в партии большевиков, по мнению многих, не отличался особым полководческим даром и погиб при невыясненных обстоятельствах после инспекции Троцкого (который, не останавливаясь ни перед чем, превращал партизанскую вольницу в регулярную армию с жесткой и централизованной военной дисциплиной). И, отвлекшись от конкретных исторических прототипов, Довженко берет за основу

взаимоотношений двух красных командиров - Щорса и Боженко - модель отношений Фурманова и Чапаева в фильме братьев Васильевых.

Молодой большевик, посланец Ленина Щорс уверенной рукой направляет старого рабочего (впрочем, по художественному типу этот герой - явный «потомок запорожцев») батьку Боженко - обаятельного, склонного к стихийной партизанщине. Действие же фильма автор, соответственно, трактует, по его выражению, «как маршрут» - т. е. движение исторического процесса, подчиненное партийной воле. Картина выстраивается как эпическая фреска, что сказывается и в композиции кадров, зачастую снятых панорамирующей камерой (оператор Юрий Екельчик). Показательно, что в одной из центральных батальных сцен сражение в замке польского вельможи разворачивается непосредственно на фоне исторической фрески, изображающей сражение шляхты с козаками-запорожцами: прием буквализован.

Однако подлинный масштаб этого неровного, но, безусловно, выдающегося фильма (в творчестве Довженко его ставил вровень с *Землей*, например, Андрей Тарковский) определяется не канонической официальной схемой, но тем личным, подспудным, что вносит в нее автор. Изобразительным лейтмотивом *Щорса* становится образ нивы, посреди которой рвутся снаряды. Тема исторически необратимого распада традиционной родовой общности накладывается на другую - не менее значимую и личную для Довженко: тему угрозы исторической смерти украинского народа как нации, впервые столь внятно прозвучавшую в *Арсенале*. Кадры немецкой оккупации Украины 1918 года оборачиваются апокалиптическим пророчеством.

Взаимоотношения Щорса и Боженко завершают в кинематографе Довженко столь же личную и важную для него тему отца и сына, заявленную еще в *Звенигоре* линией Дед-Тимош, развернутую в *Залле* (Василь и его отец Панас), опровергнутую в *Иване* (прогульщик Губа и его сын-комсомолец), оттесненную на второй план в *Аэрограде* (Глушак и его сын-летчик). Отцы и дети у Довженко меняются местами. Умудренные новой верой сыновья мягко, но настойчиво поучают несознательных своих отцов. В *Щорсе*, однако же, эти взаимоотношения приобретают с обеих сторон оенок игры. Прошлое и будущее связаны кровавыми узами. И гибель Боженко, трактуемая как уход в легенду, обрекает на гибельное одиночество юного Щорса. Ибо Боженко одному, по воле автора, дано видеть за монументальной эпической фигурой

«бедного больного бессонного... мальчика с бородой для широких буйных масс» - т. е. то же несовладение мифологической и конкретно-исторической, индивидуальной ипостаси, на котором строился образ Василя и центральная коллизия Земли.

Эта характеристика Щорса появляется в тексте сценария. Впервые в творчестве Довженко сценарий *Щорса* становится полноценным литературным произведением. Причем жанр сценария, в отличие от фильма, обозначен как «повесть». Личностная проблематика уже не уместается в кинематографические рамки, требует углубления, начинает жить самостоятельной жизнью в творчестве художника. Недаром в одном из интервью во время съемок *Щорса* Довженко говорит о сценарии не просто как о повести, но о повести, которую он будет дописывать после окончания работы над фильмом.

Таким образом, предпосылки к появлению прозы Довженко возникают благодаря все обостряющемуся интересу Довженко-режиссера к личностной проблематике, подчас даже вопреки коллективистскому пафосу эпохи. Мощнейшим стимулом для становления Довженко-прозаика становятся события Великой Отечественной войны. Подспудные страхи художника (возможно, они связаны с детскими воспоминаниями о родной семье, где из двенадцати детей лишь двое дожили до зрелого возраста) обретают реальную почву. Спасение нации от исторической смерти Довженко видит в личном выборе каждого отдельного его представителя - то есть сознательном противостоянии губительной исторической стихии. На этой коллизии оказались построены публикуемые один за другим и быстро приобретающие популярность новеллы *Ночь перед боем*, *На колючей проволоке*, *Стой, смерть, остановись!*, *Мать*, *Отступник*, *Незабываемое* и др. Из них вырастает киноповесть *Украина в огне* (1943) - трагическая семейная сага о хлеборобах, которых история ставит перед выбором на грани жизни и смерти. Сама эта коллизия является обвинением государству, которое бросает свой народ на произвол судьбы, перед тем погрузив его в историческое беспомощество. *Украина в огне* явилась ярчайшим выражением «стихийной демократизации» первого периода войны (1941-1943 годы). В таком своем качестве она вызвала гнев Сталина и была категорически запрещена к постановке, как и написанная вслед за ней *Повесть пламенных лет* (1945). Впрочем, созданные в годы войны документальные фильмы *Битва за нашу Советскую Украину* (1943) и *Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за преде-*

яы украинских советских земель (1945), по сути, являются документальными эскизами этих неосуществленных игровых фильмов.

Отныне кино, по собственному признанию Довженко, отступает для него на второй план - его фильмы фактически оказываются лишь первоначальными набросками, чертежами литературных замыслов. Так происходит с фильмом *Мичурин* (1948), в основе которого - киноповесть *Жизнь в цвету* (она, по сути, является автопортретом творческого метода Довженко). Герой - человек, одержимый идеей пересоздания мира на основе диалога с природой. Опережая свое время, он оказывается странным чудачком-одиночкой в глазах современников. Даже признание заслуг героя после революции не отменяет этой трагической дистанции. Кампания 1948 года по разгрому генетики приводит к вынужденным переделкам, которые, по словам автора, превращают фильм из «поэмы о творчестве» в «повесть о селекции» с каноническим героем-монументом в центре. Но представление о реальном масштабе замысла дают не только отдельные эпизоды первого варианта, оставшиеся в отредактированной версии, но, прежде всего, литературная версия, *Жизнь в цвету*, герой которой носит черты Дон-Кихота.

Параллель с классическим романом Сервантеса не случайна. В конце сороковых своей главной задачей Довженко полагает создание украинского национального романа - настольной народной книги, максимально полно выражающей украинское народное самосознание, с героем - народным шутком в центре. Аналогами подобного героя в мировой культуре Довженко видятся Дон-Кихот, Тиль Уленшпигель, Швейк. В результате на рубеже сороковых-пятидесятых Довженко создает несколько классических образцов украинской прозы XX века - прежде всего повести *Зачарованная Десна*, *Земля* (литературную версию фильма 30-го года), незавершенную повесть *Шбель богов*, неожиданно перекликающиеся с «магическим реализмом» латиноамериканской прозы XX века.

В кино же, после внезапного закрытия работы над столь же внезапно навязанной ему агитки времен «холодной войны» под названием *Прощай, Америка* (1950), Довженко возвращается лишь в середине пятидесятых. Он пишет сценарий *Поэма о море* на материале строительства Каховского водохранилища. Мир украинского села уходит здесь на дно водохранилища подобно древней Атлантиде. Реальность и видения героев свободно перетекают друг в друга, предвос-

хищая открытия Феллини. Но в очередной раз убедить себя в безусловной благотворности изображаемых процессов Довженко оказался уже не в силах. Проведя подготовительный период, он умер накануне первого съемочного дня. Это был декабрь 1956 года - года XX съезда КПСС, на котором был развенчан «культ личности Сталина». Через два года именем Довженко назвали студию художественных фильмов в Киеве, где местные власти так и не позволили ему поселиться, несмотря на настойчивые просьбы. В 1959 году за фильм *Поэма о море*, заверченный Ю. Солнцевой, Довженко посмертно была присуждена Ленинская премия, учрежденная взамен отмененной пятью годами ранее Сталинской.

М. 13

ФЭКС (Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг)

В годы советского немого кино на киностудиях существовали творческие группы, или, как их тогда называли, «мастерские». Люди самых разных профессий - режиссеры, актеры, операторы, объединялись, исходя из общности художественных пристрастий. Самыми знаменитыми были ФЭК-Сы - *Фабрика эксцентрического актера*.

Первое общее собрание «посвященных» 5 декабря 1921 года было объявлено началом истории ФЭКСа. Во главе с Григорием Михайловичем Козинцевым (1905-1973) и Леонидом Захаровичем Траубергом (1902-1990). Против «рухляди» академической сцены выдвигается лозунг: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей» (слова взяты у Марка Твена).

После первых же занятий, которые велись в доме, когда-то принадлежавшем купцу Елисееву, на «елисеевском ковре» из 27 абитуриентов останется всего 10. Только десять, но зато преданных и, скоро обнаружится, весьма умелых. Не забудем, что из «фабрики» в большую кинематографию позже войдут оператор Андрей Москвин, художник Евгений Еней, актеры Сергей Герасимов, Янина Жеймо, Елена Кузьмина, Олег Жаков, Петр Соболевский, Андрей Костричкин. С фэксами начнут сотрудничать писатели Юрий Тынянов, Юлиан Оксман и др.

Юность основателей ФЭКСа была бурной. В Киеве, где начинал свою режиссерскую биографию Григорий Михайлович Козинцев, власть переходила от одних правителей к другим по несколько раз. Перемены продолжались до того момента, пока Рада, гайдамаки, анархисты не были вытеснены частями Щорса и Первой Конной армии.

Переход был тяжелым, кровавым. Зато сразу же после установления в городе относительного порядка на улицах,

площадях, в парках и дворцах началось «половодье» новой культуры. Всюду возникали всяческие комитеты, подкомитеты, отделы и комиссии. Балерина Брослава Никитинская показывала свои спектакли рядом с *Петрушкой* Игоря Стравинского. Диспуты о поэзии Маяковского соревновались в привлечении публики. Часто затевались дискуссии и в мастерской художницы Александры Экстер...

Мастерская Экстер привлекла Козинцева прежде всего тем, что там учили и учились.

За всеми дискуссиями брезжил завтрашний день, открывалась перспектива.

Активность и талант юного художника были замечены не только в мастерской. Соловцовский театр (ныне Театр русской драмы имени Леси Украинки) привлекает ученика Александры Экстер на работу в качестве помощника режиссера. Там Козинцев знакомится с выдающимся режиссером Константином Марджановым, ставившим в ту пору спектакль *Фуэнте Овехуна (Овечий источник)*, вскоре прогремевший не только в Киеве.

Но проходят недели, месяцы, и по разным причинам киевское братство молодых энтузиастов нового искусства распадается. Отправляется в столицу Марджанов. Уезжают Юткевич, Эренбург. Козинцев некоторое время продолжает работу над постановкой *народного действия о царе Максимилиане* с Алексеем Каплером (будущим известным сценаристом и телеведущим) в главной роли. Но и он идет по пути других. Идет в Союз работников искусств, где получает путевку в Петроградскую академию художников.

Бродя по улицам знакомого по литературе чудо-города, он то и дело сталкивается с плакатами В. Лебедева в витринах магазинов. Его привлекает «индустриальный уклон», соединявший революцию с индустриализацией, что давно уже стало созвучным настроениям Козинцева, как и стремление придать изображаемому на сцене, экране эксцентрические формы.

На одном из собраний-дискуссий (в Петрограде их было не меньше, чем в Киеве) Козинцев знакомится с приехавшим из Одессы литератором Траубергом. Вскоре к их обществу единоверцев присоединяются Сергей Юткевич и критик Григорий Крыжицкий. Собираясь вместе, они часто говорят о «диалектике урбанизма», поэтике мюзик-холла, о проблемах новой архитектуры, отвечающей «требованиям момента». В этих разговорах и рождается привлекавшая по своему каждому из них идея об эксцентрике, призванной соз-

дать новый тип искусства, разрушить «обветшалую эстетику» старого академического театра.

Руководители «фабрики» учили и сами учились. Многие значили энтузиазм, старание и конечно же талант, который довольно быстро обнаружится в ходе интенсивнейших занятий.

За сравнительно короткий срок фэксовцы прошли достаточно сложный путь «фабричного» обучения и самообучения.

В начале этого пути Козинцев писал:

Жизнь требует искусство гиперболически грубое, ошарашивающее, бьющее по нервам, откровенно утилитарное, механически точное, мгновенное, быстрое⁸⁵.

Свою эстетическую программу фэкссы заявили в *е Эксцентризме*, местом издания которого объявляется *Эксцентрополис* (бывший Петроград). Текст приобретает значение манифеста, который затем будет упоминаться во всех учебниках по истории кино.

«Мы - эксцентризмы в действии,

1. Представление - ритмическое битье по нервам.
2. Высшая точка - трюк.
3. Автор - изобретатель - выдумщик.
4. Актер - механизированное движение, не котурны, а ролики, не маска, зажигающийся нос».

Знаменитая фраза: «Двойные подошвы американского танцора нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра»⁸⁶, дорого обойдется фэксам. В годы «борьбы с формализмом и космополитизмом» эта фраза ляжет тяжким обвинением, нешуточно скажется на их судьбах.

Превращение эпатажного манифеста в реальное экранный акт не было чисто зеркальным отражением, хотя первый вышедший на экран фильм *Похождения Октябрины* (1924) соединил в себе наработки фэксовцев. Керзон Керзонович Пуанкаре приезжает в Советский Союз, чтобы раздобыть секрет, важный для коварных замыслов империализма. Его разоблачает ловкая Октябрина, чей мотоцикл оснащен всем необходимым, чтобы бесстрашно носиться по улицам и даже по крышам питерских дворцов. По уровню и масштабу искусства *Октябрину* не сравнишь с эйзенштейновской *Стачкой* и тем более с *Броненосцем «Потемкиным»*.

85. Козинцев /Ж Собр. соч.: - Л.: Искусство, 1982-1986. Т. 3 С 13
86, Там же. С. 73-74.

Но даже такой тонкий знаток искусства, как Юрий Тынянов, напишет:

«Эта маленькая, неизвестно где и как заснятая фильма не принадлежит к высоким жанрам. Самые скромные кадры, которые я запомнил, - это, кажется, люди, разъезжающие на велосипедах по крышам. *Похождения* - необузданное собрание всех видов трюков, до которых дорвались изголодавшиеся по кино режиссеры. И все-таки фэкссы вправе любить свои *Похождения*. Они учились не на монументальных «эпопеях», а на элементарной «комической», где еще есть следы кино как изображения, элементы кино, позволяющие без излишней робости и уважения наблюдать, пробовать, руками брать то, к чему более почтительные, но менее понятливые относятся как к табу: самую сущность кино как искусства»⁸⁷.

Если в *Октябрине* они собрали некую хрестоматию трюков, удивляющих и эпатирующих приемов, пригодных для киноплаката или карикатуры, то уже в *Чертговом колесе* (1926) поставили себя и своих героев перед необходимостью понять, разъяснить и показать, как матрос *с Авроры* и его подружка оказались в воровской «хазе», как и почему они оттуда выкарабкались.

В фильме сталкиваются две силы - *Аврора* и нэповское дно, засасывающее матроса. Чтобы это столкновение убеждало, нужно было осваивать новый жизненный материал. Декорациями станут сам город, его подвальчики, эстрада, квартира на окраине - притон. Причудливый типаж, гротеск выплескиваются на экран: появляются неслышанно толстые бабы, уродливые карлики, разноликая шпана. Вместе с тем судьбы основных героев, матроса и его девушки, решались актерскими средствами (П. Соболевский и Л. Семенова). Козинцев потом вспоминал: «Были в *Чертговом колесе* и сцены, снятые уже по-иному. Валя и Ваня проходили по утренним улицам: город просыпался, оживали рынки, шли на занятия призывники. Я любил эти кадры раннего утра, лиричность картины обыденной жизни»⁸⁸.

Решительный поворот происходит в творчестве фэкссов при экранизации гоголевской *Шинели* (1926). История бедного чиновника Башмачкина, для которого шитье дешевой крашеной шинели стало счастьем, а ее потеря - бедой, трактуется в фильме Козинцева и Трауберга многозначно и многозвучно. В атмосфере и подробностях фильма воссозда-

ется холодный бесчеловечный мир, в котором не просто уютно, но тяжело жить Башмачкиным. В этом мире били шпицрутенами в чем-то провинившегося солдата, самодовольно и цинично издевались над бедным чиновником его сослуживцы, все те, кому удалось хоть на ступеньку подняться выше Акакия Акакиевича (А. Костричкин). В канцелярии его издевательски заваливают по самую макушку бумагами. Башмачкину холодно в этом мире фигурально и буквально. Шинель для него не просто спасение от промозглой питерской стужи: надевая ее, он тоже поднимается на какую-то маленькую, но все же заметную ступеньку человеческого существования. *Значительное лицо* (А. Каплер) по-прежнему будет орать на него. Сослуживцы не перестанут издеваться над ним. Но все же хоть малый, но ощутимый кусочек теплоты достанется ему в каморке, где шинелью можно укрыться и на улице, по которой можно пройти на службу как все, а не бежать от пронизывающего ветра и стужи.

Утрата с трудом обретенной шинели - для него не просто потеря, а целая трагедия.

Нападение бандитов на Башмачкина показано в фильме по-фэкссовски. Характерная для фэкссовских фильмов темнота, прорезаемая неизвестно откуда взявшимся лучом. Бандиты идут на Акакия Акакиевича с нескольких сторон - «звездно», перекрывая возможность бедному чиновнику бежать, что становится обозначением смертельно опасного круга, Бежать некуда, звать некого. Утрата шинели для него - неизбежная смерть в маленькой конуре, где он живет, вернее, прозябает.

Гоголевский сюжет в глубинах своих был трактован как наглядное обозначение мрака и смерти, как «фрагмент» николаевской эпохи.

Резкая смена темы - от *Шинели* к *С. В. Д. (Союз Великого Дела, 1927)* потребовала принципиально иных художественных решений. *С. В. Д.* взывает к революционной памяти, обращается к современникам, оказавшимся в «угаре нэпа»,

Картина историческая, главный эпизод - ночь расстрела восставшего Черниговского полка в эпоху декабризма.

Современные *Союзу Великого Дела* историко-революционные фильмы, такие, как *Из искры пламя* или *Машинист Ухтомский* держались на штампах, на фотографическом пересказе журнальных очерков с использованием приблизительного антуража, включая хрестоматийные костюмы действующих лиц. *С. В. Д.* не просто открывал малоизвестную или вовсе не известную страницу истории декабризма.

87. Соеет. экран. 1929. № 14.

88. Там же. С. 94.

Традиционная для ФЭКСа сюжетная беллетристика с провокатором Медоксом (С. Герасимов), который воспользовался простодушием и доверчивостью поручика Суханова (П. Соболевский), становится в фильме не только фабульным мотивом. Это новый для фэксцев опыт углубления в человеческие отношения, в политику. Возникает по-своему сложная композиция, где персонажи включены в исторический контекст, воссозданный на экране масштабно и фактурно.

С. В. Д. завоевал успех на экране, русском и зарубежном. В тогдашнем Институте истории искусств с участием Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, А. Гвоздева, С. Мокульского проводится обсуждение фильма. Принимается решение о создании в институте киноотделения. Козинцев и Трауберг приглашены вести там преподавательскую работу.

Вскоре Козинцев и Трауберг получают предложение поставить фильм о Парижской коммуне, названный *Новый Вавилон* (1929). Они берутся за работу, едут в Париж, там в то время оказался оператор Б. Михайлов. Воспользовавшись его присутствием в городе коммуны, они снимают 1000 метров на местах действия. С помощью ракурсной съемки получают кадры «падающей» Вандомской колонны.

Бытовые съемки, сделанные в Париже, смонтируются потом со сценами борьбы рабочих, женщин, которые пытаются спасти коммунаров от пушечных залпов.

Одну из главных ролей исполнила Елена Кузьмина. Рисунок роли, предложенный режиссерами, трудно давался актрисе, ей нелегко было смириться с внешностью прачки (прическа «гнездом» и другие соответствующие детали). Пришлось спорить, уговаривать, какие-то сцены даже пере-страивать. Но результатом этой «борьбы» станет большая роль в биографии известной актрисы, роль, открывшая в ее даровании трагические черты.

Сцены наступления немецкой конницы на Париж и кадры борьбы за пушки придавали действию эпический характер.

В формировании стиля и тона парижских сцен постановщикам фильма помогли не только операторы А. Москвин и Б. Михайлов. В художественном решении парижских сцен по-своему «участвовали» Золя, Тулуз Лотрек, Домье, Дега.

Музыку к немому фильму написал Дмитрий Шостакович: «Сочиняя музыку к *Вавилону*, я меньше всего руководствовался традиционно обязательной иллюстрацией каждого кадра. Я исходил, главным образом, из главного кадра или

новой серии. К примеру монтаж второй части. Основной момент - это наступление немецкой кавалерии на Париж. Кончается часть. Опустевший экран. Полная тишина. А музыка, несмотря на то, что немецкая кавалерия уже на экране не показывается, все еще исходит от кавалерии, напоминая зрителю об опасности».

Социальная обусловленность, изначально присущая фильму, потребовала от режиссеров разнообразия в приемах и художественных средствах. Если по ходу сюжета и действия нужен был «буржуй», то на экране появляется пузатый человек в цилиндре, с ужимками ресторанный зазывалы. Это хозяин магазина (Д. Гутман). Зато музыку любви несет в себе образ женщины, для которой ее возлюбленный, версальский солдат (П. Соболевский), копает могилу на кладбище ПерЛашез. Мы помним «гнездо» на ее голове, повадки прачки. Но при встречах с любимым лицо актрисы озаряется светом искреннего чувства.

Действие фильма построено таким образом, что становится ясно: на экран просится звук. К экрану, многосложно; му, полифоническому, уже пробивается Максим с его знаменитой песенкой *Крутится-вертится шар голубой* <... >

Начинается новая эпоха в творчестве теперь уже бывших фэксцев. Они поставят знаменитую трилогию о Максиме. В последующие годы Г.М. Козинцев войдет в число наиболее известных режиссеров мирового кино благодаря своим «шекспировским» фильмам - *Гамлет* и *Король Лир*.

Я. А. Протазанов

Яков Александрович Протазанов (1881-1945) - один из основоположников русского национального кино.

От истоков:

1909 год. Страстно увлекшись кинематографом и специально посетив во Франции кинофабрику *Пате*, молодой человек из московской купеческой семьи обосновался в окраинной замоскворецкой кинофирме *Глория*, вскоре купленной предпринимателями Тиманом и Рейнгардтом, - (далее это знаменитая *Русская Золотая серия*).

Вслед за дебютом - сценарием *Бахчисарайского фонтана* («драма в 7 картинах по Пушкину», 180 м) - Протазанов без усталости снимает психологические драмы, комедии, сатиры, приключенческие ленты, фарсы, фильмы-песни. Трудолюбие его неистощимо, мастерство крепнет, фильмы вызывают отклик, споры и даже скандалы: запрет в 1912 году

картины *Уход великого старца (Жизнь ЛН. Толстого)*, не допущенной к показу по требованию С. А. Толстой.

Хотя фильм, разумеется, не мог передать во всей ее глубине и неразгаданности трагедию последних дней гения, снята лента была тактично, достойно, уважительно. Л.Н. Толстого играл опытный артист В. Шатерников - вскоре он погибнет на Первой мировой войне. Поразительным по сходству был грим, выполненный скульптором Иваном Кавалеридзе, в дальнейшем видным украинским режиссером. Тем не менее протест настойчивой вдовы был услышан, и фильм в России не демонстрировался до 1917 года.

Упорный Протазанов делает следующую биографическую картину, на сей раз из жизни И.С. Тургенева - *Как хороши, как свежи были розы*, живописуя роман молодого писателя с крестьянской девушкой, - прошло благополучно. Но горячий диспут вспыхнул в обществе из-за двухсерийных *Ключей счастья* по нашумевшему роману А. Вербицкой - Протазанов снял этот боевик вместе с В.Р. Гардиным. По поводу любовных походов героини - некоей танцовщицы-босоножки и убежденной «феминистки» - спорящие стороны разделились. Одни увидели в фильме пропаганду безнравственности и декаданс, другие - прогрессивную борьбу за права женщины. Но так или иначе кинолента - впервые в России! - становилась явлением общественной жизни.

Ранняя фильмография Протазанова пестра, как, впрочем, и весь кинорепертуар 1910-х. Рядом с экранизацией *Войны имира* (совместно с Гардиным, 1915) - одиозный четырехсерийный *Сашка-семинарист*, похождения авантюриста-уголовника. Мода на декаданс, атмосфера тревоги, предчувствие гибели - климат общества в канун революции отпечатываются на экране Протазанова болезненным эротическим сюжетом *Малютки Элли*- адаптации рассказа Мопассана и дьяволиадой двухсерийного *Сатаны ликующего*. Однако речь должна идти скорее о всеядности постановщика и его обостренном чутье на моду, нежели об эстетическом принципе или художественном направлении. Так, с лентами ординарными и неудачными видятся у раннего Протазанова смелые поиски киновыразительности. Таков, например, эксперимент *Драмы у телефона* (1914) - своего рода русская версия *Уединенной виллы* Д.У. Гриффита. Продукция заокеанских студий тогда не была популярна в России, но гриффитовский фильм шел в прокате и, судя по всему, произвел на Протазанова большое впечатление. Это был приключенческий сюжет нападения бандитов на загородный дом, где оди-

нокая женщина пытается вызвать по телефону мужа, находящегося в отъезде. Убыстряющимся параллельным монтажом двух русел действия - попыток спасения и нагнетающейся опасности - достигалось напряжение.

Для Протазанова был важнее способ общения героев - телефон, в России это еще новинка, предмет роскоши. Постановщик и оператор Александр Левицкий делят экран на несколько сегментов: справа и слева муж и жена с телефонными трубками, в центральной части - действие, внизу - надписи, передающие взволнованный диалог. Это абсолютная новизна для мирового экрана 1910-х! Но опыт не был оценен современниками, а ни Протазанов, ни Левицкий не стали далее применять свое открытие и не вернулись к этому провозвестнику «полиэкрана». Можно предположить, что именно тогда Яков Протазанов понял, что эстетические крайности не по душе простодушному массовому зрителю. Кинематографист до мозга костей, Протазанов, однако, не станет ни экспериментатором, ни новатором, займет место «короля репертуара», «профессионала высшей пробы», умеющего сочетать в своих фильмах и уровень художества, и общедоступность, гармонию всех элементов кинозрелища, особенно тех, которые нравятся публике, а именно: игра знаменитого артиста-мастера, любовные перипетии, красивая героиня, увлекательный сюжет и т. д.

Тем не менее заслуги Якова Протазанова в качестве основоположника русской школой экранизации бесспорны. Начав путь Пушкиным и постоянно к нему возвращаясь, он делает фильмы по Гоголю, Чехову, А.К. Толстому.

Наибольшие успехи режиссера связаны с товариществом И.Н. Ермольева. Это: *Николай Ставрогин* (1915), *Пиковая дама* (1916), *Отец Сергей* (1917/18). Во всех трех главные роли играет Иван Мозжухин, к тому времени признанный лучшим русским киноартистом. Пушкин, Достоевский, Лев Толстой - Протазанова вдохновляют три имени золотого национального фонда.

Копии *Николая Ставрогина* утрачены, и сохранилась лишь серия литографий, выполненных с кадров, да весьма скудные отзывы рецензентов. Ясно, однако, что из сложнейшего, многолинейного философского и социального романа *Бесы* Протазанов извлекал историю героя, чье имя вынесено было в название. Несомненным было влияние одноименного знаменитого спектакля МХТс В. И. Качаловым в главной роли. Но Мозжухин дал собственную трактовку образу, подчеркнув тему «вековой священной тоски», которая далее сме-

нилась у Протазанова и артиста одержимостью пушкинского Германна в *Ликовой даме*.

История «трех карт» упростилась на экране, но зато приобрела актуальный смысл для своего времени бешеных денег. Инженер Германн, неудачник, мечтающий посредством карточного секрета выйти в люди, превратился в полубезумного искателя богатства. С резким профилем, демоничный, с огромными и словно бы остекленевшими светлыми глазами под черными дугами бровей, Германн фатально двигался к краху: последние кадры фильма запечатлевали его на железной койке сумасшедшего дома. Безумец маниакально тасует колоду карт и всякий раз вместо заветного туза вытягивает даму пик - символ расплаты за убийство старухи.

Протазанов применял ракурс: беспокойное хождение Германна под окнами графини снято было сверху, с точки зрения воспитанницы Лизаньки, обольщенной Германном и нервно ожидающей его у окна. Длинный проход героя через анфилады особняка, снятый со спины Мозжухина, виделся полной новизной, ибо в предыдущих фильмах он привычно смотрелся лишь в фас, в центре экрана. Хрестоматийными стали и кадры, где профиль Германна с его орлиным носом и непокорной шевелюрой повторен черной «наполеоновской» тенью, отброшенной на плоскость белой стены. Для кинематографа 1910-х, и не только русского, это было смело. Но одновременно в той же ленте были допущены явные просчеты освещения, из-за чего кадры лишались глубины, а стильная и тщательно выполненная известным художником В. Баллюэком декорация выглядела плоской, перегруженной... К сожалению, перегруженность кадра и отсутствие глубины останутся слабостью режиссуры Протазанова во многих последующих его работах.

фильм *Отец Сергей* Протазанов начал снимать после Февраля - изображение на экране в игровом фильме царствующей особы (у Л.Н. Толстого это Николай I), церкви, монастыря ранее было запрещено цензурой. История жизни и нравственных исканий героя - блестящего придворного князя Степана Касатского, познавшего фальшь и грязь света и принявшего постриг, - воссоздана была действительно «по Льву Толстому», с искренним стремлением передать на экране авторскую концепцию этого своеобразного «жития» или, точнее, «антижития» - от непокорного юнца до согбенного и скорбного старика-странника, Режиссерское решение нескольких сцен, особенно кадры ухода барыни Маковкиной, бредущей по снежному полю

, из пустыньки отца Сергия, были чисто кинематографическим образом - следовало «прочитывать»: перелом в душе легкомысленной женщины в минуты раскаяния, потрясения и решения уйти в монастырь.

Премьера *Отца Сергия* в московском кинотеатре «Аре» 14 мая 1918 года вызвала подлинный шок. Негативы удалось вывезти за границу, и фильм, как и его постановщик, получили широкую известность в Европе.

Протазанов покидал Россию вместе с товариществом Ермольева, отплывая из Ялты штормовой ночью 10 февраля 1920 года на торговой греческом судне. В эмиграции он пробыл едва лишь четыре года, но сумел снять шесть фильмов, пять на студиях Парижа (*За ночь любви*, *Правосудие прежде всего*, *Смысл смерти*, *Тень греха!*, *Горестное приключение*) и один - *Паломничество любви* - на УФА в Берлине. Все они успешно вписывались в репертуар, сам Протазанов благополучно жил в центре Парижа с семьей, был материально обеспечен, окружен соотечественниками, пользовался повсеместным уважением, но... Принял твердое решение вернуться в Россию. Человек замкнутый, не любящий ни рекламы, ни интервью, он ни до, ни после не комментировал свой поступок. Биограф режиссера М. Арлазоров склонен считать причиной отказа мастера от работы в завоеванной им Евро-традиционную русскую тоску, ностальгию. Целый корпус будущих фильмов, нелицеприятно рисующих нравы буржуазного общества, заставляют предположить, что Протазанов / уезжал из Европы с горечью, обретенной в личном опыте и наблюдениях.

В 1923 году, возвратившись из эмиграции по предварительной договоренности с директором московской кинофабрики *Межрабпом-Русь* М.Н. Алейниковым (и - выше - по приглашению правительства) и вскоре начинал съемки фильма *Аэлита* по фантастическому роману-бестселлеру другого реэмигранта А.Н. Толстого. На *Межрабпом-Руси* (в недавнем прошлом *Т/Д Русь* М.С. Трофимова, с 1928 года - общество *Межрабпомфильм*, далее - *Рот-Фронт*, с 1936 года - *Союздетфильм*, далее и до наших дней - Киностудия имени М. Горького) Протазанов работал до своей кончины.

Благодаря счастливому стечению обстоятельств, а главное, покровительству наркома просвещения А.В. Луначарского (он регулярно писал для фабрики сценарии), субсидиям организации *Международная рабочая помощь* ~ *Меж-*

раблом, а также ее структуре акционерного общества и студии удалось сохранять статус относительной независимости, существовать чуть более обособленно, нежели остальные кинофабрики и вообще культурные учреждения, уже попавшие под неусыпный перекрестный советский контроль. После того как в результате пожара, вспыхнувшего по неосторожности, сгорел дореволюционный павильон *Руси* на Масловке, студия расположилась в здании бывшего роскошного ресторана *Яр* и даже внешне казалась островком «старорежимного» частновладельческого кинематографа. Правда, никакого противостояния ни новой власти, ни революционным лозунгам здесь не наблюдалось, это было абсолютно лояльное заведение, искренне стремящееся шагать в ногу со временем, но верное общепринятым в кино установкам: ориентации на успех у публики, опоре на крепкое режиссерское ремесло и звездный актерский состав, но одновременно и чуткости к последним художественным исканиям и новациям «вовне» - к тому, что сочиняет *Левый фронт* там, на Житной улице, в бывшем ателье Ханжонкова, а теперь *1-й фабрике Совкино*.

Протазанов сразу становится лидером *Межрабпом-Руси* - прямое попадание! Импонировали и его слава, и сама фигура режиссера: вернувшись с Запада признанным мэтром студий Парижа и Берлина, он, корректный, безупречно элегантный и подтянутый, идеально воспитанный, на съемках не расставался с дирижерской палочкой.

Если первой вершиной творчества Протазанова признана классическая кинотрилогия *Николая Ставрогина*, *Ликовой дамы* и *Отца Сергия* на фирме Ермольева в 1915-1917 годах то несомненным вторым расцветом его режиссерской биографии следует считать середину и вторую половину советских 1920-х.

С присущей ему трудоспособностью и непривычкой простоя Протазанов за 1923-1930 годы выпускает 10 (!) полнометражных фильмов. Они, как и в старое время, разнообразны по тематике, жанрам, эпохам, средствам: фантастическая и вместе с тем бытовая современная история, авантюрная драма поры нэпа и драма из времен недавней Гражданской войны, экранизации русских писателей, начиная с А.П. Чехова, российская бытовая комедия и киносатиры на западные нравы - такой продуктивности не добился ни один современный Протазанову постановщик! К тому же внутри этого мощного блока нет картин проходных, все - в своем роде значительные. Или - выдающиеся...

Фильм *Аэлита*, вышедший на экран чуть позже кулешовского *Мистера Веста в стране большевиков*, в отличие от счастливого детища первой советской экспериментальной киномастерской, не числился - и несправедливо! - среди революционных первооткрытий, хотя был снят на том же животрепещущем материале Москвы в колоритную пору нэпа. Между тем при всех разительных стилевых отличиях между этими лентами-первенцами есть типовое общее.

У Кулешова - манифест в кадрах, демонстрация выращенных им натурщиков, пародия на пропагандистские заграничные страшилки про большевиков. Сюжет по сценарию левовца Н. Асеева откровенно условен - можно ли поверить в сенатора С.А.С.Ш., прибывшего в СССР на поезде (!) с телохранителем-ковбоем?

У Протазанова тоже условность, вольная фантазия. Сюжет, взятый у прозы, - полет на Марс; в этом смысле *Аэлита* открывает цикл научно-фантастических проектов молодого послеоктябрьского киноэкрана, среди которых - встречались и предвидения будущих эпохальных открытий (скажем, искусственный интеллект в *Женщине Эдиссона* - проекте Г. Козинцева и Л. Трауберга или лазер в *Луче смерти* Л. Кулешова, мыслящий робот в *Гибели сенсации* Андриевского и др.).

Так и у Протазанова полет на Марс готовится в голодной и холодной Москве одаренным энтузиастом-инженером - правда, в финале космический рейс оказывается лишь сновидением мечтателя! Фильм *Аэлита* - живой, свежий, неприлизанный - поистине снежный ком первых впечатлений «иностранца в России», хотя внутренним двигателем остается любовный сюжет: ревность героя-инженера к жене-красавице и вспыхнувшая страсть к властительнице красной планеты, а также контраст таинственной жгучей брюнетки-марсианки Аэлиты и милой русской блондинки Наташи, преданной жены изобретателя.

Здесь и марсианские сцены в конструктивистских декорациях С. Козловского по эскизам знаменитых В. Симова и И. Рабиновича, и экстравагантные костюмы и головные уборы знаменитой авангардистки А. Экстер - правда, массовки «взбунтовавшихся трудящихся марсиан» своей суетой и толчеей нарушали геометрию строгих линий и поверхностей экранного Марса, и напоминая трогательно-инфантильную ленту Мельеса *Путешествие на Луну* (1902).

А в земных сценах громоздились, наплывая друг на друга, зарисовки нэпа - и бал бывших, где дамы скидывают

облепленные снегом валенки, открывая атласные туфельки, и почти документальные съемки подлинного строительства Волховской ГЭС, и забавное народное представление «Один с плоской, семеро с ложкой» - послереволюционная самодеятельность давала экрану колоритный материал (можно вспомнить еще и клубную вампуку из времен Французской революции в *Доме на Трубной* Б. Барнета) - все это Протазанов выплескивал на экран и щедро, и увлеченно.

Молодая актриса Камерного театра изысканная и эффектная Юлия Солнцева была выбрана из претенденток на главную роль правительницы Марса. Это было первое открытие нового лица для советского экрана, на которые окажется столь щедр Пртазанов - знаток секретов актерского цеха.. Солнцева, несколько статичная в своей космической роли, прелестно сыграет одновременно с Аэлитой продавщицу Зину в *Папироснице от Моссельпрома*, а далее карьеру звезды *Межрабпома* променяет на роль помощницы и спутницы жизни украинского гения Александра Довженко. Но других дебютантов *Аэлиты* Протазанова (а вслед за тем каждого нового его фильма) ждет большое будущее. Здесь это ее партнерши: и вычурный Николай Церетелли из Камерного театра, красавец и премьер вахтанговской сцены принц Калаф из боевика *Принцесса Турандот* Юрий Завадский, популярный комик Поль, а также молодой характерный артист Игорь Ильинский - сыщик Кравцов, уже знаменитый в Москве по скандальному *Великодушному рогоносцу* Вс. Мейерхольда, и открытый для кино Протазановым дебютант Николай Баталов (до его прославленного революционера Павла Власова в фильме *Мать*) из МХАТ в роли комкора Гусева, героя Первой Конной Буденного - таков был блестящий и пестрый актерский состав.

Левая критика встретила Лолиту кисло, обвиняя постановщика в слабом знании советской жизни. Упрек был априорным: раз уезжал, значит не знает. Между тем глаз у Протазанова был зорким и метким. Сегодня, в начале XXI века *Аэлита* смотрится с улыбкой, очаровывая, как и *Мистер Вест*, кинематографической новизной, доброжелательностью и юмором в изображении разношерстной, шершавой действительности того времени.

Пружинистый сюжет, увлекательную интригу еще со времен *Сашки-семинариста* Протазанов считал обязательными для приключенческих лент. Фактически таковой была и его снятая вслед за *Аэлитой* картина *Его призыв* (1925). Название подразумевало призыв в большевистскую партию после

смерти Ленина. В финал фильма были врезаны документальные куски похорон вождя, взятые из вертовской *Кино-Правды*. Однако ленинский призыв как тема возник лишь в конце фильма, а действием служила детективная история фабрикантов Заглобиных, отца и сына, которые пробираются в Советскую Россию в погоне за спрятанными драгоценностями. Заглобин-сын, на роль которого был приглашен из московского Театра Корша и далее постоянный премьер протазановских фильмов Анатолий Кторов, внедряется под видом шофера в пролетарскую среду и обольщает работницу Катюшу. Актер сыграл этого первого советского кинопреступника, явившегося из-за кордона, не без обаяния - затем это вменялось фильму в вину. Любопытно, что сюжет (сценарий был подписан псевдонимом «Вера Эри») стал первым в серии «охотников за спрятанным наследством» (*Кукла с миллионами*, *Невероятные приключения итальянцев в России* и др.), а также предвещал сюжет обольщения советской девушки классовым врагом, реализованный в *Партийном билете*. Так или иначе, но при всей искусственности сочетания авантюрной интриги с пропагандистским «довеском» ленинской смерти Протазанов здесь и далее продолжал зондаж новой российской жизни в стране большевиков.

Фильм со странным названием *Дон Диего и Лелагея* (1927) - поставленная по газетному фельетону веселая комедия о мелком провинциальном бюрократе и крестьянской бабке - актерский дуэт молодого Михаила Жарова и великой «комической старухи» Малого театра Марии Блюменталь-Тамариной. Дело бабки Пелагеи, заверщенное глупым железнодорожным служащим по прозвищу Дон Диего (это он читался заграничных романов) из-за того, что крестьянка перешла рельсы в неподобающем месте, оканчивалось полным позором бюрократа, а торжествующая Пелагея решала записаться в комсомол.

В том же году на экране у Протазанова опять расейская глубинка, захолустье, кровопийца-лавочник, городские сплетницы у плетня - медвежий угол! Комедия называется *Закройщик из Торжка*. Пожилая частница-вдова, хозяйка швейной мастерской хочет женить на себе недотепу-портного Петю Петелькина, а у эксплуататора-лавочника служит шустрая и прелестная Катя. Ее играет приведенная в кино Протазановым юная Вера Марецкая, которая станет звездой *Межрабпом-Руси*, а потом, сыграв картину *Член правительства*, культовой фигурой советского кино. Ее партнер талантливый Ильинский, сыграв бедолагу-закройщика, теперь

будет переходить у Протазанова из картины в картину, а потом, через годы, сохраняя вечную молодость, снимется в своих коронных ролях - в *Волге-Волге* и *Карнавальная ночь* л. Он, наш уникальный российский комик, и всегда новый, и одновременно так хорошо знакомый - со своим хитро подмаргивающим глазом и растерянной улыбкой, с нелепым хохолком волос и фигурой мешком! Старт его карьеры опять-таки у Протазанова, безотказного мастера актерских открытий. Нужно заметить и близость сюжета, перипетии которого далее развертываются вокруг выигрышного билета госзайма, комедии Бориса Барнета *Девушки с коробкой* - там приключения облигации тоже завершатся счастьем молодой влюбленной пары.

Все это свидетельства именно «советской активности» режиссера. Его историко-революционный фильм *Сорок первый* стал не эпопеей с массовым героем киноавангарда 1920-х, а драмой любви красноармейки и белогвардейца (история партизанки Марютки и поручика Говорухи-Отрока, здесь сыгранная молодой Адой Войцик и Иваном Коваль-Самборским, вернется на экран периода «оттепели» дебютом Григория Чухрая, также экранизовавшим рассказ Б. Лавренева. Выразительные средства окажутся новы, операторское решение С. Урусевского великолепно в цвете, но концепция - конфликт любви и классового долга - не сильно уйдет от ранней, протазановской), уже вполне «послеоктябрьской».

Режиссер обращается и к предреволюционному прошлому по произведениям русских писателей-эмигрантов - это смело, особенно для того, кто всегда под подозрением в «реставраторстве старого»: *Человек из ресторана* И. Шмелева с Михаилом Чеховым в заглавной роли (1927) и *Белый орел* Л. Андреева с В. И. Качаловым - губернатором, отдавшим приказ стрелять в бунтующую толпу, с блистательным Вс. Мейерхольдом - резким гротеском в образе царского сановника и талантливой Анной Стэн в роли гувернантки. Если и видеть в этих лентах некоторый сентиментализм и увлечение «ретроживописью» нравов (колоритные зарисовки денежных воротил - завсегда у *Яра*, лихачи в снежной метели на Петербургском шоссе, старинный уют губернаторского дома и т.д.), то эти фильмы, без сомнения, входят в золотой фонд благодаря уникальному явлению в коронных экранных ролях великих мастеров сцены,

И наконец, самые кассовые, самые знаменитые сатирические антибуржуазные и антирелигиозные комедии Протазанова на западном материале: *Процесс о трех миллионах*

(1926) и *Праздник святого Йоргена* (1930). Публике особенно нравилась и нравится - недаром она регулярно повторяется на телевидении - до сих пор) вторая, где блистательная пара аферистов - красавец Кторов-Коркис и его неперемный спутник хитрый Франц-Ильинский - обманывают, дурачат обывателей-фанатиков, лихо организуют «чудеса», где все фальшиво, все «псевдо»: псевдопророк, псевдодева, псевдошествование новоявленного святого «по морю, как посуху», а точнее, по заранее и хитро проложенным под водой мосткам - дерзостная пародия на евангельское чудо.

Праздник святого Йоргена - последний немой фильм Протазанова, удачно озвученный в 1935-м, был пиком его успеха у публики.

В кино пришел звук. Virtuоз «Великого немого» - он обладал редким умением монтировать по памяти - Протазанов отважно принимался за новое. Но ни первая звуковая картина *Томми* (1931) - вялая экранизация революционной пьесы *Бронепоезд 14-69*. ни интересный по замыслу, но унылый в воплощении памфлет *Марионетки* (1934) режиссерскими удачами не стали. Но блеск и «брио» остались в недавнем прошлом, наступала пора спада.

Правда, еще ждал в 1936-м всенародный успех *Бесприданницы* по А.Н. Саровскому. Тот, кто видел фильм, не мог забыть мизансцену, когда обольститель-богач Паратов (конечно, опять же неотразимый Кторов) сбрасывает с плеча подбитую мехом шубу и бросает ее прямо в весеннюю лужу на улице, чтобы могли по ней пройти, легко касаясь, туфельки Ларисы Огудаловой, совсем девочки, сияющей прелестью и восторгом жизни, которой суждено быть грубо и беспощадно растоптанной. У скольких советских комсомолок, активисток, ударниц в кинозалах не замирало сердце от зависти и истомы, а потом сжималось от боли по обманутой и погубленной красавице.

Семнадцатилетняя Нина Алисова была последней открытой им звездой - до *Бесприданницы* Протазанов снял ее в современной комедии *О странностях любви*, не выпущенной на экран цензурой, и Лариса оказалась дебютом и триумфом одаренной студентки ВГИКа, а окружали героиню знаменитые мастера, на сей раз образовавшие сильный и цельный (что не всегда удавалось Протазанову) артистический ансамбль: О. Пыжова - Огудалова, В. Рыжова - тетка Карандышева, М. Климов-Кнуров, Б. Тенин - Вожеватов, Робинзон - В. Попов (актерский бриллиант фильма). Мощная, словно бы масляная живопись великого национального драматурга

находила в этих рельефных портретах киноверсию чуть театрально, чуть педалированную в сторону мелодрамы, но аутентичную, истинно «протазановскую». Волжская ширь, чугунные цепи набережной и хрупкая фигурка гибнущей Ларисы - незабываемый финал, классический образец национальной русской школы экранизации.

При несомненном достоинстве и благородстве фигуры, позиции, поведения Якова Александровича он постоянно подвергался критике, ругани и просто шельмованию левой критики 1920-х или - в лучшем случае - замалчиванию. Отношение к нему четче всего было высказано Вл. Маяковским на диспуте «Пути и политика Совкино» 15 октября 1927 года: «Наша кинематография насквозь старая. С этим Протазановым лезут столетние древности кинематографии. Кинематографа не было, а уже был Протазанов с его (пропуск в стенограмме)...⁹⁰

Можно простить поэту, обычно не стеснявшемуся в выражениях, явную несправедливость и в адрес советского кино в целом (ведь уже снят *Броненосец «Потемкин»*), и выпад в «древнего» Протазанова, которому, кстати, было тогда 46 лет, и в российское кино, которому не было и 20-ти. Но прямота поэта раскрывает ситуацию: Протазанов видится чужим, ибо пришел из пошлой буржуазной «киношки», да еще и эмигрант. Да, Протазанов не был сочинителем теорий, прокладчиком новых дорог киноязыка, но в высшей степени заинтересованно и доброжелательно относился к поискам и свершениям коллег-авангардистов Л. Кулешова, Дзиги Вертова.

Однако боевая публицистика - сначала, а затем и формирующееся советское киноведение всячески культивировали и углубляли разрыв между «новаторами» и «традиционалистами». Последние, как считали зачинщики спора, во главе с Протазановым «окопались» в *Межрабпом-Руси*. оплот «сменовеховства» и рутины⁹¹.

Порожденная темпераментом кумачовых 1920-х конфронтация, превратившись далее в клише, не выдерживает проверки фактами, хотя бы потому, что именно на *Межрабпومه* была снята воспетая как новаторство *Мать* В. Пудовкина. Туда перешла с Первой фабрики Госкино мастерская

90. *Маяковский В.* Соч. Т. 12.- М.: Гослитиздат, 1959. С. 353.

91. К сожалению, тенденциозность и элемент «неглиже с отгагой» присутствуют и в моей статье «Яков Протазанов» в книге «Портреты». - М.: Искусство, 1966.

Л. Кулешова. Там снял свои *Три песни о Ленине* Д. Вертов. Там трудились Барнет, Экк, Тиссе и другие общепризнанные новаторы. В начале XXI века, когда отошли в далекое прошлое идеологические бои, ярлыки и обвинения, организм раннего советского кино видится единым, целостным и монолитным, а взаимосвязи и взаимовлияния должны прочерчиваться гораздо тоньше и сложнее.

К наветам Протазанов относился г. высшей степени спокойно, хотя впервые опубликованная в 1990-х семейная переписка говорит об осознанной скрытой обиде, грусти и терпеливому мужеству художника⁹².

С начала 1930-х в силу общей политической обстановки в стране и усилению сталинского режима гонения на искусство приобретали административный характер. Этому способствовала, в частности, подогреваемая сверху дискуссия о формализме. Видимо, она задела упомянутый выше единственный не выпущенный на экран протазановский фильм *О странностях любви* - невинную «черноморскую» комедию о двух молодых влюбленных парах на отдыхе. Не был поддержан и предлагавшийся режиссером интересный замысел *Оливера Твиста* по Диккенсу.

Сидеть в простое, бездействовать Протазанов не умел. Он снимал то, что предлагалось.

После преобразования *Межрабпомфильма* в Студию детских и юношеских фильмов ему поручают *Семиклассников* - рассказ о зарвавшемся пионере-индивидуалисте, материал весьма далекий от чародея павильона, от раздольной *Бесприданницы* с ее гудками волжских пароходов и 5-й симфонией Чайковского в фонограмме. Но дисциплинированный Протазанов снимал. Московские школьницы исполнительницы ролей Лида Драновская, Марина Ковалева, Ляля Шагалова - в будущем известные киноактрисы - и те понимали, как скучал и тяготился мастер. Фильм *Салават Юлаев* о героическом башкирском крестьянине, сподвижнике Пугачева, Протазанов снимал под Уфой - профессионально крепкое, но все же чужое зрелище. Во время войны - *Насреддин в Бухаре* - в Узбекистане, но с русскими актерами Л. Свердлиным, В. Зайчиковым и другими - совсем чужое, хотя и в натурных декорациях и снятое замечательным оператором Д. Демущим.

К себе он должен был вернуться в *Вояках и овцах* по Саровскому. Уже тяжело больным, вернувшись из эвакуа-

ции и отпраздновав Победу, работал над сценарием, позвал в сорежиссеры своего любимца Бориса Барнета.

Не довелось. Он скончался 8 августа 1945 года, оставив нам свой кинематограф высокой культуры и кинематографического качества.

Время и художники

30-е годы прошлого века - сложный, противоречивый, трагический период в жизни страны. Еще не угас энтузиазм, вызванный революционными идеалами. Люди трудились самоотверженно, пренебрегая отдыхом, не требуя никаких, даже самых элементарных удобств, часто недосыпая и недоедая. Только в конце 1934 года отменили продовольственные карточки. Жили надеждой на лучшее будущее.

Результаты оказались значительными. Именно тогда, в начале 30-х, вошли в строй действующих Кузнецкий и Магнитогорский металлургические комбинаты. Запорожский и Криворожский металлургические заводы, Горьковский автомобильный завод, Сталинградский, Харьковский и Челябинский тракторные заводы, Днепровская гидроэлектростанция. Сооружались и многие другие промышленные предприятия, электростанции, каналы, шахты, возводились новые города. Но историки до сих пор спорят, какой ценой эти результаты были достигнуты.

Героизм словно входил в быт. Весь мир откликнулся на челюскинскую эпопею. После гибели в Чукотском море парохода «Челюскин» (1934) его команда и пассажиры - 104 человека около двух месяцев жили в ледяном *Лагере Шмидта*, потом были спасены советскими летчиками. •> 1937 году в районе Северного полюса высадились воздушная экспедиция и основала научную станцию «Северный полюс-1». На ней в 1937-1938 годах работали четверо полярников, в том числе и И. Папаниным. Беспосадочные перелеты через Северный полюс в Америку совершили экипажи В. Чкалова и М. Громова (1937). А в следующем году беспосадочный перелет по маршруту «Москва - Дальний Восток» выполнил

ции и отпраздновав Победу, работал над сценарием, позвал в сорежиссеры своего любимца Бориса Барнета.

Не довелось. Он скончался 8 августа 1945 года, оставив нам свой кинематограф высокой культуры и кинематографического качества.

Глава



Киноискусство
30-х годов

V.1

Время и художники

30-е годы прошлого века - сложный, противоречивый, трагический период в жизни страны. Еще не угас энтузиазм, вызванный революционными идеалами. Люди трудились самоотверженно, пренебрегая отдыхом, не требуя никаких, даже самых элементарных удобств, часто недосыпая и недоедая. Только в конце 1934 года отменили продовольственные карточки. Жили надеждой на лучшее будущее.

Результаты оказались значительными. Именно тогда, в начале 30-х, вошли в строй действующих Кузнецкий и Магнитогорский металлургические комбинаты. Запорожский и Криворожский металлургические заводы, Горьковский автомобильный завод. Сталинградский, Харьковский и Челябинский тракторные заводы, Днепровская гидроэлектростанция. Сооружались и многие другие промышленные предприятия, электростанции, каналы, шахты, возводились новые города. Но историки до сих пор спорят, какой ценой эти результаты были достигнуты.

Героизм словно входил в быт. Весь мир откликнулся на челюскинскую эпопею. После гибели в Чукотском море парохода «Челюскин» (1934) его команда и пассажиры - 104 человека около двух месяцев жили в ледяном *Лагере Шмидта*, потом были спасены советскими летчиками. В 1937 год/ в районе Северного полюса высадилась воздушная экспедиция и основала научную станцию «Северный полюс-1». На ней в 1937-1938 годах работали четверо полярников во главе с И. Папаниным. Беспосадочные перелеты через Северный полюс в Америку совершили экипажи В. Чкалова и М. Громова (1937). А в следующем году беспосадочный перелет по маршруту «Москва - Дальний Восток» выполнил

женский экипаж в составе В. Гризодубовой, П. Осипенко и М. Расковой.

Одновременно с этими победными свершениями продолжало разоряться многомиллионное крестьянство, чааь сельского населения голодала, что являлось следствием перегибов и извращений в процессе коллективизации деревни и так называемого «раскулачивания» в конце 20-х годов. Укреплялась власть административно-бюрократического аппарата. Вводилась казарменная дисциплина (достаточно вспомнить постановление Совнаркома СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС от 28 декабря 1938 года, согласно которому лица, опоздавшие на работу более чем на 20 минут, подлежали немедленному увольнению). Все более распространялись внесудебные репрессии.

Роковая дата для страны и народа -1 декабря 1934 года. В Ленинграде, в Смольном был убит С. Киров. Это трагическое событие послужило поводом для принятия президиумом ЦИК СССР беспрецедентного по жестокости, нарушавшего все нормы правосудия постановления о мерах по борьбе с терроризмом. Предписывалось: следствие вести в ускоренном порядке, не более 10 дней; обвинительное заключение вручать обвиняемым за одни сутки до суда; дела слушать без участия сторон; ходатайства о помиловании не принимать к рассмотрению; приговоры к высшей мере наказания приводить в исполнение немедленно. Документ датирован днем убийства Кирова. На следующий день в газетах уже появились пространные списки арестованных за подготовку террористических актов, дела которых были переданы на рассмотрение военной коллегии Верховного суда СССР.

В стране начались повсеместные массовые репрессии. Тысячи и тысячи людей оказались в тюрьмах, лагерях так называемого ГУЛага, ссылках. Многие были расстреляны. Прошли сфабрикованные громкие судебные процессы над видными политическими и военными деятелями. На февральско-мартовском пленуме ЦК ВКП(б) 1937 года с докладом выступил Сталин. Он заявил, что вредительская и диверсионно-шпионская работа агентов иностранных государств, в том числе троцкистов, задела все или почти все хозяйственные, административные и партийные организации, что агенты иностранных государств и троцкисты проникли не только в низовые организации, но и на некоторые ответственные посты; что некоторые руководящие товарищи как в центре, так и на местах не только не сумели разглядеть настоящее лицо этих вредителей, но оказались до того беспечными, благо-

душными и наивными, что нередко сами способствовали продвижению агентов на ответственные посты.

Это было прямое подстрекательство к поголовному недоверию и подозрительности, призыв к усилению репрессий и их оправдание. Сталинским докладом открылся страшный год в нашей истории.

Пропагандистская машина действовала на максимальных оборотах: в прессе появлялись бесконечные статьи и сообщения о разоблаченных врагах народа. Все неизбежные в процессе строительства трудности, ошибки, недочеты стали объяснять только происками вредителей, шпионов, диверсантов.

С начала 30-х годов усилились идеологические гонения в сфере литературы и искусства. Одной из главных опасностей был назван формализм. Борьбу с формализмом в кино возглавила АРПК (Ассоциация работников революционной кинематографии). Ее руководители объявили формализм классово-враждебной теорией в киноискусстве. Основными [v] формалистами, по их мнению, были В. Шкловский и Л. Кулешов, которые, заявив о своем «разоружении», на практике продолжали осуществлять свои «вредные установки».

Понятие «формализм» получило сверхширокое вульгарное толкование: официальные идеологи искусства стали подводить под него все, что отличалось от единственно считавшейся реалистической достоверно-бытовой манеры изображения жизни; все, где большое внимание уделялось отточенной форме, и, конечно, эксцентрику, гротеску, ^буффонаду.

23 апреля 1932 года появилось постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Ликвидировалась Ассоциация пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП); все писатели, поддерживающие платформу советской власти и стремящиеся участвовать в социалистическом строительстве, объединялись в Союз советских писателей. Процесс создания такого союза был начат на f Первом Всесоюзном съезде советских писателей, который £ проходил в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934года. Аналогичные изменения предлагалось провести по линии других видов искусств.

Единым творческим методом был признан социалистический реализм. На практике это вело к унификации художественных манер и стилей, объективно способствовало единообразию, нивелированию различных неповторимых индивидуальностей, рождало догмы и каноны. Только очень яр-

кие и сильные таланты могли противостоять общей тенденции. То, что не укладывалось в строгие рамки социалистического реализма, стало объявляться формалистическим, натуралистическим и прочими отклонениями, чуждыми советскому искусству.

После убийства С. Кирова и начала новых массовых чисток «чуждому» искусству стали приписывать политическую подоплеку, нередко рассматривать его как враждебное, а иногда и прямо диверсионное: как дело рук врагов народа или их пособников.

Наносились один за другим ощутимые, жестокие удары по неуголному творчеству. В 1936 году на страницах «Правды» опубликовали ряд редакционных статей, где с небывалой до того резкостью, бездоказательностью подверглись разгрому многие выдающиеся мастера и талантливые произведения в разных видах искусства. Началось со статьи «Сумбур вместо музыки», уничтожавшей широко признанную к тому времени массовой аудиторией и деятелями искусства оперу Д. Шостаковича *Леди Макбет Мценского уезда* (*Катерина Измайлова*).

Опера была поставлена на сценах нескольких театров двумя годами раньше. Вот цитата из отзыва о ней В. Немировича-Данченко: «... Музыка Шостаковича гениальна по яркости и разнообразию ритмов, громадному темпераменту, глубокой лирике, изумительному богатству оркестровых красок»¹.

А вот отрывок из статьи «Правды»: «<...> Это перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это левацкий сумбур, вместо естественной, человеческой музыки»².

«Советское искусство» расширило круг «чуждых» композиторов. «<...> Чайковский во всем своем творческом наследии не наворотел и половины того, что наворотел композитор Попов в одной только симфонии. Зато молодой композитор Попов провозглашается гением за то, что сочинил огромное произведение, наполненное слоновым ревом, всяческим стрекотаньем и завываньем, но вовсе лишенное музыки»³.

Об элементарном такте, вежливости, принятых в культурном обществе, в этих погромных писаниях и говорить не приходится. «Чайковский... не наворотел!» Определения же, адресованные Г. Попову, вообще трудно как-либо квали-

1. Советское искусство. 1934. 11 февраля,

2. Правда. 1936. №27.

3. Советское искусство. 1936. 5. февраля (передовая).

фицировать. А между прочим, этот композитор только что Ц написал прекрасную лирическую и маршевую музыку к филь-
* му *Чапаяев*.

ч Вскоре в *Правде* появились такие же «критические» редакционные статьи. *Балетная фальшь* - снова о Д. Шостаковиче, его балете *Светлый ручей*. *Художники-пачкуны* - о художниках, пытавшихся вырваться за железные рамки установленных канонов.

Статья «Внешний блеск и фальшивое содержание» была посвящена «порочной» пьесе М. Булгакова *Мольер* и поставленному по ней спектаклю МХАТ. Газета назвала пьесу * «бульварной». Грубому обвинению в формализме и трюкачестве на страницах прессы подверглись многие московские и ленинградские спектакли. Началась последовательная травля Вс. Мейерхольда и его театра.

V.2

Рождение звукового кино

В такой политической общественной обстановке жило и развивалось киноискусство 30-х годов. Как могли кинематографисты работать в подобных условиях? Надо попытаться окунуться в атмосферу тех лет. Художники, как и большинство людей, не знали многого. Каждодневная пропаганда и агитация на страницах газет и журналов, из радиорепродукторов, вся существовавшая политическая система оказывали свое воздействие. Когда исчезал кто-то из близких, знакомых, считали это ошибкой, надеялись, что разберутся, справедливость восторжествует. К тому же нельзя забывать, что творческие процессы имеют и свои законы развития, их невозможно объяснять только существующими политическими реалиями.

Показательно в этом отношении воспоминание Т. Хренникова о Д. Шостаковиче, которого с полным правом можно отнести и к кинематографистам, так много он сделал для развития российского кино: «Как композитор он был гениален, а в жизни был нормальным советским человеком, воспитанным так же, как все мы. Он был человеком дисциплины, долга, активно участвовал в общественной жизни. Мы все считали, что наша страна на верном пути, а ошибки казались нам просчетами отдельных людей»⁴.

Нельзя не отметить и еще одно обстоятельство. Фильмы, как известно, создавались в то время только на го-

4. Культура. 2003. №20. 22-28 мая.

сударственных студиях и на государственные средства, поэтому их авторы в большей степени, чем в некоторых других видах искусства, зависели от официальной политики, идеологических требований и установок. Сталин, сознавая огромное воздействие кино на миллионы зрителей, проявлял к нему особое внимание. Очевидно, любил его и просто как зритель. Некоторые фильмы пересматривал многократно, с удовольствием «угощал» ими своих соратников и вообще утверждал, что хорошие картины надо смотреть не один раз, так как после первого просмотра трудно воспринять все. Такое отношение Сталина давало кинематографу некоторые преимущества (в частности, финансовую поддержку), но и держало его под неусыпным контролем. Годовые производственно-тематические планы кинематографа утверждались правительством и публиковались в центральной печати. Сталин читал, а иногда и редактировал многие сценарии и принимал в качестве последнего цензора почти все готовые фильмы, Он резко возражал против затянутых, скучных и мрачных, с его точки зрения, картин. Нередко повторял, что «<...> зрителю нужна радость, бодрость, смех»⁵.

Начало 30-х годов ознаменовалось в кино появлением звука. Родилось во многом новое искусство со своей эстетикой, своим языком, своими выразительными возможностями. Что-то оно утратило из достижений немоего кинематографа, но значительно больше приобрело.

Пришло живое человеческое слово. Неизмеримо возросли художественный потенциал кинематографического искусства и, следовательно, простор для творческих поисков мастеров.

Новому этапу в развитии кино стало присуще обращение к опыту литературы не только в виде экранизаций, но и в стремлении достигнуть свойственных литературным произведениям психологической глубины в раскрытии человеческих характеров, масштабности в осмыслении жизненных процессов и явлений. В лучших фильмах такая задача решалась. Успешно начала утверждаться как равноправная с писательской профессия кинодраматурга, сценариста.

При постановке большинства картин 20-х годов бесспорное лидерство принадлежало режиссуре. 30-е выдвинули на главенствующее место, наряду с режиссерами и сценаристами, актеров. Заговоривший экран привлек многих выдающихся театральных артистов.

Сложились новые композиционные приемы, новые Мизансцены и монтажные ходы, где были (в некоторых лучших фильмах) талантливо использованы отдельные открытия находки монтажно-живописных и пластических построений рртин периода немоего кино.

1 Но звук завоевывал свое место в кино с немалыми удностями. Суть конфликта заключалась прежде всего в >м, что немое кино уже обрело свои выразительные средства, свой специфический язык. Сформировалось особое, самостоятельное искусство. С приходом звука боялись театральности, утраты найденных художественных приемов. (Отчасти эта опасность подтвердилась в ряде ранних звуковых фильмов.

Безусловную поддержку появлению звукового кино высказали С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров в статье-декларации *Будущее звуковой фильмы (Заявке)*, которая была опубликована в № 32 «Советского экрана» за 1928 год. Знаменательна уже первая фраза документа; «Заветные мечты о звучащем кинематографе сбываются...» Правда, в *Заявке*, так в киноведческой литературе принято называть эту статью, имелось серьезное возражение против «натуралистического» использования звука, т. е. точного совпадения с [изображением на экране, создающего «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. п.

«...Только *контрапунктическое* использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования, - утверждали авторы *Заявки*. - *Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*»⁶.

Практика звукового кино с момента его возникновения в нашей стране внесла коррективы в столь категоричное заявление выдающихся мастеров, но важен был сам факт их горячей поддержки такого важного нововведения.

Над оригинальными системами звуковой аппаратуры в Советском Союзе работали лаборатории А. Шорина в Ленинграде и П. Тагера - в Москве. Экспериментальные звуковые съемки, произведенные в этих лабораториях, были показаны в 1928 году, а в октябре 1929 года на Невском проспекте в Ленинграде открылся первый в стране звуковой кинотеатр, оборудованный аппаратурой, созданной А. Шориным.

Создание фильмов начали со *Звуковых сборных программ*, состоявших из разнообразных киноматериалов. Вот, например, содержание первого выпуска. Синхронная запись речи Валериана Куйбышева (как первый заместитель председателя Совнаркома, он уделял большое внимание развитию кинотехники, кинопромышленности, кинофикации), концертные номера: Иван Козловский пел романс *Я помню чудное мгновенье*, оркестр играл марш Сергея Прокофьева из оперы *Любовь к трем апельсинам*, Сергей Образцов знакомил зрителей со своими куклами, звучали арфа, гавайская гитара, джаз под управлением Александра Цфасмана...

1931-й - год появления на экранах первого отечественного полнометражного звукового художественного фильма *Путевка в жизнь*. И хотя немые картины еще будут выходить до 1934 года, все увереннее начнет заявлять о себе звуковое художественное кино. На рекламных афишах в течение нескольких лет станет неизменно повторяться многозначительное: *Смотрите и слушайте*.

Если попытаться определить главное направление творческих поисков мастеров звукового художественного кино 30-х годов, то это будет, вероятно, стремление создать живой, полнокровный образ человека, раскрыть его духовный мир, характер, психологию. Сюда же можно добавить высказывание братьев Васильевых из их заявки на постановку фильма *Чалаев* о том, что они хотят «показать... людей, которые движут событиями, и события, которые движут и раскрывают этих людей»⁷. Поставленные кинематографистами перед собой задачи решались в разных картинах с разной степенью глубины и успеха. Часто осложнялись они в то время еще и политической конъюнктурой, строгими идеологическими догмами.

И все же есть полное основание утверждать, что тогда была создана галерея героев экрана, которые стали спутниками не одного поколения зрителей.

Рубеж 90-х годов прошлого века стал суровым испытанием для фильмов, выпущенных в предыдущие десятилетия. Часть киноведов и публицистов рассматривала картины 30-х только в свете официальной идеологии сталинского режима. Прослеживалась даже тенденция: то, что когда-то оценивалось знаком «плюс», обозначать знаком «минус» и наоборот. Невольно приходят на память пушкинские слова:

7. *Братья Васильевы*. Собр. соч. В 3 т. Т. 2 - М.: Искусство, 1982. С. 148.

^«Уважение к минувшему - вот черта, отличающая образованность от дикости»⁸.

Объективный и уважительный анализ сделанного ранее талантливыми художниками, подход к нему с позиций [подлинного историзма до сих пор не снят с повестки дня. К Собкалению, и сегодня лучшие фильмы тех лет не гарантированы ЮТ всевозможных незаслуженных и предвзятых нападок.

В то время как некоторые из этих фильмов выдержали испытание не только в качестве нестареющих художественных образцов, они выдержали испытание на жизненную [правду. Мы словно увидели их другими глазами. Наш сегодняшний исторический опыт позволил открыть в них такие [пласты и глубокий подтекст, которые раньше не замечались. Художникам того времени нередко удавалось преодолеть рамки идеологической заданности и политической конъюнктуры, дать всестороннее изображение действительности, иногда затронуть проблемы, которые имеют общечеловеческое значение.

Такие проблемы затрагивались и в фильме *Путевка в жизнь*. Его режиссером был Николай Эрк (Ивакин), окончивший Государственные высшие режиссерские мастерские [под руководством Вс. Мейерхольда, Государственный техникум кинематографии и курсы по технике звукового кино. *Путевка* явилась его первым крупным кинопроизведением. [Сценарий он писал вместе с А. Столпером и Р. Янушкевич. [Снимал картину оператор В. Пронин. Фильм был посвящен педагогическому эксперименту, «невиданному опыту» по перевоспитанию трудом беспризорных детей и подростков. События датированы 1923 годом. Основное действие происходит в трудовой коммуне. Этому предшествует несколько эпизодов быта беспризорных на свободе, милицейской облавы на них и сцена разговора в деткомиссии. Картину отличает достоверность в передаче атмосферы, обстановки жизни юных правонарушителей, затем коммунаров, а главное - правдивые образы основных персонажей.

Не случайно фильм имел огромный успех не только в нашей стране (несколько месяцев не сходил с первых экранов), но и за рубежом. Под прямым влиянием *Путевки* на Западе было снято более десяти картин о перевоспитании «трудных» подростков. Некоторые зарубежные историки кино увидели в советском фильме предтечу итальянского неореализма.

В.Пушкин А. С Собр. соч. Т. 6. - М., 1981. С. 155.

Обаятельный образ организатора и воспитателя трудовой коммуны Николая Ивановича Сергеева создал замечательный артист МХАТ Николай Баталов⁹. Роль немногословна, хотя почти каждая фраза в ней значительна (так произносил ее актер) и надолго запоминается зрителями. Пластический рисунок роли отличает сдержанность. Лишь несколько характерных жестов использовал Баталов: в моменты огорчения, неудач его герой низко надвигает на лоб свою кубанку, когда ищет выход из трудного положения, потирает рукой подбородок,...

Вс. Пудовкин, снимавший актера в роли Павла Власова в немом фильме *Мать*, писал: «Вспоминая Баталова, я всегда вижу его взгляд. Все обаяние созданного им образа было связано именно с глазами»⁹. И еще, добавим, говоря о роли Сергеева, с его улыбкой - белозубой, открытой, доброй, порой лукавой, хитрой. Не случайно Экк, как и Пудовкин, так часто снимал Баталова крупным планом.

Неподдельная простота и необходимая строгость Сергеева - Баталова в общении с подростками, искренняя заинтересованность в их судьбах, вера в то, что все сложится наилучшим образом, внушили бывшим беспризорным доверие и уважение к нему. Актер убеждает и зрителей - именно такой человек мог добиться успеха на столь трудном и благородном поприще.

Антиподом Сергеева выступает в фильме главарь бандитской шайки Жиган, которого ярко, темпераментно сыграл Михаил Жаров. Актер построил роль на контрасте внешней бравады, воровской романтики и духовной опустошенности, жестокости. Нельзя представить Жигана без гитары и ухарских блатных песенок, которых с таким упоением, озорством, лихим азартом пел актер.

Третьим главным героем был Мустафа («Ферт») - один из самых ловких подручных Жигана в начале фильма, а потом ближайший и верный помощник Сергеева в коммуналке. Когда погибнет Мустафа, Николай Иванович произнесет проникновенную горькую фразу: «Как же, Мустафа, а хотел быть машинистом?..» Вначале на роль этого беспризорного подростка намечался профессиональный актер. Но случилось непредвиденное. На одну из первых массовых сцен пригласили студентов театральных студий и Государственного техникума кинематографии (ГТК), которые должны были изображать беспризорников. По ходу съемки крикнули: «Милиция!», все

бросились врассыпную, а один парень залез в бочку. Когда он высунулся оттуда, все увидели уморительно смешное улыбающееся лицо с хитро прищуренными узкими, монгольского типа глазками в изношенной помятой женской шляпе. Парень крикнул: «Ку-ку» и снова скрылся в бочке. Иных мнений не было: вот он - Мустафа! Кстати, появление парня из бочки запечатлели на пленку, и этот кадр вошел в фильм. Забавный парень оказался студентом ГТК, впоследствии известным марийским поэтом Иваном Кырлей. Его приглашение на роль Мустафы стало еще одной удачей фильма.

Уделив главное внимание героям картины, режиссер поставил и ряд динамичных массовых сцен.

Свой первый звуковой фильм *Златые горы* (1931) Сергей Юткевич снимал по сценарию, написанному им вместе с А. Михайловским, В. Недоброво, Л. Арнштамом к А. Чапыгиным (автор диалогов), и не случайно назвал плацдармом «для боев, которые разворачиваются совершенно открыто на экране»¹⁰. Структура фильма включала как эпизоды, словно возвращающие звуковой кинематограф к его немому предшественнику, к прямому использованию приемов немого кино, так и сцены, которые могли быть решены только средствами звукового киноискусства, и прежде всего те, где очевидна попытка раскрыть психологию персонажей путем актерской работы. «Средствами актерской выразительности была сыграна тема картины»¹¹ - напишет впоследствии режиссер.

Картина начинается своеобразным прологом: 1914 год. Бакинская стачка. Эпизод типичен для немого кино. Режиссер и оператор Ж. Мартов применяют здесь обобщающие возможности монтажно-живописного кинематографа. Это зачин произведения, в котором эпическое начало сочетается с эпизодами камерными. Действие переносится в Петербург. Появляется главный герой - Петр, пришедший вместе с другими крестьянами наниматься на завод, «на коня заработать...». Его экранная история напоминает судьбу Парня из немой картины Вс. Пудовкина *Конец Санкт-Петербурга*. Сначала забитый человек, которого хозяин использует в своей провокации, потом активный участник рабочей забастовки. Но в отличие от Парня из *Конца Санкт-Петербурга*, который на протяжении всей картины остается лишь олицетворением определенного социального типа, даже не имеет в фильме собственного имени, Петр постепенно приобретает индиви-

9. Пудовкин В. Т.]. - М.: Искусство. 1974. С. 274.

10. Пролетарское кино. 1932. №1-4. С. 8.

11. Юткевич С. Человек на экране. - М.: Госкиноиздат. 1947. С. 81.

дуальные черты, прежде всего благодаря игре актера Бориса Пославского и, конечно, режиссерскому решению образа. Такова сцена, раскрывающая тоску Петра по привычной крестьянской жизни. Задумавшись, он пропускает меж пальцев струйку текущей сверху воды, и она вдруг превращается в его глазах в струйку зерна. Или найденная актером деталь: каждый раз, открывая подаренные часы с надписью «За усердие от хозяина», Петр инстинктивно вздрагивает от щелчка.

Тонко и изящно решена озвученная только музыкой откровенно ироническая сцена награждения Петра этими часами. В ритме вальса подлинному цеху приближается к нему инженер - сын хозяина (В. Федосьев). И вот на очень крупном плане под звон колокольчиков из футляра вытягивается цепочка часов, медленной плавно выползает она, пока не появляются сами часы, поблескивающие серебряными крышками. Теперь вместо вальса слышится хрустальный перезвон часов. Эта сцена характерна взаимным обогащением приемов немой и звукового кинематографа. Казалось бы, она могла быть и немой, текста в ней нет, но какой дополнительный смысловой подтекст получает сцена от звучания вальса, звона колокольчиков и часов.

Дмитрий Шбстакович написал прекрасный концертный вальс. Несколько раз слышим мы его в фильме, и каждый раз эмоционально он воспринимается по-иному, в зависимости оттого, что происходит на экране.

Запоминается в фильме образ веселого вихрастого парня, которого легко, непринужденно сыграл Борис Тенин. Парень любезничает с девушкой и поет песню, давшую название фильму. Песня эта, несмотря на внешне задорную, лихую тональность, по сути содержит иронический и даже печальный подтекст.

Через два года после *Путевки в жизнь*, *Златых гор* на экраны вышел один из самых своеобразных, неповторимых фильмов 30-х годов - *Украина*. Фильм поставил Борис Барнет по сценарию, написанному вместе с К. Финном по мотивам его одноименной повести. Операторами были М. Кириллов и А. Спиридонов.

В этом фильме органично сочетаются драматическое и комическое, подробнейшие детали быта, лирика, сатира и патетика. Необычайно остро звучит в нем тема враждебности, противоестественности войны всему человеческому.

Фильм многоплановый и охватывает различные исторические события: забастовку, начало Первой мировой войны, фронт и тыл, революцию. Среди его героев - люди разных

возрастов и национальностей, социальных слоев и общественного положения. Человек и события здесь наглядно вплетены в единую и неразрывную картину реального бытия.

С поразительной точностью и обстоятельностью воспроизведены в нем условия жизни захолустного городка Российской империи, а также с не меньшей впечатляемостью - трагизм окопного существования фронтовиков.

Два пожилых человека: хозяин сапожной мастерской Грешим (С. Комаров) и его жилец - немец Роберт Карлович (Р. Эрдман) соседствуют мирно, взаимно вежливы, обходительны, любят играть друг с другом в шашки. От политики далеки, никакой национальной розни не ощущают. Но вот пришла война, и этих двух людей как будто подменили. Оба поддаются шовинистическому угару, теперь вражда встает между ними.

Совсем иной оказалась дочь Грешина, девушка Манька (Е. Кузьмина). Внешне в большинстве сцен актриса играет роль как комедийную, но привносит в нее и драматический подтекст. Когда в городке разместили пленных немцев, Маньке приглянулся один из них - молодой парень по фамилии Мюллер (Г. Клеринг). Она пожалела его, естественное человеческое чувство победило все предрассудки. Девушка стала неумело проявлять к немцу симпатию, трогательно заботиться о нем, привела домой, хотела накормить, защитила от гнева отца. Вернувшиеся с фронта искалеченные русские солдаты жестоко избивают Мюллера, выгоняют из сапожной мастерской (он тоже был на родине сапожником).

Другая сюжетная линия фильма - история семьи сапожника Кадкина. Отец - суровый с виду, но, как выяснится, по существу добрый, сердечный человек, в достоверном исполнении Александра Чистякова. Его старший сын - революционер Николай. Открытое лицо, непринужденная широкая улыбка, громкий, от души, смех... - сразу же узнается актер Николай Боголюбов. Это он, Николай Кадкин, первым с белым флагом пойдет на братание с немцами и будет сражен офицерской пулей. Младший сын Сенька - первая роль в кино Николая Крюкова, открывшая его шестидесятилетний путь в этом искусстве. В *Украине* он сыграл молодого сапожника - разбитного парня, азартного, горячего, умевшего ловко орудовать немудреным инструментом в сапожной мастерской и комично ухаживать за понравившейся барышней. Сумасбродство, мальчишеское щегольство приводят его добровольцем на фронт мировой войны. Страшная реальность отрезвляет парня, охлаждает его «патриотический» пыл. Одна

из эмоционально сильных сцен фильма - жестокий солдатский «розыгрыш», адресованный Сеньке. После очередного обстрела окопов падает его брат Николай. Онемев от ужаса, смотрит на него Сенька. Внезапно с криком: «Чего тебе?» Николай, невредимый, под общий хохот солдат открывает глаза. Сенька, глядя на брата, начинает судорожно рыдать. В роковой момент атаки Сенькой вдруг овладевает страх: обвязав щеку платком (якобы заболел зуб), он остается в окопе. Возбешенный офицер вытаскивает его на бруствер, где и попадает в Сеньку первая же пуля. Дебютная роль Крючкова в кино отличалась актерской непосредственностью, точностью характеристики и по большому счету трагической интонацией.

Патетичен финал фильма. В октябрьские дни семнадцатого года в одном строю шагают по улицам городка старый сапожник Кадкин и молодой немец Мюллер.

Сергей Юткевич в одном из своих выступлений отметил присущие Борису Барнету в работе над *Окраиной*: «...поразительное «чаплиновское» доверие к актерским возможностям в кинематографе, доверие к актеру, доверие к колоссальной внимательности и любви зрителей ко всему человеческому...»¹²

Почему так много фильмов делалось тогда о революции и Гражданской войне? События тех лет жили в сознании людей. Это была история, прописавшаяся в современности. Не случайно один из известных фильмов того времени начинался словами героя: «Революция продолжается, товарищи!»¹³ Многие режиссеры, сценаристы были участниками грозных событий или, по крайней мере, очевидцами. Не по рассказам, не по книгам знали они их. Это была юность, молодость кинематографистов. Естественно, тема находила поддержку и у руководства.

Революция, прописавшаяся в современности

Конец 1934 года ознаменовался выходом на экраны фильма *Чапаев* братьев Васильевых - *знакового* произведения отечественного кино.

Георгий и Сергей Васильевы не были братьями, их породнил кинематограф. Случилось так, что, еще не зная друг друга, они оба являлись редакторами-монтажерами в известном кинематографическом здании в Москве в Малом

Гнездиновском, 7. Познакомившись, стали часто работать сообща над одной картиной. Многие начали называть их «братьями», и они, став режиссерами, решили узаконить это имя - «братья Васильевы».

В 1928 году сделали документальный фильм *Подвиг во льдах* о спасении экипажем ледокола *Красин* потерпевшей аварию итальянской экспедиции Нобиле. Потом последовали художественный фильм *Спящая красавица* (по сценарию Г. Александрова, 1930), в котором они с выдумкой и озорством попытались иллюстрировать взгляды Пролеткульта на классическое искусство (балет), и фильм *Личное дело* (по сценарию А. Чиркова, 1932), где слабая драматургия не дала возможности раскрыть характеры персонажей.

О своих дальнейших творческих исканиях Васильевы писали: «Нам была предоставлена полная свобода выбора материала и методов его художественной обработки. Это был серьезный экзамен для наших творческих возможностей. <...> Так как мы оба - участники Гражданской войны и материал Гражданской войны хорошо знали, мы решили обратиться к нему»¹⁴.

В конце 1932 года они приступают на кинофабрике «Ленфильм» к созданию фильма *Чапаев* по собственному сценарию, имевшему не один вариант, написанию которого предшествовала огромная подготовительная работа. Широко использовались авторами одноименная книга Д. Фурманова и другие материалы писателя, а также многочисленные документы.

О позиции Васильевых свидетельствует, в частности, такой факт: подготавливая сценарий *Личного дела*, они решительно отбросили существовавшую версию о виновности в гибели героя летчиков-шпионов. А ведь какая, казалось бы, «актуальная» для тех лет сюжетная линия!

Учитывая уроки *Спящей красавицы* и *Личного дела*, Васильевы особое значение в своей новой работе придавали сценарию и актерам. Прежде всего нужно было не ошибиться с выбором исполнителя на главную роль. Остановились на одном из ведущих артистов Ленинградского академического театра драмы двадцатидевятилетнем Борисе Бабочкине.

Увлеченный ролью, актер отдал герою немалую часть души и сердца, привнес в образ многие крылатые выражения, колоритные словечки, которые придали его Чапаеву неповторимую индивидуальность, особую выразительность.

V.3

12. За большое киноискусство. - М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 95.

13. «Великий гражданин», 1-я серия.

14. «Чапаев». Кинофотоиздат. - М., 1936. С. 54-55.

При этом надо помнить, что экранный Чапаев совсем не адекватен реальному Чапаеву. В фильме предстает обобщенный художественный образ народного героя. И Бабочкин не раз подчеркивал: «В своем толковании Чапаева я меньше всего чувствовал себя обязанным становиться похожим на настоящего Чапаева»¹⁵. Поэтому было бы ошибочно подходить к Чапаеву, показанному в фильме с документальной меркой. Далеки от своих реальных прототипов и образы Петьки и Анны.

Важной задачей режиссеров и Бориса Бабочкина, которую они поставили перед собой, было совмещение бытовой правды с правдой народных легенд, сказаний, песен - другими словами, сочетание прозаического и возвышенного, героического. В решении этой задачи они видели ключ к воплощению на экране и заглавного персонажа и образа эпохи.

...Стремительно врывается Чапаев в картину. На тройке, запряженной в мирную пролетку; воспринятую зрителями как боевая тачанка, мчится вперед, увлекая за собой в атаку бойцов. Эти кадры легендарны по своей стилистике. Но уже в следующем эпизоде мы видим его в весьма прозаической ситуации. Обходя строй бойцов, только что овладевших хутором, он замечает отсутствие у некоторых из них оружия. «Винтовка твоя где?.. А где твой пулемет, Пастухов?» - требовательно расспрашивает бойцов Чапаев.

Две ипостаси образа - возвышенное и бытовое - прослеживаются на протяжении фильма. Трудно отдать предпочтение в яркости, художественном совершенстве одной или нескольким сценам; вдохновенному, мудрому и одновременно озорному эпизоду с картошкой; насыщенным тончайшими оттенками человеческих настроений и чувств сценам чапаевских столкновений с Фурмановым; митингу с красочной, самобытной речью «степного командира», где хитроватый крестьянин задает ему знаменитый вопрос: «Ты за большевиков али за коммунистов?»

Меняется темп развития событий во второй половине картины с ее масштабными и лирическими сценами. Остаются в памяти ночной разговор Чапаева с Петькой перед боем, сам бой с каппелевцами, озвученный барабанной дробью, пулеметными очередями и двумя репликами, что вошли в кинофольклор: «Красиво идут!.. - Интеллигенты!»; проникновенные сцены отъезда Фурманова, пения чапаевца-

ми «Ермака» и размышлений их командира о будущем, наконец, возвышенный до народной скорби эпизод гибели Чапая.

Герой остается самим собой и тогда, когда из блюда пьет чай, и тогда, когда легендарным всадником, на холме, венчает живописную композицию.

Лаконично и тонко проведена в фильме лирическая линия - взаимоотношения Анны и Петьки. Два эпизода. Чапаевский ординарец пытается «приударить» за приглянувшейся ему молодой женщиной, недавно приехавшей в дивизию. Обучает пулемету: «А это называются щечки...» Хочет обнять ученицу и получает решительный отпор. Проходит время. Учеба окончена. Взглядами, интонацией голоса актеры передают, что теперь их героев связывает искреннее большое чувство. Хотя никаких признаний, нежных слов здесь нет, Петька говорит, что ему поручили добыть языка. Происходит диалог: «А сможешь?» - «Я все могу!»

Сразу же, вслед за фразой «Я все могу!», наступает расставание с Анной перед уходом на смертельно опасное задание. На секунду Петька подается вперед, намереваясь, видимо, поцеловать ее, но... не решается, молча подает руку.

В следующих сценах мы видим, что он, глядя на Анну влюбленными глазами, старается как можно чаще быть с ней рядом. Вспомним хотя бы эпизод проводов Фурманова. И так до последнего, прощального объятия в роковую ночь нападения белых на штаб дивизии, когда Чапаев отправляет Анну за подкреплением в Сахарную, к Еланю.

Подлинными творения искусства, наряду с особенностями жизненного материала, историческими и социальными атрибутами, обладают глубинным содержанием, которое таит в себе общечеловеческие ценности. В основе Чапаева лежит романтическая мечта о народном счастье, хотя и выражена она рядовым казаком с удивительной простотой «...Каждому хорошей жизни хочется». Бесхитростная фраза казака перекликается с чапаевскими словами в последнюю для него ночь: «Война кончится, великолепная будет жизнь! Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!»

Борис Бабочкин раскрыл не только классовые или профессиональные особенности героя, но с редкой узнаваемостью и пронзительной страстностью воплотил в этом образе черты русского национального характера - со свойственными ему широтой и удалью, безудержной храбростью и добротой, глубокой сердечностью и искренностью. Поэтому так вписался герой фильма в кадры среднерусской природы, великолепно запечатленной операторами А. Сигаевым и

А. Ксенофоновым. И так неотделим он от раздольных и задушевных народных песен.

С высоты современных требований к искусству и сегодняшнего понимания собственной истории особенно видно, что именно это человеческое начало оказалось доминирующим в образе, определило его истинные смысл, масштаб, ценность. И фильм воспринимается теперь трагедией (как прав был Бабочкин, указывая его жанр!) на материале одной из самых жестоких страниц народной жизни.

Прежде всего человеческое начало, надо полагать, имела в виду актриса Алла Демидова, когда в конце весны 1995 года в телевизионной передаче *Кинескоп*, выражая уверенность в конкретном, земном существовании больших художественных образов, сказала, что так существует в жизни Чапаев Бабочкина: «Он так же реален, как мы с вами».

Человеческое обаяние - неотъемлемое качество Чапаева - Бабочкина. Отсюда проистекает жизненность, привлекательность и других героев фильма: Фурманова (Борис Блинов), Петьки (Леонид Кмит), Анны (Варвара Мясникова), казака Потапова (Степан Шкурат), крестьянина (Борис Чирков)...

Симпатии авторов были на стороне Чапаева и его сподвижников, НС-Васильевы стремились быть объективными. Впервые в нашем кинематографе белогвардейцы показаны умными, мужественными людьми. Прежде всего полковник Бороздин в исполнении Иллариона Певцова - учителя Георгия Васильева и Бабочкина. Кадровый офицер-интеллигент, музыкант, преданный своей идее, своему пониманию долга и Родины. Или поручик (его сыграл Георгий Васильев), который бесстрашно шел впереди шеренг каппелевцев под ураганный огонь красных. Недаром в первых официальных откликах на фильм его авторам ставилась в вину булгаковская интонация в обрисовке белых офицеров, мол, как в пьесе *Дни Турбиных*.

В Чапаеве братья Васильевы поднялись на новую ступень кинорежиссуры. Композиция, монтаж (сцену каппелевского боя по монтажному решению справедливо ставят в один ряд со знаменитой *одесской лестницей* Эйзенштейна), построение мизансцен и использование звука, изобразительное и музыкальное решение, не говоря уже о работе актеров, включая исполнителей эпизодических ролей, - все отличается классической завершенностью, строгостью и гармоничностью.

Можно вспомнить многие восторженные высказывания о фильме и об исполнителе роли Чапаева писателей, де-

ятелей искусства, военачальников и рядовых зрителей. В этих высказываниях подчеркивается и то исключительное значение, которое имеет фильм в истории отечественного кино.

«...Картина будет жить как великая и вечно живая народная эпопея! Она полна огромного социального дыхания. Посему ее художественное значение непреходяще»¹⁶. Это сказал Максим Горький.

Сергей Эйзенштейн в статье, названной *Наконец!*, писал: «Взяв весь опыт поэтического стиля и патетического строя, характерного для первого этапа, и всю глубину тематики, раскрываемой через живой образ человека, стоявшие в центре внимания второго пятилетия, Васильевы сумели дать незабываемые образы людей и незабываемую картину эпохи»¹⁷.

А вот высказывание режиссера совсем другого времени, Андрея Тарковского, который сказал об образе Чапаева: «Весь он, как бриллиант, где каждая грань контрастирует с другой, из чего и вырастает характер.

• Это грандиозно! Вот что такое настоящая историческая картина! И, кстати, вспомните, с каким трудом проходил Чапаев, сколько было разговоров: как так можно, зачем это показывать! А затем, что герой - человек, и в этом его бессмертие»¹⁸.

Марлен Хуциев признавался: «Я бесконечно люблю этот фильм. Говорю - «фильм» и невольно испытываю неловкость, что называю рядовым, будничным словом такое огромное, потрясающее, поразительное явление, как Чапаев».¹⁹

О значении образа Чапаева в развитии отечественного актерского искусства писал Михаил Ульянов: «Говорят, что актеры, мечтая о самых высоких достижениях или размышляя об уровне ролей, которые играет тот или иной известный актер, как бы определили для себя такую высшую точку отсчета - бабочкинский Чапаев. - И при этом добавил: - Роль, подобная Чапаеву, так же редка и так же велика, как *Сикстинская мадонна*, ее ни с чем сравнивать невозможно...»²⁰

Писатель Борис Васильев вспоминал; «Лишь один фильм, увиденный мною в далеком детстве, дал мне такой эмоциональный заряд, который я, как мне кажется, не исчерпал и до сей поры. В конце этого фильма я рыдал так, как не рыдал никогда ни до него, ни после, и долго не мог двинуться с места.

16. Искусство кино. 1960. №12. С. 113.

17. Литературная газета. 1934, 18 ноября.

18. Липкое А. Профессия или призвание. Киноцентр. - М., 1991 С. 25.

19. Советская культура. 1984. 7 ноября.

20. Известия. 1984. 14 января.

Фильм назывался *Чапаев*.

Я смотрел его бесчисленно, я с детства знаю его наизусть, я смотрю его и сейчас, как только предоставляется возможность. Смотрю с прежним безотрывным вниманием и с прежним потрясением, с уже внутренними слезами»²¹.

Показательно, что последние приведенные высказывания относятся к восьмидесятым или семидесятым годам, т.е. ко времени, когда жизнь фильма насчитывала уже несколько десятилетий.

В начале 90-х годов возникла версия, что *Чапаев* якобы делался по заданию Сталина. Когда фильм снимался, в прессе почти отсутствовала какая-либо информация. Более того, режиссерам во время работы чинились всевозможные препятствия, вплоть до нелепого требования в период звукового кино снимать фильм немой. Могло ли такое быть, если бы постановка осуществлялась по указанию Сталина?

Кинорежиссер нашего времени Алексей Герман писал о постановке *Чапаева*: «Подозрительное отношение бюрократов к этому фильму сочеталось с недоверием многих коллег братьев Васильевых, которые сначала не поняли, что родился великий фильм»²².

Замечания «высоких лиц» последовали только после просмотра готового фильма и свидетельствовали об уровне эмоционального восприятия и понимания ими искусства. Так, Ворошилов предложил заменить «Ермака» в сцене последней ночи перед гибелью Чапаева другой песней; Каганович спросил: «Нельзя ли, чтобы они не мычали?» (речь шла о замечательном вокализе на мотив «Черного ворона» в эпизоде прощания с Фурмановым); Молотов назвал «чрезмерно затянутым» эпизод с «Лунной сонатой»²³. К счастью, Сталин их не поддержал, и сцены остались в нетронутом виде.

И еще об одном, вероятно, самом главном. Небывалый успех пришел к *Чапаеву* прежде всего «снизу», от зрителей. Причем зрителей всех возрастов, различных профессий, разного уровня образования. Это они в первые же дни его демонстрации часами стояли за билетами у касс кинотеатров и клубов, многократно пересматривая *Чапаева*. Такого феноменального триумфа фильма ни до, ни после не знала история нашего кино. Он стал любимым для нескольких поколений зрителей.

21. Литературная газета. 1979. 7 ноября.

22. Советская культура, 1988. 30 апреля.

23. Подробнее об этом см.: Киноведческие записки. 2002. № 61. С. 310, 313, 314.

Параллельно с *Чашевым* на кинофабрике *Ленфильм* шла работа над фильмом Григория Козинцева и Леонида Трауберга *Юность Максима*, также ставшим крупным явлением в истории нашего кинематографа.

Режиссеры, по их словам, задумались над тем, почему у многих замечательных немых исторических фильмов отсутствовал «захват зрительного зала». Ответ был очевиден - не хватало героя, которого полюбил бы зритель. И тут они вспомнили о любимой с детства книге о Тиле Уленшпигеле.

«Сделать пролетарского *Тиля Уленшпигеля* было бы делом плохим, - говорил Козинцев. - Тиль целиком связан с Фландрией, со своей эпохой, со своим народом. Он совсем не русский. Но на *Тиле* мы научились жанру. Мы научились тому, что такое революционная легенда.

<...> Этот образ с зычным смехом и яростной ненавистью к угнетателям, образ с настоящей легендарной лирикой, образ барабанщика революции нам очень помог. Мы поняли, в чем должна быть сила и прелесть подобных образов. И прежде всего мы поняли, как в искусстве делается основное для этого жанра - огромный заряд и запал внутреннего оптимизма»²⁴.

Но не сразу режиссеры использовали эти выводы в непосредственной работе над фильмом. В одном из первых вариантов сценария герой - Максим выглядел «тощим парнем с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос, - оторвавшимся от своей среды книжником, интеллигентом-самоучкой». Не случайно вначале на роль Максима намечался Эраст Гарин - актер первоклассный, но совершенно другого плана. Остальные роли распределялись так: Наташа - Елена Кузьмина, друзья Максима - Петр Соболевский, Степан Каюков, Борис Чирков. Из всех перечисленных в роли друга Максима Демы остался только Степан Каюков.

Скоро Козинцев и Трауберг поняли, что герой должен быть иным. Опять помогла мысль о Тиле Уленшпигеле. На этот раз их выбор оказался на редкость удачным. Тот, кто должен был играть друга Максима, становился им самим. Борис Чирков - актер большого обаяния, с простым открытым лицом, озорной улыбкой. Он в огромной степени решил успех произведения. Максим - Борис Чирков стал одним из любимых зрителями героев советского кино.

Актер настоял на том, чтобы герой имел свою песню, тем более что сам Чирков хорошо пел. В поисках такой песни

прослушали репертуар чуть не всех гармонистов Москвы и Ленинграда, но ничего подходящего не могли найти.

Однажды на репетиции, «на первом же шагу, ~ вспомнил Чирков, - Дема пихнул меня кулаком в бок: «Запевай!» И от неожиданности я заголосил, даже сам как следует не понимая, слова какой-то песенки, слышанной мною не раз, но уже давным-давно позабытой. - Как, как? - разом вскрикнули оба режиссера. - Вы что, не можете погромче?.. И слова... Что там за слова такие?.. - Ну, вы же сами сказали - пой, что в голову придет... Случайно припомнилась эта... Отец когда напевал... Сейчас что-нибудь другое соображу.

- Не надо соображать другое! Зачем другое?.. Эту, эту давайте! Что ж вы скрывали ее? Именно эту и пел Максим! Как там у вас?.. Крутится, вертится... Что вертится-то? Шар или шарф?..

Так и появилась у Максима песня, с которой не расставался он во всей трилогии, песня, по которой узнают и вспоминают его многие зрители»²⁵.

Правда, когда снимали *Юность Максима*, еще не думали о трилогии. Два фильма, продолжающих *Юность*, появились по многочисленным просьбам зрителей. И получился первый в нашем кинематографе сериал, первый кинороман.

Образ героя был намечен и, по существу, создан, стали искать его окружение и образ эпохи. Решили остановиться на важнейших событиях времени, объединив их судьбой главного героя.

Начало картины датировано 1910 годом. Собственно действие предваряется прологом. Новогодняя разнузданная ночь. По улицам Петербурга мчатся лихачи. Гремит популярный танец «Ой-рэ!». Льется шампанское. Мелькают свет и тени. Эпизод построен приемами монтажно-изобразительного кинематографа. Вспоминаются сцены немых фильмов фэксов. В этой безумной вакханалии появляется человек, бежавший из сибирской ссылки - революционер Поливанов (Михаил Тарханов). Он хочет встретиться с бывшими товарищами по партии, но ждут его горькие разочарования: один оказался предателем, другой отошел от общего дела...

Следом за прологом возникает утро на питерской рабочей окраине. Вдали видны заводские трубы (они будут присутствовать во многих кадрах фильма). Через забор с криком «Кукареку» к своим друзьям выпрыгивает Максим. Обнявшись втроем, с песней «Крутится, вертится шар голу-

бой...» вливаются в общий поток рабочих, идущих по пыльной дороге на завод.

Это знакомство зрителей с Максимом, исходная точка развития образа. Потом будет случайная встреча с революционеркой Наташей (Валентина Кибардина), которая пришла на завод прокламации и которую парни спасают от преследования мастера. Встреча окажется для Максима на всю жизнь, постепенно между ними возникнет большая настоящая любовь.

Вызванный к заведующему Максим, по словам Козинцева, ведет разговор совершенно в духе Уленшпигеля, т. е. построен он на том, что якобы туповатый парень оказывается хитрее хозяина. В этой сцене, как и во многих других, заметна фольклорная традиция, которую успешно используют авторы.

Далее снова меняется тональность фильма, приобретает трагическое звучание. Погибает на заводе друг Максима - Андрей (А. Кулаков), вскоре попадает в машину из-за ее неисправности еще один молодой рабочий. Его похороны превращаются в демонстрацию на петербургских улицах. Конная полиция разгоняет демонстрантов. «Зачинщики», в том числе Максим, оказываются в тюрьме. Там он знакомится с Поливановым, своим первым учителем в революционной борьбе. Выйдя из тюрьмы без права жить в столицах и больших губерниях, Максим становится профессиональным революционером-подпольщиком.

Начало Возвращения Максима (1937), после краткого перечня с показом документов департамента полиции событий жизни Максима, происходивших между первой и второй сериями (подпольная работа в разных губерниях, аресты в Сормове, Казани, ссылка в Нарымский край, побеги), переносит зрителей снова в российскую столицу, но уже в Петербург лета 1914 года, кануна мировой войны и усиливающегося революционного движения. Масштаб охвата исторических событий здесь значительно шире. Характер Максима не меняется, но он предстает несравнимо более опытным, закаленным, проявляет себя разносторонне: конспиратор, организатор, командир.

...Необходимо выяснить, на какой завод поступил военный заказ. Сделать это поручают прибывшему из Сибири товарищу Федору (он же - Максим). Знать судьбу заказа может заводской конторщик (Михаил Жаров). Найти ключ к нему и пытается Максим, встретившись с конторщиком в трактире.

Возникла знаменитая сцена игры в бильярд. Максим в этой сцене - почти фольклорный образ - представляет эта-

25. У«/ндое6, ...Азорские острова.- М.: Советская Россия. 1978. С-195.

кого Иванушку-дурачка из русских сказок. Снимали сцену с веселым азартом, изящно, без дублей и, конечно, прибегая к кинематографическим хитростям, так как ни Чирков, ни Жаров хорошо играть на бильярде не умели.

Конторщик Платон Дымба, «король Санкт-Петербургского бильярда», - один из самых ярких образов трилогии. После бильярдного сражения, во время пьяного застолья Дымба, верный хозяйский холуй, в порыве фанфаронства, возвеличивания собственной персоны выдает Максиму заводские военные секреты.

В заключительной серии трилогии - *Выборгской стороне* (1938) Дымба уже выступает как «свободный анархист», злобный и хитрый враг новой власти. Сцена огромного психологического накала происходит в подвале у солдатки Евдокии Козловой (Наталья Ужвий), куда нагрянули Дымба и эсер Ропшин (Д. Дудников), чтобы уговорить ее принять участие в погроме винных складов. Отчаяние, безнадежность, душевный надлом Дымбы неожиданно прорываются здесь в нервно-надрывном «Цыпленке жареном...».

Значительное место в *Возвращении Максима* уделено массовым сценам. Это и эпизоды на заводе, и заседания 4-й Государственной думы, и мощные народные демонстрации, перерастающие в баррикадные бои.

Авторы знакомят зрителей с представителями коренного питерского пролетариата, потомственными рабочими Ерофеевым (Александр Зражевский) и Мищенко (Александр Чистяков).

В *Выборгской стороне* еще до вступительных титров "распахивается дверь Зимнего дворца, врывается Максим с толпой красногвардейцев. Мгновенно характеризуется время действия и новое положение героя. Он назначается комиссаром государственного банка, с маленькой группкой помощников составляет первый бюджет Российской советской республики. Одновременно разворачивается в фильме широкий фон политических и общественных событий, участником большинства которых также является Максим. Работа Выборгского совета, арест погромщиков винных погребов, народный суд над ними, закрытие Учредительного собрания...

Через всю трилогию проходит образ верной подруги Максима - Наташи. Актриса Валентина Кибардина сумела органично совместить в образе своей героини мягкую женственность, скромность, душевный такт и твердость, строгость, мужество революционерки.

Над трилогией работали постоянные соратники Коцинцева и Трауберга - оператор Андрей Москвин и художник Евгений Еней. Они великолепно запечатлели портреты персонажей и передали в кадрах среду действия, стиль эпохи. В третьей серии вместе с Москвиным снимал оператор Г. Филатов. И конечно, все три фильма невозможно представить без музыки Дмитрия Шостаковича. В *Юности Максима*, кроме пролога, музыкальных фрагментов не было. Звучали только революционные песни и песни Максима. Для двух последующих серий композитор написал замечательные симфонические номера.

Изображая героев, которых они искренне любили, того же Максима, создатели фильмов старались наделить их всем лучшим, что видели, знали в подобных людях.

Возникает вопрос мифологичности кинематографа тех лет, столь часто поднимаемый ныне. Киногерои 30-х и 40-х годов - явления художественного порядка. Мифологичность присуща им по самой их образной природе. Если, конечно, иметь в виду под словом «миф» не ложь, не искажение действительности, а изначальный смысл и понимание этого понятия, как народного сказания, героической легенды... Наделишь различать, где «миф» возник в виде указания сверху и где его рождение было естественным, обусловленным жизнью и коллективным зрительским сознанием, неотделимым от власти человеческой мечты.

И это не есть черта только российского кинематографа. Герои американского кинематографа созданы по этому же принципу. Важная особенность лучших отечественных киногероев тех лет в одном - в большей или меньшей степени они вобрали в себя нелегкую историю народа, историю реальную, но и идеализированную, воображаемую. Пытаться отделить одно от другого - занятие достаточно абстрактное. Привлекательность таких образов как раз в их художественной целостности.

Максим мог свободно цитировать Маркса и знал весь городской песенный фольклор, никогда не падал духом, с легкостью выходил почти из любого сложного положения. А зрители верили, точнее, принимали условность, предложенную авторами. И от этого герой, как в каждом талантливом мифе, не становился менее понятным и близким зрителю. Конечно, еще раз подчеркнем, редкая удача - актер, обаятельный, истинно народный. В трилогии можно найти исторические неточности, натяжки, но образ героя испукал многое.

21 февраля 1935 года открылся Первый международный кинофестиваль в Москве. Через девять дней на заключительном заседании в Колонном зале Дома Союзов были оглашены его итоги. Первую премию присудили кинофабрике *Ленфильм* за создание фильмов *Чапаев*, *Юность Максима* и *Крестьяне* (реж. Ф. Эрмлер). Второй премии был удостоен французский фильм *Последний миллиардер* (реж. Рене Клер), а третьей - Уолт Дисней за художественные мультипликации. Почетную грамоту присудили фильму *Новый Гулливер* (реж. А. Птушко).

Большие успехи советского кино отмечались и в дни празднования его 15-летия. 11 января 1935 года состоялось торжественное заседание в Большом театре. Многие киноработники были награждены орденами и медалями. Ряду кинодеятелей присвоили почетные звания.

С 8 по 13 января проходило Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии, на котором состоялся большой, разносторонний, аналитический и самокритичный разговор с участием почти всех ведущих мастеров о пройденном кинематографом пути и задачах на будущее.

А в это время на кинофабриках страны (киностудиями они стали называться в январе 1936 года) шла напряженная творческая работа. После значительного сокращения числа выпущенных фильмов в 1933 году (29) по сравнению с 1932 годом (74), связанного, видимо, с переходом кинопромышленности в основном на звук, снова стал наблюдаться рост их количества. Так, в 1934 году вышли на экраны 60 картин, в 1935-м-46, в 1936-м-50.

В 1935 году на *Ленфильме* возникла Первая художественная мастерская под руководством Сергея Юткевича. Это была попытка создания подлинного коллективного сотрудничества в кинематографе, наподобие театрального, со ставкой прежде всего на актера, на воплощение образа человека. Лучшей картиной из выпущенных мастерской, безусловно, была *Подруги* (1935) Лео Арнштама. Сценарий режиссер написал в содружестве с вскоре репрессированной и погибшей Раисой Васильевой, автором книги *Первые комсомолки*, носившей во многом автобиографический характер. Снимали картину Владимир Рапопорт и челюскинец Аркадий Шафран. Им принадлежит заслуга в создании прекрасных портретных кадров и воспроизведении на экране атмосферы времени.

Подруги - лирико-романтическая киноповесть о трех девочках с рабочей питерской окраины, которые, повзрослев, пошли сестрами милосердия на Гражданскую войну.

«Сценарий *Подруг*, - подчеркивал Юткевич - построен как сюжетная, романтическая биография, нанизанная не на фабульный вертел, а, по сути дела, на характеры действующих лиц. Это цепь новелл о встречах и разлуках. Это - попытка построения некоего лирического эпоса, где зритель прикован к судьбам людей, несмотря на отсутствие внешне динамических событий»²⁶.

Все это можно сказать и о фильме, во многом необычном, новаторском, во всяком случае для того времени; с исчерпывающей полнотой выразившем основную установку мастерской - главенство человеческого образа, а следовательно,актера.

Арнштам, хотя это была его первая самостоятельная режиссерская работа, сумел собрать блестящее созвездие артистов.

Наиболее глубоким и совершенным актерским созданием стал в фильме пленительный образ Аси, воплощенный Яниной Жеймо, которая проявила истинное вдохновение и редкое мастерство. Актриса с равной убедительностью играла и Асю - девочку и ее же, ставшую взрослой. Причем в роли малолетней Аси она кажется даже более естественной, чем настоящие дети, снимавшиеся с ней в одних эпизодах.

Все было в ее Асе: милая трогательность и нежная грусть, неподдельное мужество и детское озорство, чистота души и юная романтика. И еще отличалась Ася от своих подруг какой-то внутренней интеллигентностью, хотя и была по сюжету дочерью рядовой фабричной работницы.

Если любимым героем большинства мальчишек 30-х годов был Чапаев, то любимой героиней очень многих - Ася.

«Образ, созданный Жеймо, - писал Г. Козинцев, - не только пользовался успехом и любовью нашего зрителя, он стал образом нарицательным. «Будем такими, как Ася!» - сказали миллионы девушек нашей страны. Образ перерос рамки искусства и вошел в жизнь призывом, примером...»²⁷

Двух других подруг играли тогда только начинающая, но уже получившая известность по фильму И. Савченко *Гармонь*, Зоя Федорова - ее экранная тезка отличалась решительностью, энергией, верностью в любви - не случайно именно она стала «командиршей» у подруг - и уже хорошо знакомая по ряду фильмов Ирина Зарубина, ее Наташа была девушкой скромной, задумчивой, несколько флегматичной.

26. Из истории *Ленфильма*. Вып. 4.- Л.: Искусство, 1975. С. 148.
27. Искусство кино. 1936. № 4.

С полной отдачей, по словам Арнштама, работали над ролями, вовсе не главными в фильме, Борис Бабочкин и Борис Чирков, вчерашние Чапаев и Максим. Бабочкин передал романтическую натуру революционера Андрея. В необычной для себя роли предстал в фильме Борис Пославский. Он сыграл Силыча - старого революционера и красногвардейца, человека редкой доброты, по-отечески любившего подруг с их раннего детства. На первый взгляд с его характером контрастирует суровый внешний вид: заросшее лицо с длинными, запорожскими усами, затемненные очки, мягкая шляпа, а на фронте - бескозырка,

Сегодня в *Подругах*, как и в *Окраине*, явственно воспринимается мысль о противоестественности войны. Вот девушки последний вечер вместе: утром вихрь Гражданской войны разнесет их по разным фронтам, а одной из них - Асе - суждено через несколько минут погибнуть от пули белогвардейца. Но сейчас они запевают старинную девичью песню: «Где эти теплые ночи...» Звучит эта песня как тоска по той жизни, которая должна была бы быть в их возрасте и которой лишили их жестокие события войны.

Дмитрий Шостакович написал 14 прелюдий для струнного квартета и марш для органа (он исполняется в момент переноса действия с 1914 в 1919 год), которые обогатили эмоциональное восприятие фильма.

В каждом из первых звуковых наиболее крупных фильмов можно видеть несхожесть художественных структур, своеобычность стиливых решений, что нашло, в частности, выражение в их жанровом разнообразии.

Кинодрама *Путевка в жизнь* и киноповесть *Окраина*, синтез драмы и эпоса *Чапаев*, кинороман-трилогия о Максиме и лирико-романтическая киноповесть *Подруги*. Традиции масштабных эпических картин 20-х годов особенно зримо были продолжены на новом этапе в фильме *Мы из Кропи, тадта*.

Если в первой половине 30-х годов очевидное первенство принадлежало ЛТЕ«50г*лму (что было отмечено и премией на Московском международном кинофестивале), то во второй вровень с ним стал *Мосфильм* благодаря созданию такой картины как *Мы из Кронштадта*, исторических полотен С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, фильмов М. Ромма, Ю. Райзмана, Г. Александрова, И. Пырьева, Г. Рошаля и других выдающихся мастеров.

Подобно другим названным выше фильмам, *Мы из Кронштадта* (1936) является классикой отечественного кино,

одним из его шедевров. Задуманный с позиций идеологии 30-х годов, он оказался многомернее по своему содержанию, Пересматривая фильм через много лет после создания, можно убедиться, что он передает ощущение трагизма Гражданской войны как войны братоубийственной, беспощадной и с той и с другой стороны.

Действие фильма происходит в октябре 1919 года. Белогвардейцы и корабли интервентов осаждают Петроград. На помощь пехотинцам, обороняющим город с суши, в Кронштадте организуется экспедиционный морской отряд во главе с комиссаром Мартыновым, который вступает в неравный бой с противником. Группа моряков попадает в плен и гибнет, сброшенная белыми с обрыва в море. Спасшемуся Артему Балашову в Кронштадте поручают вести новый десант моряков. Поддержанные матросами в критический момент сражения, пехотинцы переходят в наступление и одерживают победу.

Такова сюжетная схема. На ее основе мог появиться рядовой фильм о Гражданской войне, если бы за всем этим не было живых характеров героев, их страсти и боли, ярких примет эпохи, что и придало произведению большую художественную и эмоциональную силу.

Работая над сценарием, драматург Всеволод Вишневский стремился запечатлеть то, что видел и пережил сам, ничего не приукрашивая, не приуменьшая жестокости и взаимной ненависти участников смертельной схватки. Это много позже, в 1949 году, он напишет прогматически-конъюнктурную пьесу, а затем и сценарий *Незабываемый 1919 год*. В 1933-1935 годах, когда создавался фильм *Мы из Кронштадта*, Вишневский был искренен перед собой и искусством.

В режиссере Ефиме Дзигане, тоже участнике Гражданской войны, он нашел творческого единомышленника. Их совместная работа может служить образцом взаимообогащающего содружества. Пока шли съемки, сценарист написал режиссеру 88 писем, в которых он писал об атмосфере, которая должна быть присуща будущему фильму, о персонажах и стиле будущего фильма, Часто приезжал он и на съемочную площадку.

Вишневский назвал свое произведение «сценарий - поэма». И действительно, фильм по стиливым особенностям необычен: документализм соединен с романтическим началом укрупненными образами, накалом страстей.

Изобразительное решение фильма - пример полностью соответствия задуманному стилю произведения. Дзиган

пригласил оператора Наума Наумова-Стража, мастера тонкой светотени, сумевшего на плоском экране объемно передать и фактуру камня, и разбушевавшееся море. А как скульптурно выглядят лица персонажей... Художник фильма Владимир Егоров - один из ветеранов отечественного театра и кино, знаток исторического антуража.

Подбор исполнителей шел по типовым признакам. Но при одном условии: это должны были быть профессионалы очень высокого класса, но до того широким кругам кинозрителей неизвестные. На роль Артема Балашова утвердили оперного певца Георгия Бушуева. Он обнаружил хорошие драматические данные, органичным для этой роли был и его раскатистый баритон. Комиссара Мартынова сыграл Василий Зайчиков - один из ведущих артистов Театра имени Вс. Мейерхольда, в кино снимавшийся мало. Из известных к тому времени киноактеров в фильме были заняты Петр Кириллов (военный моряк Валентин Беспрозванный), Олег Жаков (командир стрелкового полка Ян Драудин), Петр Соболевский (поручик фон Виттен).

В персонажах выявлены лишь характерные черты, исключение, пожалуй, составляет только образ правдолюбивого и бесстрашного Артема Балашова, разработанный подробнее. Талант актеров и замысел режиссера позволили создать запоминающийся пластический рисунок ролей; сценарий обогатил их несколькими броскими, афористичными репликами.

...Экспедиционный морской отряд идет в атаку, моряки отстреливаются из занятого окопа. Но их окружают. После жестокой рукопашной схватки девять человек оказываются в плену. Их уводят под конвоем. По дороге один насвистывает знакомую мелодию гитариста Беспрозванного. Открывается обрыв над морем. Безжизненный, пустынный пейзаж с одиноким деревом. С тревожным криком кружатся чайки. Люди с завистью смотрят на вольных птиц. Первым к обрыву идет Валентин Беспрозванный. Ногой вышибает из рук конвоира свою гитару. Со стоном, напоминающим аккорд матросской песни, она летит в море. За ней - сам Валентин. Кто-то безуспешно пытается сбить с обрыва офицера, двое прыгают в воду с криком «ура». Комиссар и старый моряк Антон Карабаш просят пощадить юнгу, но два штыка подталкивают к обрыву и моряка, и мальчика. Это самый знаменитый кадр фильма.

Выплыть удастся только Артему. Глотнув воздуха, он снова бросается в море. Из воды появляется с телом комисса-

ра. Сгущаются тучи, усиливается прибой. Грозный шум стихии рождает траурную мелодию. Она крепнет, звучит торжественно и скорбно. Артем переносит комиссара к скату берега, закладывает его камнями. Три бескозырки прибывают волны как последнюю память о погибших и разыгравшейся трагедии.

Сцена гибели моряков и похорон по художественному мастерству и эмоциональной напряженности является вершиной фильма. Она же, эта сцена, воссоединяет в себе его главные стилиевые особенности: все части, фрагменты, куски экранного зрелища - от поведения людей, их реплик и до природы, моря, чаек, обрыва, россыпи камней - образуют единую динамичную картину, исполненную живописной выразительности и духовной мощи.

Особо надо сказать о композиторе Николае Крюкове, который написал прекрасную музыку и воплотил замысел сценариста - соединил звуковые образы моря и ветра с образами героев.

В финале фильма люди в серых шинелях с погонами с того же обрыва летят в море... Простые солдаты, такие же русские люди, волею судьбы оказавшиеся по другую сторону баррикад, - так по прошествии десятилетий прочитываются эти кадры. Они трагичны в своем историческом существовании. Как и весь фильм. Но так было, и в этом смысле *Мы из Кронштадта* - трагический слепок с того времени.

Нельзя не согласиться с Марленом Хуциевым: «Бывают произведения искусства, которые проходят через всю жизнь, с которыми встречаешься не раз и каждый раз по-новому. Таков фильм *Мы из Кронштадта*»²⁹.

Другой шедевр 30-х годов - *Депутат Балтики* (1936) - построен по иным художественным принципам. Это монодрама с одним главным героем и ограниченными местом и временем действия.

Постановщики *Депутата Балтики* Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, поступив на ленинградскую кинофабрику *Совкино* учениками-практикантами, в самом конце 20-х годов получили возможность попробовать силы как режиссеры и организовали Первую комсомольскую кинобригаду. Молодежи посвятили они и свои первые картины: *Ветер в лицо*, *Полдень*, *Моя Родина*, *Горячие денечки*. Предложение поставить фильм о старом ученом явилось для них полной неожиданностью. Сценарий был первоначально написан Леонидом

Рахмановым, потом дорабатывался им вместе с режиссерами и драматургом Д. Дэлем.

Как и в случае с *Чапаевым*, успех фильма всецело зависел от безошибочного выбора исполнителя. Прообразом профессора Полежаева (такую фамилию герой получил в окончательном варианте сценария) был для авторов К. Тимирязев. И ход режиссерской мысли являлся логичным и естественным: играть роль должен многоопытный, маститый, почтенный артист. Возникли кандидатуры В. Качалова, В. Софронова, К. Скоробогатова, И. Берсенева, И вдруг режиссеры С. Герасимов и М. Шапиро предложили Зархи и Хейфицу попробовать на роль Полежаева молодого, но чрезвычайно талантливого актера Николая Черкасова.

Взяв сценарий без особого интереса и уж никак не рассчитывая получить в фильме главную роль, хотя бы потому, что герою семьдесят пять лет, а ему - только тридцать два, Черкасов, прочитав рукопись до конца, внезапно ощутил жгучее желание сыграть эту роль. Каким-то внутренним актерским сверхчувством понял, что Герасимов и Шапиро правы, что он встретился со своей ролью, и не просто своей ролью, а именно той, которую так долго подспудно ждала его творческая натура-

Режиссеры сначала скептически отнеслись к желанию актера сыграть профессора Полежаева. Ведь трудно было вообразить роль более далекую по всем художественным и человеческим параметрам от роли дурашливого шалопаю, последнего студента на курсе, жуира и ловеласа Кольки Лошака, которую он всего год назад с успехом сыграл в их фильме *Горячие денечки*. Но Черкасов был настойчив. Под напором артиста режиссеры сдались. Почти невозможное совершил художник-гример Антон Анджан, сделав такой грим, что на самом близком расстоянии никто не мог узнать в седобородом старике молодого актера.

Но конечно, преображение молодого артиста в старого ученого могло произойти только благодаря удивительному внутреннему актерскому перевоплощению, которому предшествовала большая подготовительная творческая работа.

В наше время и *Депутат Балтики* воспринимается во многом более драматично, чем тогда, когда он появился на экранах. Заслуга в этом в первую очередь Черкасова, который художественным прозрением восполнил роль, предложенную сценарием.

Всемирно известный ученый-ботаник, потомственный петербургский интеллигент профессор Дмитрий Иллари-

онович Полежаев, демократ по убеждениям, сочувствует революции и в день своего семидесятипятилетия публикует статью в ее поддержку. Но чего стоил ему этот решительный шаг? Отворачиваются коллеги по университету. Студенты отказываются сдавать экзамены. Покидает профессора любимый ученик. На научном поприще на склоне лет он остается в одиночестве. А без науки жизни для него нет. Здесь суть главного драматического конфликта, раскрываемого актером. И на глазах зрителей нахлынувшие волнения, нервные стрессы, тревога о будущем за короткое время (действие фильма происходит в течение трех-четырёх месяцев) превращают бодрого, энергичного, еще полного творческих сил (он только что закончил новую книгу) пожилого человека в дряхлого полуслеплого старика. Тема одиночества в подтексте и открыто проводится Черкасовым на протяжении всей второй половины фильма.

Невозможно определить, какие сцены удалась актеру больше. Органично живет его герой от начала до конца фильма. Совершенством отмечена роль в целом. Но бесспорно, к числу самых волнующих, щемяще-пронзительных относятся эпизоды, когда в день своего юбилея Полежаев, привыкший к славе и почитанию, остается вечером вдвоем с женой - коллеги не пожелали прийти в гости к товарищу, который «перекинулся к большевикам».

...Беспомощно опустив руки, сгорбившись, сидит растерянный Полежаев. «Да, один. Теперь уж как будто прочно. Что я тебе подарил? Измену друзей, одиночество к старости. Ну, что я тебе еще могу устроить, пока жив». Вдруг он решительно берет из рук жены иголку, пытается вдеть нитку. Нервно и долго жует ее, крутит. Не получается. Быстро встает, уходит в кабинет. Уединившись там, долго смотрит на нас, зрителей, судорожно шевеля губами. И мы видим слезы, застилающие его глаза. Это, вероятно, один из самых трагических крупных планов в нашем кинематографе.

А потом возникает знаменитый эпизод, едва ли не самый сильный в фильме, по мнению И. Хейфица: покрытые шерстяным пледом, Полежаев с женой сядут за рояль и при свете свечи, плохо слушающимися от холода руками будут играть пленительную ребиговскую «Елку».

После выступления в Петросовете, куда ученый поехал вопреки запрету доктора («Сердце ни к черту!»), он возвращается совсем больным. Жена помогает ему снять пальто. Никогда он не был таким покорным. «Может, ляжешь?» - «Лягу, Маша». - «А доктора?» - «Доктора... пожалуй...»

Нельзя не упомянуть персонажей, окружающих в фильме главного героя, которые воплощены замечательными актерами на самом высоком художественном уровне. Это его верная и трогательная подруга Мария Александровна (Мария Домашёва); преданный ученик профессора, только что вернувшийся из ссылки, заботливый, энергичный Бочаров (Борис Ливанов); покинувший учителя, суетливый, истеричный доцент Воробьев (Олег Жаков); проникшийся глубоким уважением и симпатией к ученому матрос Куприянов (Александр Мельников).

Картина имела большой зрительский успех в нашей стране и за рубежом. Ее горячо приветствовали Ромен Роллан, Мартин Андерсен-Нексе, Алексей Толстой...

В 30-е годы в кинематографических кругах разгорелся спор о том, как надо показывать события истории. Сторонники монументальных, эпических форм, ссылаясь на безоговорочный успех *Броненосца «Потемкина»*, *Мы из Кронштадта*, утверждали, что в центре исторических фильмов должны быть народные массы, коллективный герой, и категорически отрицали правомерность иного, более «камерного» подхода к воспроизведению событий недавнего и далекого прошлого. Утверждения, конечно, надуманные и в корне ошибочные. Подходы могут и должны быть разными. И убедительным доказательством этому тогда же служили такие выдающиеся фильмы, как *Депутат Балтики*, *Подруги*, К произведениям подобного рода принадлежал и поставленный Юлием Райзманом по сценарию, написанному им вместе с Евгением Габриловичем по его повести *Тихий Бровкин*, фильм *Последняя ночь* (1936). В нем прослеживались судьбы двух семей - рабочего Захаркина и фабриканта Леонтьева в ночь революционного восстания в Москве.

«В то время в книгах, спектаклях, фильмах о революции и о Гражданской войне две борющиеся стороны - «белые» и «красные» - существовали как данность, - писал позже Райзман. - А нам хотелось проследить самый процесс расслоения, показать, как существовавшие под внешне благопристойной оболочкой противоречия взрываются вместе с устоявшимся бытом и происходит разделение на открыто враждебные лагеря. Если в начале фильма - видимость тихой жизни, то в конце - столкновение непримиримых противников»²⁹.

29. Райзман Ю. Вчера и сегодня. Бюро пропаганды советского киноискусства, - М., 1969. С. 25.

Впрочем, *Последнюю ночь* можно лишь условно причислить к фильмам «камерного» стиля. Превосходно поставлены в нем и массовые сцены - бои у Александровского училища, Хамовнических казарм, в залах Брянского вокзала. Но основное в фильме - человеческие образы. Яростный, суровый, а когда позволяют обстоятельства - сердечный, внимательный матрос Петр Захаркин (Николай Дорохин); доверчивый, до поры до времени наивный, но в решающий момент делающий свой выбор гимназист Кузьма Захаркин (Алексей Консовский); их отец Егор Захаркин - потомственный рабочий (Иван Пельтцер); властный хозяин, не признающий малодушия и трусости, фабрикант Леонтьев (Николай Рыбников); его сын - верный своему долгу поручик Алексей Леонтьев (Сергей Вечеслов); коварная обольстительница Ляночка Леонтьева (Татьяна Окуневская)... - все это живые, имеющие неповторимый облик и индивидуальный характер герои. Запоминаются и многие колоритные эпизодические персонажи - настолько точен был режиссерский выбор исполнителей. Как *Летчиках*, о которых речь пойдет ниже, так в *Последней ночи* и во всем своем дальнейшем творчестве Юлий Райзман, наряду с Сергеем Герасимовым, являл пример подлинного и последовательного «актерского режиссера», для которого самым важным и решающим в искусстве было исследование психологии и характеров персонажей и, следовательно, работа с актерами. И еще ему был присущ интерес к житейским подробностям, деталям быта.

В фильме *Последняя ночь* замечательно передана тревожная атмосфера той ночи (оператор Дмитрий Фельдман). Пустынные, словно настороженные улицы, зловеще поблескивающий булыжник мостовых, неожиданно промчавшиеся какие-то три шальные свадебные пролетки...

Социальный заказ и творческая практика

В 1937 году в фильме Михаила Ромма *Ленин в Октябре*, выпущенном к 20-летию юбилею революции, впервые в кинематографе актер создал образ Ленина. В роли Ленина снялся знаменитый вахтанговец Борис Щукин.

Первоначально написанный его создателем сценарий назывался *Восстание*, им был кинодраматург, режиссер и актер - Алексей Каплер. До него никто не решался сделать Ленина главным героем художественного кинопроизведения и, более того, текст роли составить не из ленинских цитат, а подойти творчески - самому сочинить разговорную речь,

максимально приближенную к ленинской манере построения фраз, используя его лексику. Свой сценарий Каплер сначала предложил Сергею Юткевичу. Тогдашний руководитель кинематографии Борис Шумяцкий поддержал его кандидатуру. Но Юткевич, посчитав, что в сценарии «тема взята «в лоб», разрешена слишком официально», неожиданно отказался от *Восстания* и предпочел ему тоже только что написанный сценарий Николая Погодина *Ноябрь*, где также был выведен образ Ленина, созданный примерно по такому же принципу. Тогда Каплер обратился к Ромму, в то время режиссеру только двух, по сути, «камерных» фильмов - *Пышка* и *Тринадцать*, - не имевшему опыта работы над масштабными картинами. К тому же сроки для производства фильма оказались предельно сжатыми - всего два с половиной месяца. В общем, это была невиданная до того художественная смелость, даже дерзость, двух молодых кинематографистов, а в те годы граничащая еще и с немалым риском: ведь если бы фильм не понравился «наверху» и оказалась сорвана важнейшая юбилейная постановка, нетрудно догадаться, какая судьба ожидала бы их,

У Ромма начался труднейший и ответственный период работы над режиссерским сценарием, а затем и фильмом. Первые съемки происходили 12 августа 1937 года, а 3 ноября фильм уже был готов. Это стало возможным в значительной мере потому, что по указанию Шумяцкого все цеха и отделы *Мосфильма* работали только на картину *Ленин в Октябре*. Съемки, репетиции шли днем и ночью. Напряжение коллектива было колоссальным. Режиссер спал по 3-4 часа в сутки, не выходя из студии.

На первом этапе работы главная задача заключалась в том, чтобы добиться участия в картине Бориса Щукина. Играть Ленина должен он - это было ясно с самого начала. Более того, ставка на успех у Ромма связывалась прежде всего с этим артистом. Еще Горький, увидев его в роли Егора Бульчова, высказал мнение, что он мог бы хорошо сыграть Ленина. Но Щукин был занят в театре и к тому же начинал сниматься на *Ленфильме* у Юткевича в фильме *Ноябрь*. И все-таки Ромму удалось получить распоряжение Шумяцкого о переводе Щукина на *Мосфильм* в группу фильма *Восстание*.

Борис Щукин - крупнейший актер вахтанговской школы, мастер яркой формы, импровизации, острого рисунка, органично присущей ему эксцентриады, юмора и к тому же - художник глубокого психологизма, тонкой лирики, редкой человеческой привлекательности. Все это в той или иной

степени проявилось в его работе над образом Ленина. Характерно, что Щукин отважился на первую съемку лишь после того, как сумел достоверно показать смех Ленина.

Однако при всей убедительности игры актера в фильме *Менин в Октябре* нельзя не заметить в ряде сцен некоторой подчеркнутости, даже нарочитости поз и жестов. Щукин старался подражать знакомым ленинским фотографиям, копировать, иллюстрировать их.

Фильм имеет своеобразное драматургическое построение: актерские камерные эпизоды чередуются в нем с массовыми сценами - на заводе, в казармах, в Смольном и около него. Апофеозом таких сцен является масштабный штурм Зимнего, снятый, кстати, по указанию свыше уже после того, как первый вариант фильма был завершен. Есть сцены, приближенные к действительности, но немало и вымысла, исторических неточностей, которые порождались следованием тогдашней официальной историографии. Иногда неточности были вынужденными, что знали авторы фильма и во время его создания. Так, известно, что Ленина охранял Эйно Рахья, а Временное правительство арестовывал Антонов-Овсеенко, но оба они уже оказались репрессированными, поэтому в фильме их заменили рабочие Василий и Матвеев.

Чтобы придать действию большую остроту, ввели в драматургию детективную историю преследования Ленина филёром, которая послужила и сюжетной связкой ряда эпизодов.

Лучшая сцена фильма происходит на квартире рабочего Василия, куда хозяин привел Ленина в целях конспирации заночевать после заседания ЦК. В этой сцене, пожалуй, особенно заметно проявилось признание Ромма: он вдруг почувствовал, что о Ленине можно писать как о человеке, а не как о небожителе. В общении с Василием и его женой (К. Коробова) щукинский Ленин прост, раскован. С какой искренностью, увидев на столе сшитые распашонки, поздравляет Наташу и Василия с ожидаемым прибавлением в их семье, как настойчиво требует постелить ему на полу, как непосредственно воспринимает текст письма из деревни, которое читает вслух Наташа...

Василий в обаятельнейшем исполнении Николая Охлопкова - человек безукоризненной честности, внутренней значительности, из тех, на кого можно всегда безоговорочно и полностью положиться. Сыграть такое вряд ли возможно, это ощущение шло отличных, человеческих качеств этого великолепного артиста.

Второй крупный образ рабочего в фильме - Матвеев, вожак на заводе, командир в момент штурма Зимнего, в картине *Ленин в 1918 году* - комендант Кремля. Предполагалось, что роль будет играть Алексей Дикий с его могучей фигурой и лицом бывалого труженика. Но накануне съемок актер был арестован. Срочно нашли Василия Ванина, который смог прибыть в павильон меньше чем за час до команды «мотор». Наскоро договорились с режиссером о характерных чертах персонажа: нашли Матвееву присказку: «Тихо, только тихо», да еще манеру часто пользоваться расческой и затем дуть на нее. Но истинный талант всегда проявит себя, и Матвеев - Ванин тут же зажил своей жизнью. Помогла и прирожденная народность актера.

Одновременно с Лениным в художественном кино появился Сталин. Уже в первом эпизоде возвращающийся в Россию Ленин говорит Василию о необходимости немедленной встречи со Сталиным. Потом будет титр: «Четыре часа продолжалась беседа Ленина со Сталиным» и показано их прощание на крыльце. По замечанию киноведа Марка Зака: «Тень человека в кителе с тех пор словно конвоировала ленинский образ из картины в картину, занимая все большую экранную площадь и замещая реальные исторические пропорции новыми, отмеренными культовыми догмами. Особенно это скажется на фильме *Ленин в 1918 году*»³⁰.

В фильме *Ленин в Октябре* Сталина играл С. Гольдштаб (его фамилия даже отсутствовала во вступительных титрах), в картине *Ленин в 1918 году* роль перешла к Михаилу Геловани.

Работа Щукина во втором фильме дилогии - *Ленин в 1918 году* (сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой, 1939) поднялась на качественно новую ступень. Он отказался от имитации ленинских поз и жестов, сосредоточившись на его внутреннем облике. Появилась органичная, естественная жизнь в образе. Щукин проявил свое умение изображать как бы сам процесс мысли персонажа на экране. Он показал Ленина - трибуна.

Впервые Ромм применил в этом фильме «глубинную мизансцену». Актеры своим передвижением меняли планы - от общего до крупного - в пределах одного кадра. Оба фильма талантливо сняты оператором Борисом Волчеком. Нельзя не отметить высокое мастерство художника Бориса Дубровского-Эшке, его декорации, выбор натур.

30. ЗЛА; А/. Михаил Ромм него фильмы. - М.: Искусство, 1988. С. 85.

Ленин в 1918 году содержит ряд художественно сильных сцен: речь Ленина на заводе Михельсона и покушение на него, разговор Ленина с кулаком, где партнером Щукина на равных выступил Николай Плотников, эпизоды, связанные с болезнью Ленина после его ранения и некоторые другие.

Но в картине с особой очевидностью сказались связь с тем временем, когда ее снимали, - 1938-1939 годы. Не случайно в центре сюжета оказались поиски врагов советской власти - заговор левых эсеров и их преступления, включая ранение Ленина, попытку захвата Кремля. Зрители тех лет, конечно, проецировали показываемые события на тогдашнюю современность.

«Актуальными» выглядели и разговор Ленина с Горьким (Николай Черкасов) и рабочим Коробовым (Дмитрий Орлов) о том, есть ли «у нас» излишняя жестокость, и ленинская фраза: «Вынужденная условиями, жестокость нашей жизни будет понята и оправдана. Все будет понята, все!»³¹

В 1957 году была сделана вторая редакция ленинской дилогии М. Ромма - изъяты сцены со Сталиным, эпизод предательства Бухарина, и слово «жестокость» во всех фразах заменено словом «суровость».

Процесс создания Сергеем Юткевичем фильма по сценарию Николая Погодина «Ноябрь» оказался затяжным и весьма драматичным. Предполагалось выпустить его к ноябрю 1937 года. Казалось, все способствовало этому. Роль Ленина согласился играть Щукин. Гримировал его выдающийся мастер Антон Анджан. Снимал пробу оператор Жозеф Мартов. Утверждал ее лично Сталин. И вдруг произошло неожиданное: кинематографическое руководство потребовало откомандировать актера в съемочную группу М. Ромма. Юткевичу сообщили, что сценарий Погодина признали в ЦК «политически вредным». На *Ленфильме* поспешили сломать уже построенные декорации. Когда к руководству кинематографией пришел С. Дукельский, Юткевича вызвали в Комиссию партийного контроля, где сказали, что произошла ошибка - сценарий хороший, необходимо продолжить работу над фильмом. Но время было упущено. На сцене Театра имени Ёвг. Вахтангова с триумфом прошел спектакль *Человек с ружьем*. (Погодин переделал в пьесу сценарий *Ноябрь*, где Ленина сыграл Щукин. Огромный успех сопутствовал и вышедшему на экраны фильму Каплера и Ромма *Ленин в Октябре*.)

31. Горький М., Собр. соч. В 30 т. - М.: Художественная литература, 1952. Т. 17. С. 38.

Теперь перед Юткевичем поставили задачу закончить фильм, который получил название *Человек с ружьем*, к 7 ноября 1938 года. Потрясенный всем происшедшим, режиссер нашел в себе силы вновь энергично взяться за дело. Вспомнил о Максиме Штраухе, которого видел в роли Ленина в спектакле Театра Революции *Правда* по пьесе А. Корнейчука. Потребовался более сложный грим. Показать Сталину пробу побоялись, увидев замену, он мог разгневаться. Дукельский всю ответственность взял на себя.

Юткевич и Штраух с самого начала работы над ролью Ленина не ставили перед собой задачи воспроизвести его характерные черточки, позы, жесты; образ решали в более обобщенном плане.

Главный герой фильма - солдат-окопник Иван Шадрин, который едет в отпуск с фронта в деревню и попадает в Петроград, в гущу революционных событий, знакомится с рабочим-путиловцем Чибисовым, вместе с ним приезжает в Смольный, где в коридорах, заполненных отрядами красногвардейцев, матросов, случайно встречается Ленина. Завязывается разговор. Шадрин не узнает собеседника, но, ответив на его вопросы о положении на фронте, о семье, запоминает его слова об ответственности каждого солдата за судьбу всей России. Вместе с Чибисовым Шадрин, рабочий и крестьянин в солдатской шинели, идут во главе красногвардейского отряда на защиту Петрограда. Во время разведки в Царском Селе Шадрин, оробев, выпускает захваченного в плен «великолепного генерала» (Николай Черкасов), поверив ему, что он хочет проститься с конем. Тяжело пережив происшедшее, ругая свою «проклятую рабскую душу», в конце фильма Шадрин на только что построенном путиловцами бронепоезде вновь отправляется на фронт.

Ивана Шадрина прекрасно сыграл Борис Тенин - участник почти всех фильмов Юткевича. Сначала режиссер намечал его на роль Чибисова, которую потом исполнил Владимир Лукин. Юткевичу казалось, что Тенин, игравший обычно заводских людей, не сможет передать крестьянскую психологию Шадрина. Прочитав сценарий, Тенин буквально влюбился в эту роль, почувствовал ее «своей» и убедил режиссера.

Вот воспоминания актера: «С помощью отдельных этюдов я искал глаза Шадрина. Мне необходимо было найти его взгляд в каждом эпизоде. А взгляд этот был в прямой связи с тем, как Шадрин в тот или иной момент смотрит на окружающий его мир»³².

32. Тенин Б. Фургон комедианта. - М.: Искусство, 1987. С. 272,

Нужно было найти и «верные» руки Шадрина. Однажды актер зашел в котельную одного дома. Там увидел нужные ему руки у истопника: загрубевшие, утратившие эластичность. Подобными руками Тенин наделил своего героя.

Марк Бернес, запомнившийся зрителям в этом фильме как молодой задорный, безудержно храбрый красногвардеец-путиловец Костя Жигулев, вначале вообще не имел роли, снимался в массовке. Но все сделал, чтобы индивидуализировать свой крохотный персонаж, в Музее революции на родной из старых фотографий он увидел молодого красногвардейца с большим белокурым чубом, в меховой финской шапочке набекрень, в кожаной тужурке, опоясанной пулеметными лентами. Бернес покрасил волосы, отпустил чуб, надел на себя подобное же одеяние и в таком виде предстал перед режиссером. Юткевич одобрил внешний вид артиста, но как включить новую роль в сюжет фильма. И тут Бернес нашел выход: пусть его герой станет адъютантом Чибисова и везде будет сопровождать его. Потом упросил своего близкого друга - драматурга Погодина написать для героя небольшой текст.

Знаменитую, ставшую поистине народной, песню Кости Жигулева - *Тучи над городом встали...* написал второй режиссер картины Павел Арманд. Дмитрий Шостакович, который был композитором *Человека с ружьем*, оркестровал песню и даже ввел ее в увертюру к фильму,

В 30-е годы советское киноискусство продолжало развиваться как многонациональное. Наиболее крупными были кинематографии Украины и Грузии.

Одним из ведущих мастеров грузинского кино являлся Михаил Чиаурели. В 1938 году он поставил фильм *Великое зарево*, который оказался как бы предтечей его послевоенных картин: *Клятва*, *Падение Берлина*, *Незабываемый 1919 год*.

Впервые на экране главным героем стал Сталин. Его играл уже выступавший в этой роли Михаил Геловани. Он не только занимал больше экранного времени по сравнению с Лениным, роль которого малоудачно исполнял артист К. Мюффке, но и выглядел его опекуном, а местами и почти наставником.

В редакции газеты «Правда», куда прежде всего приходят делегаты с фронта - Гудушаури, Ершов и Панасюк, он покровительственным тоном защищает от редакторской правки ленинские статьи: «Вообще, давайте не будем править Ленина... По-моему, он неплохо пишет».

Сталин спасает Ленина от суда, который хотело учинить над ним Временное правительство. Характерен и показателен один маленький эпизод. Ленин читает листовку с контрреволюционным воззванием. «Не пачкайте рук, Владимир Ильич», - наставительно говорит Сталин, отбирает у него листовку и прячет в свой карман. Затем предлагает: «Давайте лучше уедем отсюда».

Раздается выстрел *Авроры*. Небо над Петроградом охвачено заревом». В первых копиях фильма, в 1938 году, эти кадры были окрашены в красный цвет. Ершов восторженно: «Какое зарево!..» «Это великое зарево! Оно озарит весь мир!» - именно Сталину принадлежит заключительная фраза в фильме.

Эпизоды с Лениным носят чаще всего иллюстративный характер. Пожалуй, единственно конкретное дело, которое он осуществляет в фильме, носит сугубо частный и шуточный характер. Сестра милосердия, сотрудница «Правды» Светлана (Тамара Макарова) полюбила грузина Георгия Гудушаури (Спартак Багашвили), которого скрывает у себя дома после ранения во время разгона июльской демонстрации. Мать Светланы боится замужества дочери с грузином: «Увезет он мою Светланочку... Гаремы у них». С благословения Сталина Ленин под видом знаменитого хирурга «агитирует» мать, а потом оставляет «рецепт»: «Светлане выйти замуж... Бабушке нянчить внуков».

В фильме *Великое зарево* уже проявилась тенденция, которая станет особенно заметной в послевоенных картинах Чиаурели: герои перестают быть конкретными индивидуальностями, становятся обобщенными фигурами, своего рода представителями разных национальностей. Здесь это грузин Гудушаури, русский Ершов, украинец Панасюк.

Если говорить о фильме в целом, то именно *Великое зарево* стало первым кинопроизведением, в котором с особой силой проявилось прославление образа Сталина и утверждение культа его личности.

В то же время трудно приуменьшить творческое значение такой фигуры, как Михаил Чиаурели, автора бесспорно крупных кинематографических полотен, в том числе исторической кинотрагедии *№оргий Саакадзе*.

Среди кинематографистов Украины первое место принадлежало Александру Довженко. Поставленный им в 1939 году фильм *Щорс* был значительным явлением не только украинского, но всего советского киноискусства. Несмотря на многообразие художественных приемов, стиливых и жанро-

вых решений, которые отличают лучшие звуковые фильмы на материале революции и Гражданской войны, Довженко нашел свой подход к исторической теме, обогатил ее новыми, присущими только ему чертами и красками. Без *Щорса* это творческое направление советского кинематографа казалось бы лишенным некоторых важных качеств. Художник - мыслитель и поэт, он сумел дать в этом фильме поразительный сплав вдохновенной поэзии, лирического восприятия грозного времени, пламенной романтики, высокой патетики. Он поднялся до философского осмысления многовековой борьбы украинского народа за освобождение от иноземных захватчиков. Не случайно в одном из кадров бойцы Щорса дерутся в занятом замке на фоне картины, изображающей сражение предводителя крестьянско-казацкого восстания XVI века Северина Наливайко.

Произведение имеет сложную драматургическую структуру. Если можно так выразиться, это самый густонаселенный фильм (не считая трилогии о Максиме) о том жестоком времени. В нем множество персонажей и большое количество событий. Сцены кровопролитных боев с немецкими оккупантами перемежаются с колоритными эпизодами народной жизни. И такой противоестественной, чудовищно нелепой кажется в фильме захватническая война - как ее страшный образ воспринимаются кадры, где черные разрывы снарядов стирают с лица земли цветущие поля, усеянные хлебом и подсолнухами.

В эпическом размахе фильма не затерялись, а, наоборот, более выпукло проявились самобытные характеры героев. Вот Петро Чиж (Ф. Ищенко) - молодой горячий, безудержно храбрый боец, которого и «пуля не берет». Он знает цену каждому дню жизни и потому, с первого взгляда полюбив дивчину, не раздумывая, предлагает ей руку и сердце. Вот охрипший от постоянного пребывания в холодных степях, неунывающий бывалый рубака Савка Троян (А. Хвыля). А в центре - мудрый, с крестьянской хитрецой, боевой друг и соратник Щорса - батька Боженко (И. Скуратов) и сам Щорс (Е. Самойлов) - красивый, интеллигентный, бесстрашный.

Об этой картине подробнее речь идет в специальном разделе о творчестве великого художника, написанном Е. Марголитом.

История на экране

Во второй половине 30-х годов ухудшилась международная обстановка. Реальной угрозой в Европе стал гитлеровский фашизм. Мир находился на пороге новой глобальной войны. На Дальнем Востоке участились провокации японской военщины.

Большое значение в нашей стране начали придавать патриотическому воспитанию народа, в частности на героических примерах далекого прошлого.

Первым крупным кинематографическим произведением, за которым последовал целый ряд исторических картин второй половины 30-х годов, явился двухсерийный фильм *Петр Первый* (1937-1938) режиссера Владимира Петрова по сценарию А. Толстого, В. Петрова и Н. Лещенко.

И роман Алексея Толстого, и фильм во многом по-новому трактовали личность Петра, его реформы и его эпоху. После появившихся в предшествующие годы исследований и художественных произведений, где деятельность царя нередко рассматривалась под знаком «минус» (кстати, и взгляды Алексея Толстого на Петра тоже сильно эволюционировали), здесь авторы приблизились к пушкинскому пониманию значения деяний Петра Великого. Не случайно исполнитель этой роли в фильме Николай Симонов говорил впоследствии, что больше всего ему помог в работе Пушкин.

Фильм не являлся экранизацией романа, то было самостоятельное произведение, в которое частично вошли лишь отдельные сцены из второй книги романа. Как известно, Толстой собирался довести свой роман до Полтавской битвы, но не успел этого сделать. В фильме Полтавским сражением открывается вторая серия, и эта сцена, и все последующие специально написаны авторами для кинематографа.

До *Петра Первого* в отечественном кино не было столь масштабного постановочного фильма. Вот только одна цифра: для массовых сцен отобрали тысячу пятьсот человек из пришедших по объявлению на *Пенфильм* десяти тысяч.

Режиссер Владимир Петров, поставивший до этого несколько, в основном детских, немых фильмов и один звуковой - *Гроза* (экранизация драмы А. Островского), впервые встретился с такой грандиозной задачей и показал себя не только выдающимся мастером массовых батальных сцен, но прежде всего художником, способным помочь актерам раскрыть внутренний мир героев, их психологию, неповторимую индивидуальность. Чтобы добиться нужного состояния акте-

ра в кадре, он часто прибегал к многочисленным дублям, в отдельных случаях их количество достигало тридцати.

Петров вместе с художником Н. Суворовым продемонстрировал и тончайшее знание эпохи, исторического быта, его подробностей и деталей. Высокое мастерство проявили операторы В. Горданов и В. Яковлев как в портретных кадрах, в актерских сценах, в интерьерах, так и в батальных эпизодах. И конечно, нельзя не отметить работу художника-грамера А. Анджана.

На главную роль пробовалось несколько артистов, подбирали по принципу сходства с сохранившимися портретами Петра. Пробы просматривал Алексей Толстой. Увидев Симонова в гриме, сделанном Анджаном, он воскликнул: «Вот это Петр!.. Утверждаю!» Кто-то из присутствующих сказал, что это единственный актер, который не похож ни на один из двадцати пяти известных портретов Петра. Толстой ответил: «Не важно, если Симонов сыграет именно так, то запомнят его. Это и будет двадцать шестой портрет, потому что, вспоминая Симонова, будут представлять себе Петра».

И действительно, актер создал могучий, монументальный и в то же время глубоко человеческий образ. Это натура сильная, вдохновенная, страстная, склонная к решительным, порой контрастным действиям. Верить, что такой человек мог стать великим реформатором России, повернуть весь ход ее развития. В фильме нет ни одного «проходного» эпизода, даже кадра с Петром. Каждый дополняет какой-то новой чертой, новым качеством его образ.

Во второй серии Петр предстает полководцем в Полтавском бою, дипломатом, рачительным хозяином России и строгим судьей, пламенным оратором. Но на первый план в этой серии вышла сюжетная линия, связанная с взаимоотношениями Петра и его сына - царевича Алексея, и изменой последнего. Не забудем время создания фильма. Нетрудно усмотреть аналогию между предательством Алексея и сталинским тезисом о троцкистах, бухаринцах, которые якобы от идейных расхождений перешли к прямым диверсиям, убийствам, вредительству. Алексей тоже в конце просит войско у римского кесаря.

Алексея играл Николай Черкасов. В отличие от однозначного истолкования роли царевича в сценарии как человека ничтожного, являющегося орудием в руках реакционного боярства, актер дал (конечно, при поддержке режиссера) более сложную трактовку образа, раскрыл противоречивый и, несмотря на истеричность, по-своему сильный характер человека

убежденного, несогласного с политикой и деяниями отца. Алексей в фильме - защитник своей идеи, пусть нереальной, бесперспективной, реакционной, но для него единственной, выстраданной, и это делает образ значительным и по-настоящему трагическим.

Царевич Алексей, каким его показал Черкасов, гибнет, оказавшись между двумя историческими силами - Петром и боярами, как бы попав в своего рода западню.

Как и Симонова, Михаила Жарова на роль Меншикова утвердил Алексей Толстой, сказав, что отныне, продолжая работу над романом, будет писать своего героя с Меншикова - Жарова. Актер воплотил разносторонний характер ближайшего сподвижника Петра: он верный служака, влюбленный в царя, готовый в любую минуту отдать за него жизнь, хитрый дипломат, бесстрашный воин и циничный воруа, грубый вельможа. Он был в фильме веселым и грустным, озорным и испуганным, мрачным и воодушевленным. Какую гамму сложных, по-человечески драматичных переживаний передал Жаров, например, в эпизоде, когда Меншиков был вынужден уступить царю полюбившуюся ему женщину,

Ярко обрисованы в картине и многие другие персонажи.

Выдающийся по своим художественным достоинствам, не устаревший и не утративший своей эмоциональной силы и сегодня, фильм *Петр Первый* несет тем не менее отпечаток своего времени. Он виден не только в выдвигании на первый план темы предательства Алексея, но в какой-то мере и в односторонне положительной, вне сложности и неоднозначности этой исторической фигуры, характеристике Петра.

Известны слова Пушкина: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом»³³.

В фильме такой «разности» нет. Объяснить это можно прежде всего теми задачами, которые ставили перед собой его создатели. Надвигавшаяся угроза фашизма вызывала необходимость произведений, умножавших легендарную ауру, сложившуюся вокруг исторических героев, патриотов и преобразователей Отечества, прославляющих их.

Летом 1937 года в Париже проходила Международная выставка, на которой представлялись и лучшие фильмы

разных стран. Те из них, которые получили особое признание, отмечались наградами. Высшей премии - Гран-при были удостоены на выставке советские фильмы *Чапаев*, *Мы из Кронштадта*, *Депутат Балтики*, *Цирк* и *Последняя ночь*. Особым дипломом - *Петр Первый* (1-я серия). Почетным дипломом - *Семеро смелых*. Золотой медали - фильм *Бесприданница*.

За время между выходом первой и второй серий *Петра Первого* состоялась премьера еще одного прославленного исторического фильма 30-х годов - *Александр Невский* (1938) Сергея Эйзенштейна с Николаем Черкасовым в главной роли.

Перед постановкой этого фильма Эйзенштейн переживал тяжелый период своей жизни. Еще не зажила душевная рана - не по собственной вине ему не удалось осуществить большие творческие замыслы во время многомесячной поездки в США и Мексику. А тут последовал новый, еще более беспощадный удар: разгромная критика и запрещение фильма *Бежин луг*. В глазах высшего начальства режиссер утратил доверие. Перед ним закрыли дорогу к современной теме. Остались экранизация классики и история. После нелегких раздумий выбор был сделан - он решил ставить фильм на историческую тему: XIII век. Ледовое побоище, Александр Невский.

Чтобы как-то еще унижить художника, сверху дали указание: придать ему, на равных, другого режиссера и перечислять их в алфавитном порядке. Так появился в качестве соавтора Эйзенштейна Д. Васильев, работавший до этого вторым режиссером у М. Ромма и Ю. Райзмана, но не имевший ни одной самостоятельной художественной постановки.

Сценарий вместе с Эйзенштейном взялся писать П. Павленко. Углубляясь в материал, режиссер все более убеждался в актуальности избранной темы.

Приглашение на роль Александра Невского явилось для Черкасова неожиданным и взволновало его. Возможность сняться у Эйзенштейна, конечно, была заманчивой. Но смущал эпический стиль будущего произведения, далекий от всего, с чем актеру приходилось встречаться раньше. Беспокойла и перспектива работы с Эйзенштейном, за которым утвердилась репутация режиссера, который подавляет своей волей всякую актерскую инициативу. Первая же встреча и большая беседа с Эйзенштейном рассеяли все опасения актера. Режиссер познакомил его с замыслом произведения и убедил в том, что он не может, просто не имеет морального

33. Пушкин А. С. Поли. собр. соч. 6 10 т. - М.; Л., 1949. Т. 9. С. 413.

и гражданского права отказаться от участия в таком фильме. Самое же главное - они нашли общий язык, поняли друг друга, оказались творчески очень близкими людьми. После *Александра Невского* Эйзенштейн стал считать Черкасова своим талисманом, приносящим удачу, а по окончании *Ивана Грозного* назвал его «великим трагическим артистом»³⁴.

Режиссер объяснил актеру необходимость соответствия трактовки образа Александра Невского единому стилю произведения. Она, по его мнению, должна быть обобщенно-поэтической, очищенной «от элементов единичного и случайного».

Впрочем, в литературном сценарии имелись эпизоды, которые, по словам Эйзенштейна, несколько «заземляли» образ. Ряд таких эпизодов был даже снят; они вызывали недовольство начальства и безжалостно изымались им из фильма. А Черкасов с наибольшим удовольствием играл как раз эти, самые «человечные» куски роли.

Внешний облик Александра Невского решался в полной гармонии с его исторической оценкой, гражданской, нравственной характеристикой и обобщенно-эпическим стилем фильма. Прекрасный, мужественный, волевой, гордый человек. Таким он и предстал на экране в исполнении Черкасова.

Рядом с князем в фильме стоят два русских богатыря, два очень разных, даже противоположных характера. Веселый, удалой, горячий Василий Буслай (Николай Охлопков) и мудрый, рассудительный, сдержанный Гаврила Олексич (Андрей Абрикосов). Но роднит их храбрость, истинный патриотизм. Актерам удалось легендарный облик своих героев сочетать с живыми человеческими чертами.

Уже своим первым появлением на экране Александр Невский приковывал внимание зрителей. Плещеево озеро: высокое небо, ровная гладь воды - широта, простор. Рыбаки тянут невод. Звучит протяжный хор: «А и было дело на Неве-реке». Все кажется спокойным и мирным. Перед нами - эпический образ Древней Руси, воссозданный режиссером, оператором Эдуардом Тиссэ, художником Иосифом Шпинелем и их помощниками.

Спокойствие нарушает приход монгольских воинов. Между ними и крестьянами завязывается драка. Вдруг густой, зычный баритон останавливает всех: «Чего орете, рыбу распугаете!» К такому голосу, такому решительному приказу

нельзя не прислушаться. И смущается перед ним, заискивающим тоном разговаривает монгольский посол Хубилай.

Центральной является сцена Ледового побоища, занимающая три полные части из двенадцати, составляющих картину. Сцена батальная и потому, казалось бы, не актерская - и в то же время актерская. Так построил ее режиссер. В кадрах битвы зритель видит крупно только уже знакомых ему героев. Поведение в бою у всех - мужественное, но у каждого свое - дополняет намеченные в предыдущих сценах характеристики.

Черкасов, располагавший тоже лишь короткими, ударными планами, обогащает образ своего героя новыми чертами, которые «прочитываются» в выражении его глаз, интонациях голоса, пластическом рисунке, - бесстрашием, волей, мудростью стратега.

Ледовое побоище, битву на замерзшем, заснеженном Чудском озере, снимали ежедневно в течение двух месяцев в июльскую и августовскую жару 1938 года, когда ртутный столбик поднимался до тридцати пяти градусов, на Путьлихе, рядом с *Мосфильмом*. Очистили площадь размером в три тысячи квадратных метров, заасфальтировали ее. Горячий асфальт покрыли толстым слоем мела и залили жидким стеклом, некоторые места посыпали опилками, нафталином и солью. Получилась идеальная имитация снега и льда.

Эйзенштейн - режиссер, всегда придававший огромное значение изобразительной трактовке произведения, композиции каждого кадра, монтажу. В *Александре Невском* его увлекла идея органического сочетания музыки с изображением, внутренняя синхронность пластических и музыкальных образов. Ближайшим сподвижником, благодаря которому режиссеру во многом и удалось достигнуть замечательных результатов в поисках звукозрительного монтажа, был Сергей Прокофьев, «маг и волшебник», по определению Эйзенштейна. Композитор написал к фильму потрясающую по эмоциональному воздействию музыку, в том числе - могучий призывный *кар Вставайте, люди русские...*

Финальная сцена - встреча на соборной площади Пскова победителей в ледовой сече. Александр Невский ходит по паперти, он торжествен и серьезен, хотя глаза светятся радостью. Обращаясь к отпущенным им кнехтам, произносит вещие слова: «Идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива, пусть без страха жалуют к нам в гости... Но если кто с мечом к нам войдет - от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля!»

34. Эйзенштейн С. Избр. произв. В 6 т. - М.; Искусство, 1968. Т. 5. С. 481.

Эйзенштейн говорил об образе Александра Невского в фильме: «Обаяние и талант Черкасова дописали его»³⁵. И еще об актере: «Он наполняет мой рисунок своею доброй и теплой кровью»³⁶.

В том-то и секрет светлого облика героя, его покоряющего воздействия на зрителей, что актер в поэтически условную, да и, прямо скажем, во многом схематичную роль вдохнул живую жизнь, привнес свою страсть, любовь, ненависть...

В те дни, месяцы, когда зрители впервые смотрели *Петра Первого*, *Александра Невского*, в стране происходил разгул жесточайшего произвола и террора, были арестованы тысячи и тысячи ни в чем не повинных граждан.

Репрессии непосредственно коснулись и кинематографистов. На *Мосфильме*, например, срыв производственно-художественного плана объяснили «враждебными кознями» бывшего директора студии врага народа Е. Соколовской, которая, как говорилось на собрании творческой секции студии, задабривала «моральными взятками» режиссеров, а на самом деле якобы вместе с оператором В. Нильсеном и другими «врагами», сгруппировавшись вокруг нее, планомерно подготавливала «развал этого крупнейшего нашего кинопредприятия».

Оказались арестованными и погибли Б. Шумяцкий и все другие тогдашние руководители кинематографии. Такая же участь на *Мосфильме* постигла Е. Соколовскую, ее преемника на посту директора Б. Бабицкого, оператора В. Нильсена; на *Ленфильме* - художественного руководителя А. Пиотровского; руководство Киевской, Одесской киностудий, *Арменфильма* и многих других. Погибли актеры из фильмов Довженко - Н. Надемский, С. Шагайда. Репрессиям подверглись артисты И. Коваль-Самборский, Г. Жжёнов, режиссеры И. Кавалеридзе, М. Дубсон... Перечислить всех невозможно.

В числе кинорежиссеров, активно включившихся в работу над историко-патриотическими фильмами, был и Всеволод Пудовкин. По его просьбе Виктор Шкловский на основе своей повести *Русские в XVII веке*, посвященной освободительной борьбе русского народа под водительством Минина и Пожарского против польской шляхты, написал сценарий.

Сложную работу постановщика исторического фильма *Минин и Пожарский* (1939) разделял с Пудовкиным его друг и неизменный сподвижник Михаил Доллер. Главное

внимание Пудовкин и Доллер уделили созданию массовых сцен, где патриотизм народа и его активность проявляются в действии. Многие сцены фильма, такие, например, как призыв Минина к нижегородцам, сражение дружины Пожарского с врагом на Сретенке и другие, отличались темпераментом и режиссерским мастерством. В народных сценах режиссеры старались выделить из общей толпы отдельных участников, к сожалению, это не везде им удалось.

На главные роли Пудовкин и Доллер пригласили прекрасных актеров: князя Дмитрия Пожарского играл Борис Ливанов, а Козьму Минина - Александр Ханов. Но эпическимасштабное кинополотно с множеством действующих лиц и исторических событий не дало возможности актерам углубиться в духовный мир героев, ограничив в основном их исполнение лишь пластической выразительностью.

Учтя этот недостаток, в своей следующей исторической картине Пудовкин и Доллер поставили в центр произведения главного героя. С таких позиций кинодраматурги Г. Гребнер и Н. Равич написали и сценарий.

На этот раз героем стал Суворов. Перед режиссерами была задача очистить его облик от ходивших десятилетиями полуанекдотов и рассказов о чудачествах полководца, воссоздать правдивый образ национального героя, патриота, русского военного гения.

Осуществить этот замысел в фильме *Суворов* (1940) удалось прежде всего благодаря удачному выбору исполнителя главной роли. Им оказался мало кому известный до этого артист одного из небольших московских театров Николай Черкасов (Сергеев). Суворов Черкасова был героичен и прост, мудр и трогателен, порывист и рассудителен, резок и демократичен.

Правда, сегодня нельзя не видеть известную модернизацию образа Суворова - фигура реального полководца при всем ее величии была более сложной, не столь однозначной.

Образам Суворова и его соратников противостоят в фильме образы Павла I (А. Ячницкий), Аракчеева (М. Астангов), придворной знати, решенные в сатирическом ключе. На столкновении двух лагерей строится конфликт фильма. Здесь тоже заметно упрощение при подходе к фактам истории.

Великолепно поставлены в фильме батальные сцены, особенно переход русских войск через Альпы и штурм Чертова моста.

В фильме *Суворов* Пудовкин органически сочетает завоевания звукового кино - углубленную, обогащенную

35. *dfr.K4intmefinC*, Избр. произв. В б т. - М.: Искусство, 1964. Т.1. С. 173.
36. *ЧеркасовН.С5*. ВТО. - М, 1976. С. 293.

и гражданского права отказаться от участия в таком фильме. Самое же главное - они нашли общий язык, поняли друг друга, оказались творчески очень близкими людьми. После *Александра Невского* Эйзенштейн стал считать Черкасова своим талисманом, приносящим удачу, а по окончании *Ивана Грозного* назвал его «великим трагическим артистом»³⁴.

Режиссер объяснил актеру необходимость соответствия трактовки образа Александра Невского единому стилю произведения. Она, по его мнению, должна быть обобщенно-поэтической, очищенной «от элементов единичного и случайного».

Впрочем, в литературном сценарии имелись эпизоды, которые, по словам Эйзенштейна, несколько «заземляли» образ. Ряд таких эпизодов был даже снят; они вызывали недовольство начальства и безжалостно изымались им из фильма. А Черкасов с наибольшим удовольствием играл как раз эти, самые «человечные» куски роли.

Внешний облик Александра Невского решался в полной гармонии с его исторической оценкой, гражданской, нравственной характеристикой и обобщенно-эпическим стилем фильма. Прекрасный, мужественный, волевой, гордый человек. Таким он и предстал на экране в исполнении Черкасова.

Рядом с князем в фильме стоят два русских богатыря, два очень разных, даже противоположных характера. Веселый, удалой, горячий Василий Буслай (Николай Охлопков) и мудрый, рассудительный, сдержанный Гаврила Олексич (Андрей Абрикосов). Но роднит их храбрость, истинный патриотизм. Актерам удалось легендарный облик своих героев сочетать с живыми человеческими чертами.

Уже своим первым появлением на экране Александр Невский приковывал внимание зрителей. Плещеево озеро; высокое небо, ровная гладь воды - широта, простор. Рыбаки тянут невод. Звучит протяжный хор: «А и было дело на Неве-реке». Все кажется спокойным и мирным. Перед нами - эпический образ Древней Руси, воссозданный режиссером, оператором Эдуардом Тиссэ, художником Иосифом Шпинелем и их помощниками.

Спокойствие нарушает приход монгольских воинов. Между ними и крестьянами завязывается драка. Вдруг густой, зычный баритон останавливает всех: «Чего орете, рыбу распугаете!» К такому голосу, такому решительному приказу

нельзя не прислушаться. Исмущается передним, заискивающим тоном разговаривает монгольский посол Хубилай.

Центральной является сцена Ледового побоища, занимающая три полные части из двенадцати, составляющих картину. Сцена батальная и потому, казалось бы, не актерская - и в то же время актерская. Так построил ее режиссер. В кадрах битвы зритель видит крупно только уже знакомых ему героев. Поведение в бою у всех - мужественное, но у каждого свое - дополняет намеченные в предыдущих сценах характеристики.

Черкасов, располагавший тоже лишь короткими, ударными планами, обогащает образ своего героя новыми чертами, которые «прочитываются» в выражении его глаз, интонациях голоса, пластическом рисунке, - бесстрашием, волей, мудростью стратега.

Ледовое побоище, битву на замерзшем, заснеженном Чудском озере, снимали ежедневно в течение двух месяцев в июльскую и августовскую жару 1938 года, когда ртутный столбик поднимался до тридцати пяти градусов, на Потылихе, рядом с *Мосфильмом*. Очистили площадь размером в три тысячи квадратных метров, заасфальтировали ее. Горячий асфальт покрыли толстым слоем мела и залили жидким стеклом, некоторые места посыпали опилками, нафталином и солью. Получилась идеальная имитация снега и льда*.

Эйзенштейн - режиссер, всегда придававший огромное значение изобразительной трактовке произведения, композиции каждого кадра, монтажу. В *Александре Невском* его увлекла идея органического сочетания музыки с изображением, внутренняя синхронность пластических и музыкальных образов. Ближайшим сподвижником, благодаря которому режиссеру во многом и удалось достигнуть замечательных результатов в поисках звукозрительного монтажа, был Сергей Прокофьев, «маг и волшебник», по определению Эйзенштейна. Композитор написал к фильму потрясающую по эмоциональному воздействию музыку, в том числе - могучий призывный хор *Вставайте, люди русские*.

Финальная сцена - встреча на соборной площади Пскова победителей в ледовой сече. Александр Невский ходит по паперти, он торжествен и серьезен, хотя глаза светятся радостью. Обращаясь к отпущенным им кнехтам, произносит вещие слова: «Идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива, пусть без страха жалуют к нам в гости... Но если кто с мечом к нам войдет - от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля!»

Эйзенштейн говорил об образе Александра Невского в фильме: «Обаяние и талант Черкасова дописали его»³⁵. И еще об актере; «Он наполняет мой рисунок своею доброй и теплой кровью»³⁶.

В том-то и секрет светлого облика героя, его покоряющего воздействия на зрителей, что актер в поэтически условную, да и, прямо скажем, во многом схематичную роль вдохнул живую жизнь, привнес свою страсть, любовь, ненависть...

В те дни, месяцы, когда зрители впервые смотрели *Петра Первого*, *Александра Невского*, в стране происходил разгул жесточайшего произвола и террора, были арестованы тысячи и тысячи ни в чем не повинных граждан.

Репрессии непосредственно коснулись и кинематографистов. На *Мосфильме*, например, срыв производственно-художественного плана объяснили «враждебными кознями» бывшего директора студии врага народа Е. Соколовской, которая, как говорилось на собрании творческой секции студии, задабривала «моральными взятками» режиссеров, а на самом деле якобы вместе с оператором В. Нильсеном и другими «врагами», сгруппировавшись вокруг нее, планомерно подготавливала «развал этого крупнейшего нашего кинопредприятия».

Оказались арестованными и погибли Б. Шумяцкий и все другие тогдашние руководители кинематографии. Такая же участь на *Мосфильме* постигла Е. Соколовскую, ее преемника на посту директора Б. Бабицкого, оператора В. Нильсена; на *Ленфильме* - художественного руководителя А. Пиотровского; руководство Киевской, Одесской киностудий, *Арменфильма* и многих других. Погибли актеры из фильмов Довженко - Н. Надемский, С. Шагайда. Репрессиям подверглись артисты И. Коваль-Самборский, Г. Жжёнов, режиссеры И. Кавалеридзе, М. Дубсон... Перечислить всех невозможно.

В числе кинорежиссеров, активно включившихся в работу над историко-патриотическими фильмами, был и Всеволод Пудовкин. По его просьбе Виктор Шкловский на основе своей повести *Русские в XVII веке*, посвященной освободительной борьбе русского народа под водительством Минина и Пожарского против польской шляхты, написал сценарий.

Сложную работу постановщика исторического фильма *Минин и Пожарский* (1939) разделял с Пудовкиным его друг и неизменный сподвижник Михаил Доллер. Главное

внимание Пудовкин и Доллер уделили созданию массовых сцен, где патриотизм народа и его активность проявляются в действии. Многие сцены фильма, такие, например, как призыв Минина к нижегородцам, сражение дружины Пожарского с врагом на Сретенке и другие, отличались темпераментом и режиссерским мастерством. В народных сценах режиссеры старались выделить из общей толпы отдельных участников, к сожалению, это не везде им удалось.

На главные роли Пудовкин и Доллер пригласили прекрасных актеров: князя Дмитрия Пожарского играл Борис Ливанов, а Козьму Минина - Александр Ханов. Но эпическомасштабное кинополотно с множеством действующих лиц и исторических событий не дало возможности актерам углубиться в духовный мир героев, ограничив в основном их исполнение лишь пластической выразительностью.

Учтя этот недостаток, в своей следующей исторической картине Пудовкин и Доллер поставили в центр произведения главного героя. С таких позиций кинодраматурги Г. Гребнер и Н. Равич написали и сценарий.

На этот раз героем стал Суворов. Перед режиссерами была задача очистить его облик от ходивших десятилетиями полуанекдотов и рассказов о чудачествах полководца, воссоздать правдивый образ национального героя, патриота, русского военного гения.

Осуществить этот замысел в фильме *Суворов* (1940) удалось прежде всего благодаря удачному выбору исполнителя главной роли. Им оказался мало кому известный до этого артист одного из небольших московских театров Николай Черкасов (Сергеев). Суворов Черкасова был героичен и прост, мудр и трогателен, порывист и рассудителен, резок и демократичен.

Правда, сегодня нельзя не видеть известную модернизацию образа Суворова - фигура реального полководца при есем ее величии была более сложной, не столь однозначной.

Образам Суворова и его соратников противостоят в фильме образы Павла I (А. Ячницкий), Аракчеева (М. Астангов), придворной знати, решенные в сатирическом ключе. На столкновении двух лагерей строится конфликт фильма. Здесь тоже заметно упрощение при подходе к фактам истории.

Великолепно поставлены в фильме батальные сцены, особенно переход русских войск через Альпы и штурм Чертова моста.

В фильме *Суворов* Пудовкин органически сочетает завоевания звукового кино - углубленную, обогащенную

35. Эй. ""1шп1Сйнс"". Избр. произв. В б т.- М.: Искусство, 1964. Т.1. С 173.
36. Чель-асоч И. 'б. В10. - М , 1976. С. 293.

словом игру актеров - с лучшими достижениями немого кинематографа - знаменитым *пудовкинским* монтажом, живописным изобразительным рядом. Помощниками Пудовкина и Доллера в фильмах *Минин* и *Пожарский* и *Суворов* выступили операторы А. Головня и Т. Лобова, художники В. Егоров, К. Ефимов, А. Уткин. В их лице Пудовкин всегда имел близких по творческим устремлениям высокоодаренных людей. Большая творческая дружба связывала его с композитором Ю. Шапориним, написавшим к этим фильмам выразительную эмоциональную музыку.

Через три месяца на экраны вышел последний довоенный крупный советский исторический фильм - *Богдан Хмельницкий* (1941) Игоря Савченко по сценарию Александра Корнейчука.

Произведение о Богдане Хмельницком было задумано как народная эпопея. Образ Богдана занимает центральное место, но главным героем является народ, показанный широко и многолико посредством целой галереи запоминающихся индивидуальных характеров. Рядом с Хмельницким стоят фигуры удалого дьяка Гаврилы (М.Жаров) и бесстрашного казака Тура (Р. Ивицкий), застенчивого молодого богатыря Довбни (Б.Андреев) и его отца, озорного батька Шайтана (А. Дунайский), полковников Богуня (Б. Безгин) и Кривоноса (Н. Ильченко), многих других запорожцев. В фильме щедро рассыпаны сочные народные сцены, в которых неподдельный искрящийся юмор и соленые шутки органически сочетаются с духом вольнолюбия и драматизмом борьбы.

Претендентами на роль Богдана Хмельницкого были известные артисты А. Хорава, А. Бучма, В. Добровольский... Победил Николай Мордвинов. «Мне хотелось, - писал актер, - создать образ героя, овеянного романтикой, опозитизированного народом, воспетого в чудесных украинских думах и сказаниях, образ суровый, сказочно красивый, по-сегодняшнему живой. Страстную творческую, светлую думу народную хотелось претворить в жизнь...

О Богдане Хмельницком знает вся Украина. Мне рассказывали о его подвигах и старые кобзари-колхозники и юные пионеры...»³⁷

Актер с помощью режиссера осуществил свое желание. Верное понимание и ощущение характера Богдана и поэтической стилистики фильма позволили актеру сохранить

цельность, органичность в поведении героя на всем протяжении картины, несмотря на то что по ходу действия он попадает в разные обстоятельства. В едином стилевом ключе решили Савченко и Мордвинов и массовые сцены, где Богдан выступает как полководец-политик, государственный деятель, и эпизоды, в которых раскрывается личная жизнь Хмельницкого, его трагедия мужа и отца.

Сочетание романтической приподнятости, былинной поэтической укрупненности черт героя с проникновением в его внутренний мир составило важнейшую особенность образа Богдана Хмельницкого.

В роли Хмельницкого много «безмолвных» крупных и средних планов: Богдан думает, наблюдает. Такие планы могут быть в фильме или проходными, почти незамечаемыми зрителями, или, наоборот, предельно выразительными. В *Богдане Хмельницком* - это одни из самых впечатляющих кадров, прочно врезающиеся в память зрителей. И сила их - во внутренней наполненности, духовной сосредоточенности актера, находящегося перед камерой (оператор Юрий Екельчик).

Укрупненности образа способствовал и могучий темперамент Мордвинова. Вспомним речь Богдана перед войском накануне сражения под Желтыми Водами. Он начинает говорить негромко, медленно, как бы устало. Весь его облик напоминает туго сжатую пружину, готовую вот-вот распрямиться. Потом гнев прорывается наружу, он говорит все более крепнущим голосом, говорит о Днепре, разлившемся в эту весну, как никогда, но то не снег растаял и не лед, то ручьи слез народных потекли в Днепр... Жажда борьбы, пламенная ненависть к врагу слышатся в голосе Богдана. Глаза его горят, Кончив речь, он целует булаву и красивым привычным жестом выбрасывает ее вверх: «Под Желтые Воды на первый бой!» Мощный гул одобрения словам полководца прокатывается по рядам воинов.

А вот финальная сцена. После успеха казаков в решающем сражении Речь Посполитая пытается взять реванш. В разгар пира запорожцев гонец приносит тревожную весть - враги снова ворвались в Волюнь. Посол Речи Посполитой (В. Зайчиков) обращается к Богдану; «Начинай по-иному разговаривать, а то будет поздно...» - «Будет поздно?.. Кому?.. Кому?..» - взрывается Хмельницкий - Мордвинов и, вскочив на стол, в каком-то нечеловеческом порыве, сметая на своем пути пышную сервировку, широкими шагами идет, бежит навстречу послу.

37. Советская Украина. 1941.13 февраля.

Естественно, что при всех художественных достоинствах, неотразимой привлекательности образа Богдана Хмельницкого в нем, так же как в образах Петра Первого, Александра Невского и Суворова из одноименных фильмов, сегодня заметно стремление создателей оосовременить легендарного героя прошлого, отбросив все, что усложнило бы его однозначное восприятие (в частности, деятельность гетмана как представителя запорожской старшины). Причина та же - сделать образ конкретным примером для зрителей в момент надвигавшейся угрозы войны.

В высшей степени колоритный образ дьяка Гаврилы создал в фильме Михаил Жаров. Лихой свободолюбивый казак, носивший до поры до времени рясу, обожавший горилку и шинкарку, совершил немало подвигов ради Сечи Запорожской. Роль решена режиссером и актером на грани комедийного и трагического, содержит целую россыпь великолепных актерских находок.

В *Богдане Хмельницком* с особой полнотой проявилось сс мобытное дарование Игоря Савченко - одного из выдающихся представителей многонационального советского кинематографа. Его режиссуру отличали органическая связь с традициями украинского искусства, фольклорная поэтичность, песенное начало, героическая патетика и тонкая лирика. Наиболее ярко индивидуальность Савченко-постановщика нашла выражение в массовых народных сценах. Таковы все сцены кипучей жизни запорожской казацкой вольницы, кадры ухода бандуристов поднимать народ на священную борьбу против захватчиков, эпизод похорон героически погибшего казака Тура, когда нескончаемая вереница запорожцев, несущих в шапках землю, проходит мимо могилы, и растет в степи огромный курган. А с каким мастерством поставлены режиссером батальные сцены, особенно масштабная сцена штурма замка Корсунь.

Фильмы о современности

Вслед за историей требовала себе места на экране и современность. По пути на экран она претерпевала сложнейшую эволюцию, где эстетическое, творческое начало наталкивалось на идеологические препоны.

Основу фильма *Доля и люди* (1932) режиссера Александра Мачерета составлял рассказ о том, как труд изменяет человека. Вспомним, та же мысль о труде, как преобразующей силе, лежала и в основе первого звукового фильма *Путевка в жизнь*.

Строительный участок, возглавляемый бригадиром Захаровым (Николай Охлопков), отстает от работающей на строительстве другой бригады, которой руководит приехавший из Америки инженер Клайнс (Виктор Станицын). Захаров тяжело переживает поражение и организует техучебу для своих рабочих прямо в вагоне, в котором они ежедневно добираются до работы. Вскоре в соревновании с Клайнсом бригада Захарова одерживает победу.

Довольно схематичную драматургию фильма (сценарий был написан режиссером) восполнили достоверность и искренность игры исполнителей главных ролей и режиссерские находки.

Восхищение новой техникой было свойственно авторам многих документальных и художественных фильмов тех лет и выражалось, в частности, в демонстрации крупные планом разного рода машин, механизмов и их отдельных деталей. Иногда даже происходило своеобразное «очеловечение» техники. Это можно заметить и в фильме *Долд и люди*, где такое «очеловечение» присуще показу крана-бетоноукладчика, на котором работает Захаров.

Самым значительным произведением на «производственную» тему, как назвали ее впоследствии, явился фильм *Встречный* (1932) Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича по сценарию, написанному ими вместе с Л. Арнштамом и Д. Дзэлем.

Борьба заводского коллектива за выполнение выдвинутого рабочими встречного промфинплана - подлежал ли подобный материал художественному освоению? Или вынужден был остаться достоянием модных тогда «агитпроп-фильмов»?

Режиссеры, сценаристы, операторы А. Гинцбург, Ж. Мартов, В. Рапопорт, художник. Дубровский-Эшке стали «своими людьми» на Ленинградском турбинном заводе. Они не только вникали в суть производства, знакомились с трудностями, встававшими на пути выполнения встречного плана, но и нашли в коллективе людей, которые оказались реальными прототипами персонажей.

Главным героем сделали ветерана завода Семена Ивановича Бабченко. Его играл один из корифеев отечественного театра и кинематографа Владимир Гардин - в прошлом артист Театра Веры Комиссаржевской, режиссер и актер дореволюционного кино и кинематографа 20-х годов, организатор и руководитель первой советской *Госкиношколы* (будущий ВГИК). Только большой талант позволил «барину», как

первоначально восприняли его на заводе, преобразиться в старого кадрового рабочего, найти его внутреннее самочувствие и пластический рисунок роли. Помог Эрмлер, который непосредственно занимался образом Бабченко. Юткевич вел в фильме всю лирико-романтическую линию и монтаж.

...Коллектив завода принимает встречный план по ускорению изготовления сверхмощной турбины. Бабченко поручают ответственнейшее дело - обточку ее цилиндра. Испытание обнаруживает, что вал турбины «запорот» - прогнулось основание станка. Вина ложится на старого мастера, тем более что все знают его давнее пристрастие к водке. Над рабочим местом Бабченко вывешивают черное знамя позора. Возмущенный старик с этим знаменем пытается ворваться на Зс седание парткома, но его не пускают туда. Обиженный Бабченко все же вместе с другими старыми мастерами находит выход из критического положения - они приводят в порядок выброшенный негодный станок и используют его. После длительного работы - снова неудача. На этот раз оказалась ошибка в чертежах турбины. Ее обнаружил инженер Скворцов (Борис Пославский), но, будучи замаскированным врагом, о рыл от коллектива свое открытие. Показательно, что Скворцов - единственный в фильме образ, который не имел прототипа в жизни. Подобных личностей на реальном турбинном Зг воде не оказалось, и образ целиком сочинили сценаристы, используя литературные и иные реминисценции. Благодаря конструкторской смелости молодого начальника Павла (Андрей Абрикосов) и эту ошибку в чертежах турбины удалось и травить. Новые испытания проходили успешно.

Эта, казалось бы, чисто производственная история была восполнена в фильме живыми человеческими страстями, искренними переживаниями радостей и неудач основных персонажей, которых талантливо играли актеры. Кстати, здесь в первые в кино в маленькой роли снялся Петр Алейников.

Музыку к фильму написал Дмитрий Шостакович, Именно там прозвучала его знаменитая *Песня о встречном*: «Нас утро встречает прохладой, нас ветром встречает река...» Слова принадлежали молодому поэту Борису Корнилову, который через шесть лет погиб в сталинских застенках.

Отчетливо видны в фильме и отголоски времени. В заводском коллективе на экране существует своего рода иерархическая лестница. На верхней ступени - члены партии, коммунисты. Бабченко ошеломляют сказанные ему у дверей, где заседает партком, слова: «Туда беспартийным нельзя». В следующей сцене, уже дома, изрядно подвыпивший, со

слезами на глазах, он обращается к стоящей перед ним на задних лапках кошке со знаменательной фразой: «Кому служишь? Беспартийному служишь...» Наконец, в финальном эпизоде с гордостью поднимает тост: «За нового коммуниста Семена Ивановича Бабченко!»

В то же время авторы полемически изображают предельно простым, доступным парторга Васю в исполнении Бориса Тенина. Он в общем такой же, как любой другой член коллектива. Даже «стрелок», как его называет Бабченко, - выпрашивает чужие папиросы. Правда, умеет находить в нужный момент единственно правильный, действенный подход к человеку. Так, придя к пьяному Бабченко, прежде чем произнести сакраментальную фразу: «Ну, старик?», он, к удивлению старого мастера, сам выпивает стакан водки.

В одной из лучших сцен фильма, названной *Белые ночи*, Вася гуляет с женой своего друга Павла - Катей (Татьяна Турецкая), к которой явно равнодушен. Сцена сыграна актерами целомудренно, стойким подтекстом. Она полна поэзии, романтики, лирики. Призрачные кадры красивейшего города, как бы находящегося в полусне, и тут же наступление нового - так совпало, что летом 1932 года, преображался, ремонтировался, асфальтировался Ленинград.

Зрители хорошо приняли картину, среди кинематографистов разгорелись споры. Одни оказались сторонниками одновременно появившегося фильма Довженко *Иван*, поставленного в традициях монтажно-живописного кинематографа, другие - приветствовали *Встречного*.

Противники картины Эрмлера и Юткевича обвиняли ее в отсутствии кинематографического новаторства, «театральности», «репертуарности».

Сергей Юткевич позднее подчеркивал: «И только впоследствии стало ясно, что решительный поворот к кинематографу «длинных кусков», подробное прозаическое повествование, в котором ведущее место занимал актер, вызывающее самоотречение от «монтажной» каллиграфии, то есть все то, что нащупывали инстинктивно, стремясь разрушить барьеры, существовавшие между зрителем и нашими фильмами, содержало зародыши эстетики, вскоре позволившие одержать победу многим фильмам, в том числе *Чапаеву*™».

Свой первый собственно звуковой фильм *Летчики* (1935) Юлий Райзман поставил до *Последней ночи*. Перед *Тетяками* пробой пера в звуковом кино у него была картина *Зем-*

ля жаждет (1930) о группе молодежи разной национальности, приехавшей орошать землю в Туркмении. Картина снималась как немая и потом озвучивалась шумами и музыкой.

Сценарий А. Мачерета позволял показать не только подвиги, но и повседневную жизнь летчиков, которая, при том уровне техники, тоже являлась подвигом. Несколько углубив сценарий, можно было раскрыть духовный мир и характеры этих удивительных людей, поставить ряд нравственных проблем.

Действие сценария и фильма происходит в летной школе. В центре три главных героя - начальник школы Рогачев (Борис Щукин), пилот Сергей Беляев (Иван Коваль-Самборский) и учлет Галя Быстрова (Евгения Мельникова).

Рогачев - человек мудрый, уже немолодой, к тому же страдающий болезнью сердца. Это не мешает ему оставаться внимательным, заботливым воспитателем, трезвым взглядом смотреть на себя и все происходящее вокруг. Полная противоположность Рогачеву - Беляев, воздушный лихач, склонный покрасоваться своей смелостью перед товарищами. Во время одного из полетов он разбивает самолет. Рогачев отстраняет его от полетов.

Их взаимоотношения осложняются еще тем, что оба влюблены в очень симпатичную девушку Галю Быстрову. Одна из лучших сцен фильма - ее приход к Рогачеву просить за Беляева. При этом она рассказывает о своей любви к «одному человеку», не называя его имени. Рогачев сначала думает, что признание девушки относится к нему, подходит к зеркалу, вглядывается в свое болезненно отечное лицо и, все поняв, с грустной улыбкой говорит, имея в виду Беляева, что он действительно неплохой парень.

В конце фильма, поправившегося после перенесенной сложной операции Рогачева, который вылетает на Сахалин, получив новое назначение, провожает Галя. По ее виду и тону разговора нетрудно догадаться, что она в конце концов предпочла человека тонкой души, обаятельного Рогачева красавцу Беляеву.

Борис Щукин в *Летчиках* впервые снимался в кино. Сначала был скован перед камерой, нервничал. Только пробив несколько недель в настоящей авиашколе, он смог перевоплотиться в своего героя.

Знаменитый райзмановский «второй план» - один из основополагающих принципов его режиссуры. Он в первую очередь и создает необходимые среду, атмосферу действия. Постоянные взлеты и посадки самолетов, непрекращающийся

рев моторов воспроизводят обстановку, в которой живут и работают герои фильма.

Оператор Леонид Косматов замечательно снял портреты, особенно Рогачева - Щукина, широко использовал движение камеры, что было тогда во многом еще новаторством. Сразу вводит в атмосферу фильма первый кадр - снятый с движения проход Рогачева по полю аэродрома мимо множества готовых к старту самолетов. Выразительна съемка оператора, запечатлевшего во время воздушного парада тени пролетающих самолетов на белых халатах медперсонала больницы, где находится Рогачев, на тентах солярия.

Сергей Герасимов начинал кинематографическую деятельность в мастерской ФЭКС, руководимой Г. Козинцевым и Л. Траубергом, играл в их фильмах сугубо отрицательных персонажей - «злодеев». Такое амплу почему-то закрепили за ним его учителя. Затем поставил в качестве режиссера четыре немых фильма: *Двадцать два несчастья* (1930), *Лес* (1931), *Сердце Соломона* (1932), *Люблю ли тебя?* (1934). Фильмы, к сожалению, не сохранились, и судить о них можно только по отзывам прессы. Мнения критиков оказались более или менее одинаковыми - это были только подступы начинающего художника к сложному искусству кинорежиссуры.

Толчком к написанию сценария следующей картины Герасимова - *Семеро смелых* (1936) послужил призыв комсомольца Кости Званцева (в прошлом тоже воспитанника ФЭКС) организовать молодежную полярную зимовку на Новой Земле. Используя материал этой зимовки и ряда других, Герасимов вместе с писателем Юрием Германом написали сценарий.

Снимали фильм в Заполярье. Для съемки отдельных сцен выезжали на Кавказ, поднимались на Эльбрус.

В фильме *Семеро смелых* есть элементы и напряженного действия, есть и приключения. Но главное в фильме не это. В центре внимания авторов стали не замысловатые сюжетные перипетии, а образы героев, человеческие характеры. На их раскрытие Герасимов направил творческие поиски и как режиссер. Впервые в своей режиссерской практике он выступил художником-аналитиком. В меру тогдашних возможностей кинематографа он стремился к исследованию психологии героев и тех обстоятельств, в которые они поставлены.

Сюжет фильма *Семеро смелых*, как и последующих фильмов Герасимова 30-х годов, хорошо известен. Содержание фильма оказалось намного богаче его фабульной схемы.

И произошло это благодаря подробному «всматриванию» в характеры героев, пристальному наблюдению их быта, широте обобщений. Кроме конкретного сюжетного действия есть такое понятие, как «словесное действие», есть подтекст, есть множество бытовых деталей человеческого поведения, на первый взгляд даже не всегда значительных, но часто очень точно характеризующих ту или иную индивидуальность. Герасимов в обоих произведениях, начиная с фильма *Семеро смелых*, стремился использовать все эти возможности для реалистического раскрытия образов героев и их сложной взаимосвязи с окружающей средой. Не случайно его внимание приковывали способы перенесения приемов литературной выразительности в кинематограф, проблемы близости литературного и кинематографического творчества.

Шутка, легкая ирония, товарищеский розыгрыш и тут же разговор о деле. Напряженные, трудовые, особо ничем не примечательные будни у приборов, аэросаней, самолета - и шахматы, чтение книг в редкие перерывы. Все как в жизни. За этой простотой поведения перед зрителями незаметно, как бы мимоходом раскрываются характеры умных и сердечных людей поразительного мужества и самообладания, которые с юмором в любой момент готовы идти на риск, даже пожертвовать собой во имя больших целей, ясно осознаваемых ими.

Успех режиссера в фильме разделяли актеры. Без главной ставки на актера Герасимов не мог бы справиться с поставленной задачей. За исключением Николая Боголюбова, Ивана Новосельцева и Олега Жакова, уже имевших к тому времени творческий опыт, это были студенты киноотделения Ленинградского института сценических искусств, ученики Герасимова, который еще в 1931 году начал там педагогическую деятельность, - Тамара Макарова, Иван Кузнецов, Андрей Апсолон и Петр Алейников.

Драматизм психологический в фильме удался больше, чем драматизм ситуаций. Это симптоматично для творчества Герасимова, и это одна из примет «повествовательного» стиля в кино. Вот один из самых напряженных эпизодов фильма. Происходит он не в холодных просторах под разбушевавшимся ветром, а в анфиладе комнат теплого, обжитого зимовья. Нет никаких вестей от отправившихся на поиски олова Летникова и Корфункеля, прервана связь с самолетом Богуна и Жени Охрименко, полетевших к тяжело больному в далекое чукотское становище. За старшего в зимовье остался радист Курт Шефер. Эпизод построен на пантомиме. Перед нами сюита простых физических действий актера: раскурива-

ет трубку, вглядывается в фотографию Жени, глотает какую-то таблетку, выключает приемник... Жаков работал в этом эпизоде с таким эмоциональным наполнением, что отражено, через его переживания, в фильме сильнее передана острота ситуации, в которой оказались и другие герои.

Созданию нужной атмосферы в картине способствовала музыка Венедикта Пушкова, прежде всего его замечательная мелодия *Лейся, песня, на просторе...*

Крупнейшие мастера кино - В. Пудовкин, Г. Козинцев, С. Юткевич и другие - оценили фильм *Семеро смелых* тогда молодого и не очень известного режиссера Герасимова как большое принципиальное и многообещающее явление искусства.

Вот, например, отзыв Григория Козинцева: «Замечательная картина. Стиль *Семеро смелых* ~ единственно возможный мужественный, спокойный стиль, которым только и можно говорить о героях.

Картина выигрывает от того, что сделана на простых человеческих деталях»³⁹.

Поиски, начатые Герасимовым в фильме *Семеро смелых*, продолжают в его следующей работе - *Комсомольск* (1938). Режиссер остался верен теме героизма, теме молодежи. Но в *Комсомольске* он усложнил характеры персонажей, более многосторонне раскрыл их взаимоотношения, шире развернул масштабы изображаемого. На смену семейным героям пришел большой коллектив строителей города на Амуре. Сценарий Герасимов написал в содружестве с московскими сценаристами З. Маркиной и М. Витухновским.

Фильм рождался на строительных площадках, некоторые эпизоды снимались синхронно. Это создавало в картине атмосферу реальности, живую интонацию, которые трудно воссоздать искусственно (оператор А. Гинцбург).

Как и в фильме *Семеро смелых*, в *Комсомольске* немало многозначительных подробностей, деталей.

...Сырая таежная ночь. Первая для Наташи Соловьевой (Тамара Макарова) после приезда к мужу в Комсомольск. Укрытая одеялом, она безмятежно спит, а ее муж - Владимир (Иван Новосельцев), склонившись, держит над ее головой блюдечко, в которое с крыши шалаша капая струйки холодного дождя. Эта деталь объясняет обстановку лучше всяких слов.

Значительный метраж фильма уделен пробравшемуся на строительство диверсанту Чеканову (Виктор Кулаков) - откровенная дань времени.

39. Кадр. Газета. Ле> /фильма. 1936. 5 февраля.

Позже Герасимов самокритично напишет, что в *Комсомольске* «где-то расплылся сюжет, где-то хребет прогнулся под грузом непосредственных впечатлений и заданной «шпионской» конструкции»¹¹¹.

С фильма *Учитель* (1939) в творчестве Герасимова начался этап так называемой «авторской режиссуры». Сценарии всех последующих фильмов, даже экранизаций, он будет писать сам, что связано прежде всего с желанием художника сказать в искусстве свое, выношенное от самого замысла слово. Это было связано также с его твердым убеждением, что восемьдесят процентов успеха или неуспеха фильма зависят от сценария; главное - это литературная основа.

В работе над *Учителем* Герасимов стремился придерживаться принципа, исповедуемого им со времен картины *Семеро смелых* - находить поэзию в прозе будничной жизни людей труда.

... В родное село Мариинское возвращается из Москвы, получив диплом учителя, Степан Лаутин (Борис Чирков). Сын встречается с отцом - в прошлом героическим партизаном, а теперь неугомонным, деятельным председателем колхоза Иваном Федоровичем Лаутиным, человеком вспыльчивым и отходчивым, трогательно сентиментальным. Его великолепно сыграл характерный актер Павел Волков. Вскоре возникает конфликт между отцом и сыном. Иван Федорович по-своему понимает желание Степана учительствовать в родном селе: «... Не достиг! Не смог, не сумел подняться и вернуться... За что, за что мне, пожилому человеку, такой позор и столько горя?..» И долго еще отец не сможет оценить благородный поступок сына.

Важное место занимает в фильме лирическая линия, которая по-своему выражает главную тему произведения. Степан Лаутин на своей работе раскрывается как подлинный талант. Тем не менее высшим нравственным испытанием становится для него любовь к подруге своей сестры колхознице Аграфене Шумилиной - девушке гордой, волевой, умной. Это одна из лучших ролей Тамары Макаровой.

Груня тоже полюбила Степана, но между ними встает какая-то неизвестная ей московская девушка, фотографию которой учитель бережно хранит в ящике своего письменного стола.

Неожиданное любовное свидание Степана и Груни происходит в знойный клонящийся к закату день на берегу ре-

ки. После случившегося учитель как честный человек решает немедленно оформить свои отношения с девушкой. Происходит примечательный разговор. «Пойдем, Груня, не поздно еще!.. Живо пойдем в сельсовет! Ну и дело с концом!» - предлагает Степан. «Зачем же в сельсовет?» - с видом непонимания спрашивает Аграфена. «Записаться, вот зачем...» - неуклюже поясняет учитель. По лицу девушки пробегает гамма разнообразных чувств - гордость, презрение, ирония, страдание. «Ах вот зачем?.. - с нарочитым удивлением произносит она. - А я-то, дура, не поняла. Думаю, хоронить вы кого торопитесь, а вы, значит, записаться...» Голос ее твердеет, становится жестким. Горький укор, смешанный с чувством женского превосходства, слышится теперь в словах: «Никуда я с тобой не пойду, вот и весь мой сказ!.. Ты спросил хоть бы об этом. Полюбопытствовал -любят ли тебя ли, нет ли...Учитель, учитель, человек вы будто новый, а рассудили по-старому...»

Только в финале фильма окончательно, к радости обоих, выясняются отношения Степана и Груни.

Сегодня кажутся очевидными и некоторые недостатки фильма. Так, известный диссонанс в нравственную концепцию и сам стиль произведения вносит характерный для искусства того времени мотив неперемогимого официального вознаграждения героя за честный труд - Степан Лаутин выдвигается кандидатом в депутаты Верховного Совета.

Первоначальный замысел автора состоял в том, чтобы поднять престиж обыкновенного, рядового труженика народного образования, а это выдвижение сразу делает Лаутина личностью необыкновенной, исключительной. Много ли сельских учителей являлось депутатами Верховного Совета? Невольно возникает мысль: чтобы заслужить право стать героем экрана, одного труда в сельской школе недостаточно.

Этот же мотив обязательного официального вознаграждения за совершенное добро встречаем и в другой крупной картине 1939 года. *После Депутата Балтики* Александр Зархи и Иосиф Хейфиц поставили фильм *Член правительства* по сценарию Катерины Виноградской (оператор А. Гинцбург). Это повествование о судьбе «простой русской бабы, мужем битой, попами пуганной, врагами стрелянной», как она сама характеризует себя с трибуны Большого Кремлевского дворца. Александра Соколова - забитая, полуграмотная крестьянка, но с развитым классовым чутьем. Она выдвигается на пост председателя колхоза в момент коллективизации. С трудом находя правильные решения, она стремится поднять колхоз. Ей мешают пьяницы, лодыри,

более того, откровенно издевается над ней и всячески чинит препятствия ее начинаниям агроном колхоза (И. Назаров) - до поры до времени маскирующийся вредитель, полностью разоблачающий себя только после того, как совершает попытку убить Соколову. Все испытания выдерживает Александра, под ее началом расцветает колхоз. Соколову избирают в Верховный Совет. Кстати, в названии фильма есть неточность: депутаты Верховного Совета никогда не являлись членами правительства.

Как признавались режиссеры, Александра Соколова, по прочтению сценария, представлялась им почти кустодиевской красавицей. Таковы были и первые кандидатуры на эту роль, но что-то не устраивало режиссеров. Все выглядело правильно, но не было открытия. Кто-то посоветовал пригласить Веру Марецкую, которая, как известно, и ростом была не высока и красотой особой не отличалась. И произошло то редкое «попадание», которое отличает самые большие актерские достижения.

«В. Марецкая, - писал впоследствии Зархи, - полностью усвоив замысел авторов, внесла в роль Соколовой то, что могло принадлежать только одной ей, Марецкой, и возникла та Соколова, которая была созданием и автора сценария К. Виноградской, и режиссуры, но в большей степени - и актрисы. Так вторично в нашей режиссерской практике мы увидели: актер, выбранный не по признаку совпадения природы образа с природой исполнителя, вносит в роль нечто новое, только ему присущее. Таков драгоценный результат - не совпадения, а, наоборот, несходства и вызванного этим перевоплощения актера»⁴¹.

Марецкая зажила в образе, восполнив его очарованием, женственностью и, что являлось тогда редкостью на нашем экране, чувственной, земной любовью. Актриса представила многогранный, сложный характер. Ее Александра была мужественной и беззащитной, нежной и твердой, гордой и слабой в часы одиночества оставленной мужем жены.

Второй выдающейся актерской удачей стал в фильме образ мужа Александры - Ефима Соколова в исполнении Василия Ванина. Человек, привыкший смотреть на жену свысока, считать ее своей собственностью («моя баба»), был потрясен, узнав об избрании Александры председателем колхоза. Взыграла мужская гордость, и Ефим ушел от жены. Но жить без нее не смог.

41. Зд/тМ. О самом главном. - М.: Искусство, 1964. С. 67.

Превосходна сцена его возвращения домой. Он еще растерян, колеблется, не зная как ему поступить: оставаться с Александрой или уходить, даже путает двери в собственном доме; в душе его происходит борьба между ложно понимаемым мужским самолюбием и искренней тягой к любимой женщине, к семейному уюту. Понимая состояние Ефима, Александра, оказавшаяся в такой ситуации более сильной и мудрой, находит верные интонации и помогает сделать правильный выбор запутавшемуся и ослабевшему от переживаний мужу. По глубине выраженных чувств, точности подтекстов, ювелирной отделке пластического рисунка дуэт двух великолепных актеров в этой сцене по праву можно назвать классическим.

V.7

«Актуальная» тема

В 1930-е годы почти одновременно вышло несколько фильмов о труде и жизни шахтеров. Дело в том, что в августе 1935 года на всю страну прогремело имя Алексея Стаханова, поставившего в Донбассе свой рекорд, началось знаменитое тогда стахановское движение.

Фильмы о шахтерах не заканчивались избранием персонажей в Верховный Совет. Но сцены с вредителями, «врагами народа» в них были развернуты особенно широко.

Примечательна трудная судьба фильма Сергея Юткевича *Шахтеры* (1937). Началось все с того, что Алексей Каплер написал сценарий *Садовник*, избрав в качестве прообраза главного героя Семена Примака - реального партийного секретаря 8 Горловке В. Фурера, пытавшегося проводить в жизнь сталинские слова о коммунисте-руководителе, который, подобно садовнику, должен растить и выхаживать советских людей. Юткевича, по его словам, пленила гуманистическая и антибюрократическая направленность сценария Каплера, заинтересовал образ руководителя, проявляющего заботу не только о выполнении плана добычи угля, но и о бытовых и культурных нуждах шахтеров.

В то время, когда писался режиссерский сценарий, Фурера перевели с большим повышением в Москву. Он пригласил к себе Юткевича и попросил, чтобы в фильме главный герой ничем не напоминал его. Пришлось выбрасывать некоторые удачные эпизоды, в которых можно было усмотреть сходство Примака с Фурером.

Потом началось стахановское движение, фильм о Донбассе не мог состояться без отражения этого события. Ее-

тественно, оно должно было стать в картине центральным. Потребовалось коренное изменение драматургии всей вещи.

Неожиданно пришло известие, что Фурер застрелился. На одном из судебных процессов над «врагами народа» называлось и его имя. Теперь в сценарии надо было переделывать бюрократов и просто дураков в замаскировавшихся вредителей, шпионов, диверсантов. Снова ломалась структура драматургии, убирались одни, доснимались и включались другие сцены и эпизоды.

Законченный после стольких переделок и кое-как собранный фильм привезли в Смольный к Жданову. Его приговор был суров: картина пропитана «контрреволюционной фуреровщиной». Шумяцкий отказался показывать фильм Сталину, боясь, как он сказал, лишиться партбилета. Тогда Юткевич рискнул сам написать Сталину и попросить его посмотреть картину, высказать свои замечания. Очень скоро пришел ответ: Сталин отверг все обвинения в «фуреровщине» и, так как это был первый фильм о стахановском движении, дал указание немедленно выпустить его на экраны, при одном только условии - враги в картине должны быть наказаны.

Зрители увидели *Шахтеров* в августе 1937 года. Фильм получил положительную оценку в «Правде». Юткевич отнесся к нему более чем самокритично: «...Картина была безнадежно испорчена, а совесть художника еще раз запятана неизбежным компромиссом»⁴².

Полностью согласиться с таким высказыванием режиссера было бы вряд ли справедливо. Достоверны образы Примака (Борис Пославский) и шахтера-новатора Матвея Бобылева (Владимир Лукин). Интересна изобразительная сторона фильма (оператор Ж. Мартов, художник Абидин-Дино).

Фильм Бориса Барнета *Ночь в сентябре* (1939) по сценарию Игоря Пекина был посвящен непосредственно началу стахановского движения, и образ главного героя - забойщика Степана Кулагина, созданный Николаем Крючковым, имел своим прямым прототипом Алексея Стаханова. В фильме сохранены даже подлинное название шахты - *Центральная ~ Ирмино* и дата стахановского рекорда. Но сюжетная линия, связанная с показом вредительства, заняла доминирующее место и во многих сценах вытеснила или отодвинула на второй план заявленную, как основная, тему зарождения стахановского движения.

...Задумав увеличить добычу угля путем новой организации работы в забое, Кулагин вместе с парторгом Павлом Луговым (Даниил Сагал) спускается в шахту. Однако преодолеть ему приходится не сложности, вызванные освоением нового метода добычи, а происки вредителей. Следуя фильму, можно предположить, что, если бы враги не мешали забойщику, рекорд его не потребовал бы ни напряженного труда, ни особых физических и волевых усилий. Первая попытка рекорда Кулагина вынужденно прерывается диверсией врагов, которые выводят из строя шланги, подающие воздух. Вторая попытка могла бы сорваться из-за умышленно завезенного гнилого крепежного леса. Но Степан, несмотря на угрозу обвала, спускается в забой и устанавливает небывалый рекорд - выполняет за одну смену 14 норм. Почин Кулагина подхватывают сотни шахтеров. Молчаливый проход забойщиков при свете только шахтерских лампочек, впрочем, как и некоторые другие великолепно снятые (оператор Н. Наумов-Страж) и мастерски поставленные режиссером эпизоды производят сильное впечатление.

Однако и эти эпически приподнятые кадры переходят в очередную детективную историю. Основной вредитель, каковым оказывается начальник шахты Поплавский (Владимир Баталов), заставляет десятника Вавилова (А. Герр) заложить в забой динамит. Шахтерка Дуня Величко (Зоя Федорова) застаёт его на месте преступления и, естественно, не зная подлинного лица Поплавского, в первую очередь сообщает об этом ему. Начальник шахты и его подручный, такой же вредитель - доктор Старковский (Николай Коновалов) объявляют девушку сумасшедшей и помещают ее в больницу. Взрыв в шахте, конечно, предотвращают. Дуню из больницы вызволяют. Всех врагов арестовывают.

Самой значительной и известной картиной из шахтерской серии тех лет была *Большая жизнь* (1939) Леонида Лукова по сценарию Павла Нилина, поставленная на Киевской киностудии. Вредители здесь тоже орудуют, хотя и в несколько меньшем масштабе, чем в фильме Барнета.

Достоинство фильма состоит прежде всего в глубоко разработанных и талантливо воссозданных актерами характерах главных героев. В образе потомственного шахтера Кузьмы Козодоева (Иван Пельтцер) до мельчайших черточек узнается человек высокой нравственности, гордый тем, что всю жизнь отдал тяжелому, но такому нужному труду. И на старости лет он не успокаивается, не хочет уходить на пенсию, разрабатывает новый циклический метод добычи угля. А ког-

42. Юткевич С. Собр. соч. В 3 т. - М.: Искусство, 1991. Т. 2 С. 141.

да на шахте происходит взрыв (естественно, учиненный вредителями), одним из первых спускается в забой, чтобы ликвидировать аварию, и получает тяжелое ранение.

За молодыми шахтерами Харитоном Валунем (Борис Андреев) и Ваней Курским (Петр Алейников) с легкой руки чинуш закрепился ярлык первых пьяниц и хулиганов. А они по своей сути порядочные, хорошие парни, только не находившие до поры до времени применения своим недюжинным способностям и силам. И зрители это почувствовали с первого появления героев на экране.

Балун привлекает своим простодушием, непосредственностью, верностью в любви. Временами он кажется по-детски наивным, и вообще есть что-то трогательное и детское в этом богатыре-увальне. Ваня Курский всем отличается от Валуна. В нем, простом рабочем парне, ощущается врожденное благородство, ему присущи чистота души, сердечность, искренность и одновременно ироничность, острословие. Актер в этой роли так ярок, обаятелен, что заслужил любовь не одного поколения зрителей. Образ Вани Курского оказался к<!К бы визитной карточкой Алейникова. И в дальнейшем это обстоятельство не раз мешало ему в творчестве. Когда он играл другие, непохожие роли, в зале все равно радостно раздавалось: «Ваня Курский!» В послевоенном фильме *Глинка* Лго Арнштам решил поручить актеру роль Пушкина, зрители не приняли ее. А надо сказать, он был и внешне похож на поэта, и играл неплохо.

К числу актерских удач в *Большой жизни* можно отнести и образ председателя профкома Усынина, перестраховщика и трусливого бюрократа, в колоритном, броском исполнении Степана Каюкова.

Музыку к фильму написал Никита Богословский. Песня *Спят курганы темные...* стала поистине народной. Отлично снял фильм, особенно портреты героев, освещенную солнцем натуру оператор Иван Шеккер.

Фильмы, о которых шла речь, рассказывали о борьбе за «встречный» план, о строительстве нового города, жизни колхоза, труде шахтеров. Тем не менее их авторы считали, видимо, нужным в обязательном порядке коснуться и темы вредительства. Иногда дело доходило до нелепости: так, совершенно неоправданно, даже в пределах сюжетной схемы, диверсанты вдруг появлялись в одном-двух эпизодах веселых комедий *Девушка с характером* (реж. К. Юдин, сценарий Г. Фиша и И. Склота, 1939) и *Аринка* (реж. Ю. Музыкант и Н. Кошеверова, сценарий С. Полоцкого и М. Тевелева, 1939).

Сюжетный мотив вредительства проник во все знаменитые исторические фильмы. Изменниками оказались: в *Александре Невском* - псковский воевода Твердило, в *Петре Первом* - царевич Алексей, в *Минине и Пожарском* - стольник Гришка Орлов, в *Суворове* - австрийские шпионы Вейсротер и Тур, в *Богдане Хмельницком* - войсковой писарь Лизогуб...

Но немало картин 30-х годов было специально посвящено проискам вредителей, шпионов, диверсантов. Очевидно, стараясь поднять самые «актуальные», как им казалось тогда, темы своего времени, такие картины делали и большие талантливые мастера.

Иван Пырьев поставил по сценарию Екатерины Виногоградской фильм *Партийный билет* (1936). Роль основного героя - Павла Куганова (настоящая фамилия персонажа - Зюбин), убийцы комсомольского секретаря на своей родине в сибирском селе, сыграл Андрей Абрикосов. В первомайский многолюдный шумный вечер Куганов приезжает в Москву поступать на завод. В первой половине картины трудно догадаться, что скрывает и к чему стремится этот внешне привлекательный, веселый, сильный, темпераментный, как будто с открытой душой человек. Лишь постепенно выявляются его цели: он входит в доверие к заводскому коллективу, чтобы вступить в партию, женится на лучшей ударнице Анне (Ада Войцик), у которой по заданию шпионского центра крадет партбилет, пытается перебраться на военный завод... Лишь в финале фильма, когда один из бывших работников завода, побывавший в Сибири на родине Куганова-Зюбина, узнает правду, успешному продвижению вредителя наступают

Надо отметить, что в заданной концепции актерски роль Павла Куганова сделана безупречно. Остальное в фильме, включая и образ героини - Анны, оказалось второстепенным. Впрочем, так это, очевидно, и было задумано.

Картина Александра Мачерета *Ошибка инженера Кочетова* (1939) по сценарию, написанному им вместе с Юрием Слепешем на основе пьесы братьев Тур и Л. Шейнина *Очная ставка*, была построена по другому принципу. Главными героями здесь являются персонажи положительные, но все в их судьбе так или иначе связывается с кознями шпионов (они похищают чертежи нового самолета) и борьбой с ними.

Близкую ситуацию создают сценарист Игорь Савченко и режиссер Евгений Шнейдер в картине *Высокая награда* (1939). Там тоже идет шпионская охота за чертежами самолета новейшей конструкции. Лейтенант Михайлов (в этой роли, прямо противоположной Куганову, снимался Андрей Абри-

следит за каждым их шагом и в нужный момент арестовывает шпионов.

На другом материале, но похожем по тематике, поставил режиссер Владимир Шнейдеров фильм *Гайчи* (сценарий В. Москалевича, 1938).

Можно еще и еще называть подобные фильмы, но важно подчеркнуть главное: они, эти фильмы, хотели того авторы или нет, фактически подтверждали сталинский тезис о наличии повсюду «врагов народа», настраивали зрителей на проявление «сверхбдительности», внушали им чувства подозрительности, недоверия друг к другу, зароняли мысль, что любой близкий, симпатичный знакомый, даже собственный муж или любимая девушка могут вдруг оказаться шпионом, вредителем или их пособником. Эти фильмы объективно в какой-то мере оправдывали массовые репрессии, подтверждали их правомерность.

Особое место занимает двухсерийный фильм Фридриха Эрмлера по сценарию, созданному им вместе с Михаилом Блейманом и Мануэлем Большинцовым - *Великий гражданин* (1937-1939). Это пример того, как искренняя вера авторов в правоту политической пропаганды тех лет, а отсюда и в правоту своей сочиненной концепции позволила на ложном исходном посыле создать значительное художественное произведение, в котором трагические события современности воссоединились с отдельными мотивами *Бесов* Ф. Достоевского. В первой серии, надо отдать должное авторам, они впервые в кинематографе решились показать в остром драматургическом конфликте жестокую внутрипартийную борьбу, которая действительно имела место в конце 20-х годов. Поле битвы в фильме оказались собрания, партактивы, митинги, кабинетные схватки. Основным игровым элементом, по утверждению авторов, стала речь. Это потребовало от режиссера и оператора А. Кальцатого добиться того, чтобы не прерывать монтажом разговорные эпизоды и строить мизансцены главным образом на движении актеров внутри одного кадра. Сначала казалось рискованным заменять конкретные действия персонажей словесными поединками. Воспримет ли зритель, будет ли интересно? Но все происходило на экране с таким внутренним накалом, борьба велась так страстно, эмоционально, что зрители приняли подобную форму и с интересом и волнением смотрели фильм.

Вторая серия резко отличалась от первой. Согласно сталинскому тезису идейные противники генеральной линии партии превратились в шпионов, вредителей, убийц. И на эк-

вместо вчерашних партийных оппозиционеров появилась вереница злобных «врагов народа», которые организовывали диверсии, взрывы, а в конце фильма убивали его главного героя - секретаря крайкома Петра Шахова, фильм; держался прежде всего на этом образе, вдохновенно воплощенном Николаем Боголюбовым. Без труда угадывался прототип Шахова - Киров.

Нельзя не согласиться с киноведом Александром Карагановым: «В фильме есть эпизоды и сцены, наполненные динамикой действия. Что стоят в этом смысле хотя бы сцены, в которых Шахов идет по стройплощадке. Он шагает широко, уверенно, энергично. Это сам ветер пятилетки рвется навстречу трудностям и свершениям. Метафорическое сравнение с ветром не случайно пришло на ум Григорию Козинцеву.

В личности Шахова в художественно ярком раскрытии его гволи, ума, целеустремленности фильм обретает энергию воздействия на зрительские аудитории»⁴³.

У Шахова в картине хитрые, коварные, опасные прототипы - перерожденцы, троцкисты, пособники иностранных контрразведок. Все эти роли были отлично сыграны первоклассными актерами (О. Жаков, Ю. Толубеев, К. Адашевский и др.), хотя вначале было немало сложностей - играть врагов желания у них не было. Особенно долго искали исполнителя на роль руководителя контрреволюционного [подполья Карташова, в прошлом близкого товарища Шахова. С большими колебаниями согласие дал Иван Берсенев, выдающийся деятель отечественного театра, ученик Станиславского и Немировича-Данченко. В период подготовки к съемкам у него было немало любопытных разговоров с режиссером. Вот как об этом рассказывал Эрмлер: «Еще раньше Берсенев неоднократно жаловался, что он не знаком с окружением Карташова. То, что дают «споры», - для него недостаточное. Ему необходимо знать и интимную жизнь «этих людей». Я уверял Ивана Николаевича, что, к счастью своему, я лично их не знал, с ними не встречался и больше, чем знаю о них по публикациям, дать не могу. Однажды Иван Николаевич в сердцах даже спросил: «Тогда стоит ли нам за это браться?» И я понимал, что он прав. Лепить образ без индивидуальных, «интимных» подробностей характера, действительно, нельзя. Но что я мог сделать?»⁴⁴

43. Караганов А. Кино России. Актерская энциклопедия. Вып. 1. НИИ киноискусства. - М.: Материк, 2002. С. 24.
44. -Э/жяе/ Ф. Документы, статьи, воспоминания. - П.: Искусство, 1974. С. 145.

Рассказ режиссера показателен: он говорит о методе работы своей и сценаристов над фильмом. Все антисоветское, антипартийное подполье, занимающее очень большое место в произведении, - плод домыслов, опирающихся на публиковавшиеся тогда в прессе публицистические статьи и «документы» фальсифицированных процессов над «врагами народа», а также на литературные реминисценции.

Характерен один из финальных кадров фильма. Люди со скорбью прощаются с Шаховым. Нескончаема очередь - идут рабочие и колхозники, строители *Каналстро*я и ученые, красноармейцы и пионеры... Вот камера, на несколько секунд замедлив движение, фиксирует внимание зрителей на одном из проходящих. Ошибки быть не может - это Сизов (Борис Пославский), отъявленный «враг народа», он еще на свободе. Кадр призывал к «тройной» бдительности (как тогда часто писали в печати).

Последним крупным довоенным фильмом о современности тех лет был Валерий Чкалов (1941) Михаила Калатозова по сценарию участника легендарных чкаловских перелетов Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Не впервые обратился Калатозов к материалу из жизни летчиков. В 1939 году он поставил приключенческий фильм *Мужество* (сценарий Г. Кубанского), в котором рассказал о подвиге пилота гражданской авиации Алексея Томилина (Олег Жаков), сумевшего фигурами высшего пилотажа усмирить оказавшегося в его самолете диверсанта.

В *Валерии Чкалове* не было врагов, вредителей, диверсантов. Уже это выделяло его среди многих других фильмов. Но большое место в нем занимала, если можно ее так обозначить, сталинская тема. После 1956 года она была полностью изъята, что тоже вряд ли правильно, так как Сталин в жизни Чкалова, как известно, сыграл определенную роль.

В первом, оригинальном варианте фильм делился на две половины: до встречи Чкалова со Сталиным и после встречи. Бесстрашный летчик, готовый на любой, порой безрассудный риск, - таким был заявлен его характер в первой половине картины. Хотя и тогда, в годы воздушного лихачества, что ему нередко приписывали отцы-командиры, у него была ясная, осознанная цель, ради которой он нарушал существовавшие инструкции, - готовил себя к будущим сражениям с врагом. И распугивал коров на бреющем полете он не из озорства, а для того, чтобы потом, когда возникнет необходимость, летать в тумане над самой водой и читать на бортах названия кораблей, не ошибиться и сбросить вымпел именно

на «Марата», как это было показано в первом эпизоде фильма. Знаменитый его пролет под одним из ленинградских мостов был вызван не только желанием досадить своему командиру, гуляющему по мосту с невестой, но прежде всего тем же стремлением преодолевать любые трудности и препятствия, если таковые возникнут в будущей войне. Все это убедительно подчеркнуто в картине.

Кульминационной сценой явился парад в Тушино (оператор А. Гинцбург). Победив в воздушном «бою» на истребителе новой конструкции, Чкалов приближается к земле. Внезапно «заедает» одно из шасси - садиться нельзя. В воздух поднимается самолет командира, на борту которого крупно выведены слова приказа: «Прыгай!» Но Чкалов не хочет сдаваться и губить машину. Прodelывая головокружительные «мертвые петли», «бочки» и прочие приемы высшего пилотажа, он заставляет шасси встать на место. Тысячи зрителей, которые со страхом следили за борьбой человека и самолета, теперь восторженно приветствовали победителя. На земле к нему подходит Сталин (Михаил Геловани) и произносит «вещую» фразу: «Ваша жизнь, жизнь летчика дороже любой самой замечательной машины». Вдохновленный этими словами (а мы знаем, какой весомой казалась тогда советским людям каждая сталинская фраза), Чкалов начинает новую жизнь. Во второй половине фильма перед нами - дисциплинированный, умеющий ценить жизнь, мечтающий о по-настоящему больших перелетах человек. Когда из фильма исключили сцену со сталинскими словами, стало непонятно, что же так повлияло на Чкалова, преобразило его после воздушного парада. То, что, несмотря на смертельный риск, он спас машину и остался жив? Но он не меньше рисковал и прежде.

Естественно, главное в фильме - образ самого героя. Владимир Белокуров убедительно раскрыл масштаб его личности - неугомонный характер, внутреннюю силу, страстную любовь к своей профессии, безграничное мужество.

В последних частях фильма достоверно, почти с документальной точностью, был воспроизведен героический перелет В. Чкалова, Г. Байдукова и А. Белякова из Москвы через Северный полюс в Америку.

Особняком стоял в тематическом плане 1941 года фильм Михаила Ромма *Мечта* (сценарий Евгения Габриловича и Михаила Ромма). Его сюжет был связан с вступлением советских войск в западные области Украины и Белоруссии в 1939 году. Поэтому, когда началась война и эти области оказались оккупированными гитлеровцами, фильм решили не

выпускать на экраны. Он был показан зрителям только после освобождения этих территорий в 1943 году.

Но художественные достоинства *Мечты* не в этой сюжетной линии. В фильме с редкой психологической достоверностью раскрыты характеры и духовный мир людей, не нашедших применения своим силам и возможностям в окружающей их действительности, показано трагическое состояние человека, выброшенного на обочину жизни. Перед зрителем разворачивается горькая картина несостоявшихся судеб, погибших талантов. Действие происходит в небольшом довольно убогом пансионе с завлекающим названием *Мечта*. Благодаря таланту авторов, оператора Б. Волчека, художника В. Каплуновского и, конечно, замечательных актеров жизнь его постояльцев не оставляет равнодушными зрителей, заставляет задуматься над причинами, которые привели их к столь жалкому существованию. Галерея очень разных персонажей проходит на экране: властная хозяйка пансиона Роза Скороход (Ф. Раневская) и ее сын Лазарь, талантливый инженер, неспособный добиться достойного места в жизни (А. Кисляков); неудачница, «вечная невеста» Ванда (А. Войцик) и фатоватый пан Комаровский, владелец единственного костюма, сам стирающий свои воротнички (М. Астангов); бывший художник Домбек (М. Болдуман) и извозчик Янек (Р. Плятт)... Единственный персонаж, который находит для себя жизненную дорогу, - крестьянская девушка Анна (Е. Кузьмина), пришедшая в город на заработки.

В некоторых картинах о тогдашней современности, в том числе и упомянутых здесь, можно усмотреть желание авторов обойти ее драматические, трагические стороны, в первую очередь связанные с массовыми репрессиями.

«Ощущение неправды эти фильмы создают не тем, - писала киновед Л. Маматова, - что они приукрашивают обстановку повседневной жизни, а тем, что *избегают показа ее реальных трудностей и конфликтов*»**.

Неизбежно возникает вопрос о границах творчества кинематографистов, от них не зависящими.

Любимая зрителями

Говоря о лучших фильмах тех лет, нельзя забывать и о том, что они являлись действенной духовной поддержкой, столь необходимой людям в те тяжелые годы.

45. Кино¹ политика и люди (30-е годы). НИИ киноискусства. - М. Материк, 1995. С. 60.

Такой действенной духовной поддержкой были - может быть, даже в первую очередь - талантливые кинокомедии. Наиболее яркие из них не утратили свою неувядаемую привлекательность и в наше время. Они хорошо известны, их часто и с удовольствием смотрят зрители на телевизионных экранах.

Два имени прежде всего необходимо назвать, вспоминая кинокомедии 30-х годов: режиссеры Григорий Александров и Иван Пырьев.

В 20-е годы Александров был ближайшим соратником ком Эйзенштейна, в начале 30-х они вместе длительное время находились в Америке и Мексике, потом их творческие пути разошлись. Эйзенштейн вскоре занялся фильмом *Бегин Луг*, а Александров на долгие годы стал комедиографом.

Его первая работа на этом поприще - *Веселые ребята* (1934) - имела непростую судьбу. Обогащенный опытом зарубежной комедии, особенно американской, он использовал в своей картине, внося в нее черты, которые ранее отсутствовали в практике нашего кинематографа. Встретив единомышленников в лице драматургов В. Масса и Н. Эрдмана, Александров вместе с ними написал сценарий, который для советского кино назывался непривычно *Дти - комедия*. Название авторам пришлось заменить, но его суть - образы, забавные комедийные приемы, трюки и реплики сохранились и в фильме. Поэтому после выхода фильма на экран развернулись бурные газетные и публичные дискуссии. Поддержал картину М. Горький, поддержали «наверху». Горячо приняли зрители, и постепенно она вошла в число киноклассики.

Главное, чем привлекал и привлекает фильм, - музыка и песнями, прекрасной маршевой, танцевальной и лирической музыкой Исаака Дунаевского на слова Василия Лебедева-Кумача. И конечно, исполнителями главных ролей. Впервые на экране в своем кинематографическом амплуа выступила первая звезда советского кино Любовь Орлова. В ее искусстве было все: драматизм и эксцентрика, искрящийся юмор и лирика и к тому же великолепные вокальные данные. Леонид Утесов своим пением и своей ролью пастуха Кости заражал зрителей бодростью, весельем, оптимизмом. Зрители помогали музыканты его джаз-оркестра, которые с успехом продемонстрировали свои способности и в чисто игровых эксцентрических эпизодах.

Фильм начинается утренним проходом Кости со стаи от ворот фермы *Прозрачные ключи*, проходом, длящимся на экране целых пять минут и снятым оператором Влади-

til

V.8

миром Нильсеном единым куском-панорамой. Костя поет ставшую после фильма знаменитой, всенародно любимой песню-марш «Легко на сердце от песни веселой...». Эта своеобразная увертюра фильма сразу же придает ему жизнерадостную тональность, оптимистическое звучание. Так же как спетая Утесовым в картине не менее известная песня «Как много девушек хороших...», настраивала зрителей на лирический лад.

Картина наполнена остроумными репликами, юмором, каскадом самых неожиданных и смешных трюков, забавных аттракционов: тут и нашествие стада на пансионат курортников, и погоня пожарников за Костей, и рукопашная драка с использованием музыкальных инструментов на репетиции коллектива Дружба, и перекличка Костей своего стада, и финальный эксцентрический концерт на сцене Большого театра, и многое другое. В картине есть элементы сатиры. Обличаются наследники нэпа, мещане, поклонники всего заграничного. Смешон ажиотаж вокруг дирижера из Парагвая Коста Фраскини. Комичен кадр, когда Костя в сцене нашествия стада на пансионат устанавливает настоящего барашка на колесики, выдавая его за игрушечного, а «дитя Торгсина» Лена (Мария Стрелкова) томно заявляет: «За границей лучше делают. Посмотрите на голову, разве это овца?»

Следующая комедия Г. Александрова - *Цирк* (1936) встретила единодушный восторженный прием после первых же публичных просмотров и сразу стала одним из любимых произведений советских кинозрителей. История создания этой картины такова: Александров заинтересовался музыкальным обозрением И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева *Под куполом цирка*, шедшим в Московском мюзик-холле, и вместе с авторами стал его радикально перерабатывать, превращая в сценарий. В процессе работы произошел конфликт, писатели отказались от авторства. Автором сценария в титрах остался один Александров.

Из всем хорошо известного сюжета фильма *Цирк* могла бы получиться обычная слезливая мелодрама. Но блестящая режиссура и актерские работы (Л. Орлова, Е. Мельникова, В. Володин, С. Столяров, П. Массальский, А. Комиссаров, Ф. Кулихин и др.), мастерство операторов В. Нильсена и Б. Петрова и снова прекрасная музыка И. Дунаевского возвысили картину, сделали ее феерически праздничным, элегантным, остроумным и глубоким по мысли произведением.

Замысел фильма убедительно раскрывается яркой сценой в цирке, когда люди разных национальностей, на раз-

ных языках поют одну колыбельную черному ребенку героини картины - Марион Диксон, американской актрисы, гастролирующей в нашей стране, которую шантажирует ее немецкий импресарио. Поют известные актеры П. Герага и Л. Свердлин, С. Михоэлс и В. Канделаки, поют сотни зрителей.

Особо надо сказать о музыке в *Цирке*. Из этого фильма пошла в народ «Широка страна моя родная...» на слова В. Лебедева-Кумача. Впервые зазвучали очаровательные *Лум-ный вальс*. *Колыбельная*, *Выходной марш*...

* И все-таки лучшей картиной Г. Александрова стала *ВШЙ - Волга* (1938). По жанру это тоже, как и предыдущие [его] фильмы, - музыкальная комедия, комедия-ревю, но в ^ней впервые с огромной силой проявилось сатирическое на- |чало. Сценарий написали Н. Эрдман, М. Вольпин, В. Нильсен *и сам Г. Александров. Снимали фильм В. Нильсен и Б. Петров. ^Композитор И. Дунаевский и эту картину обогатил своей за- [мечательной музыкой. Сколько мелодий - то широких, раз- ^дольных, то лирических, то шуточных/то бодрых, энергич- [ных - звучит в фильме. Основная - «Песня о Волге» - «Много ^песен про Волгу пропето...», по сюжету сочиненная героиней ^письмоносицей Дуней Петровой, которую все зовут Стрел- кой. Есть еще одна лирическая песня о Волге. Поднимает ^настроение задорная, зажигательная хоровая «Молодеж- ная»: «Вейся дымка золотая, придорожная...». Шуточные куп- |леты характеризуют персонажей - водовоза дядю Кузю (па- |фф вел Оленев), лоцмана (Владимир Володин).

Начальника управления мелкой кустарной промышлен- |ности города Мелководска Ивана Ивановича Бывалова сыг- |рал Игорь Ильинский. Образ сразу же стал нарицательным, своего рода «энциклопедией бюрократизма».

Ф Сюжетной завязкой фильма является телеграмма, ^вызывающая горожан в Москву на олимпиаду художествен- |ой самодеятельности. «В этом городе не может быть талан- |тов», - безапелляционно заявляет Вывалов. Его реплики ста- |гли своеобразными афоризмами. Вот некоторые из них: ^Примите от этих граждан брак и выдайте им другой», «Бла- |годаря моему чуткому руководству», «Кричи теперь: «Совер- |енно секретно» и т.п.

Стрелка пытается доказать Бывалову, что в их горо- |> немало художественно одаренных людей. Исполняя роль «^многоносицы, вновь блеснула всеми гранями своего та- |анта Любовь Орлова. Она превосходно танцует, поет, дек- |ламирует, демонстрируя, что умеют ее друзья, перед равно- |рушно взирающим Бываловым, который реагирует на все

показанное убийственной фразой: «Это про других каждый врать умеет...»

После того как Стрелке не удастся своим искусством доказать Бывалову, что среди жителей города много талантов, она уговаривает своих многочисленных друзей сделать это коллективно. И вот городок превращается в сплошную концертную площадку - все поют, пляшут, играют на всевозможных музыкальных инструментах. Сменяющие друг друга мимолетные эпизоды поставлены ярко, в точно продуманном ритме, художественно безупречно. Искрометный юмор, присущий фильму, достигает своего апогея. Калейдоскоп талантов поражает не только нас, зрителей, но даже Бывалова.

Начинается речное путешествие в Москву на допотопном пароходе *Севрюга*, на паруснике ЛесоДО», а в конце - на комфортабельных теплоходах. Во время путешествия происходит немало эпизодов, где также господствует сатира, но есть сцены и другого плана - лирические, добродушно комичные. Лирическая и одновременно комическая линия представлена в фильме взаимоотношениями Стрелки и счетовода - музыканта Алеши Трубышкина (Андрей Тutyшкин). Украшают картину, а местами придают ей эпический размах живописные пейзажи Чусовой, Камы, Волги.

Последней довоенной комедией Александрова был *Светлый путь* (сценарий Виктора Ардова, 1940). Картина под первоначальным названием *Золушка* делалась долго, ее появлению предшествовала шумная реклама, на нее возлагались большие надежды, которые оправдались лишь отчасти. Название *Золушка* забраковал Сталин. Он прислал режиссеру список из двенадцати названий на выбор. Александров остановился на *Светлом пути*.

...Крестьянская девушка Таня Морозова (Любовь Орлова) приходит в подмосковный городок на заработки. Сначала устраивается прислугой в частный *Малый Гранд-отель*, потом поступает на текстильную фабрику, успешно овладевает профессией ткачихи-многостаночницы, после поставленного рекорда обретает известность, получает орден Ленина, становится инженером и, конечно, избирается в Верховный Совет.

В фильме традиционно для комедий Александрова звучит хорошая музыка (композитор И. Дунаевский) - в том числе широко известный «Марш энтузиастов», трогательная песенка «Ой, боюсь, боюсь отстану, ой, боюсь, собьюсь с пути...», смешные куплеты... Есть забавные комедийные трюки. Но затрагиваются и темы - например, стахановское движе-

ние, - трудно ассоциирующиеся с комедийным жанром. Появляются и вредители, один из которых совсем примитивный, нелепый. Слово опережая время, возникают помпезность, навязчивая торжественность - они будут характерны для советского кинематографа первых послевоенных лет. Существует и откровенная безвкусица, как, например, странный полет героини в автомобиле *Линкольне* над павильонами Сельскохозяйственной выставки, над Кремлем.

Иван Пырьев начинал режиссерскую деятельность в немом кино, поставив две сатирические комедии - *Посторонняя женщина* и *Государственный чиновник*, потом уже, в звуковой период, были драматические ленты - *Конвейер смерти* и *Партийный билет*. В 1937 году он снова обратился к комедии, избрав для себя главными темами любовь и труд.

Первой звуковой комедией Пырьева стала *Богатая невеста* (1937), поставленная по сценарию Евгения Помещикова на киевской киностудии *Украинфильм*.

... Любят друг друга лучшая колхозница Маринка Лукаш (Марина Ладынина) и передовой тракторист МТС Павло Згара (Борис Безгин). Но на пути влюбленных встает колхозный счетовод Алексей Ковынько (Иван Любезное). Ему тоже приглянулась веселая красавица Маринка, к тому же у нее больше всех заработано трудодней, а счетовод давно мечтает жениться на «богатой невесте». И решается Ковынько на обман. Он говорит Згаре, будто бы Маринка стала прогульщицей, а девушке внушает мысль о том, что Павло привлекают в ней только ее трудодни. Влюбленные ссорятся. Однажды, увидев своими глазами, как ловко работают Маринка и Жвгара, Ковынько не выдерживает и признается в своем обмане. На осеннем празднике урожая происходит примирение влюбленных.

Комедия получилась простой, может быть, даже набивной по сюжету, но светлой, доброй по тональности и колориту. Размахом, азартом, дружным единением людей впечатляют сцены труда. Поэзией наполнены чарующие украинские [дневные и ночные пейзажи (оператор В. Окулич). И. Дунаевский написал нежные лирические песни и два памятных марша: «Ой, вы кони, вы кони стальные...» и «Идем, идем веселее подружки...»

Более серьезной по замыслу и яркой по воплощению [была комедия Пырьева *Трактористы* (сценарий Е. Помещикова, 1939). В фильме нашла отражение и тревожная международная обстановка, которую тогда ощущали все советские люди. Не случайно появились в картине эпизоды военных

занятий, которые проводит с молодыми трактористами демобилизованный танкист-дальневосточник Клим Ярко для того, чтобы в случае необходимости молодежь могла мгновенно пересест с тракторов на танки, не случайно звучат в фильме боевые песни: «Броня крепка, и танки наши быстры...» и ставшая после фильма поистине народной - «Три танкиста, три веселых друга...» (музыка Дм. и Дан. Покрасс, текст Б. Ласкина).

Клим Ярко в исполнении Николая Крючкова появляется на экране и проходит через всю картину энергичным, волевым, уверенным в себе человеком. После армии он решил поехать в МТС на Украину, где работает понравившаяся ему по портрету в газете Марьяна Бажан (Марина Ладынина). Вчерашний танкист, Клим оказался мастером на все руки и этим завоевал не только сердце девушки, но и уважение трактористов.

Второй главный персонаж фильма - бригадир женской тракторной бригады Марьяна Бажан. В те годы на колхозных полях Украины отлично работали стахановки, девушки-трактористки. Имена Паши Ангелиной, Паши Ковардак и других знала вся страна. Паша Ковардак и стала прототипом героини Марины Ладыниной, которая органично соединила в образе активность, увлеченность своим делом, напористость и женскую привлекательность, веселый нрав, очарование. Как и Крючков, Ладынина в процессе съемок научилась все делать сама - управлять трактором, великолепно ездить на мотоцикле.

Трактористы открыли дорогу в искусство Борису Андрееву. Выпускник Саратовской театральной школы, он пригнал в Москву с местным театром на летние гастроли, но не в качестве актера, а всего-навсего рабочим по установке декораций. В фильме Пырьева он собирался сниматься в массэвке. Режиссер, который в это время искал исполнителя на роль Назара Думы, заметил молодого обаятельного парня с богатырской фигурой и доверчивой юношеской улыбкой. Пробы были удачными, и начинающий актер прекрасно справился с большой ролью, завоевав симпатии зрителей. Он играл как бы две ипостаси одной роли: могучего тракториста и мнимого жениха Марьяны - по ее просьбе пугал назойливых ухажеров девушки. Немало тревожных доставил Назар и Климу, который, не зная о сговоре Марьяны и Назара, поверил в их якобы взаимную любовь. Но, несмотря на душевные переживания, Клим взял себя в руки и до поры до времени перевоспитывал своего «соперника».

Сыгравший в том же 1939 году роль опасного бюрократа Усынина в *Большой жизни*, Степан Какюков в *Тракторис-*

тах создал комедийный образ симпатичного директора МТС Кирилла Петровича с его смешной присказкой: «Забодай тебя комар!»

Оператор А. Гальперин с помощью режиссера сумел разглядеть и передать на экране истинную красоту однообразной на первый взгляд украинской степи.

? Самой совершенной, поэтической, целостной по стилю комедией Пырьева тех лет оказалась *Свинарка и пастух* (1941). Режиссер рассказывал, как возник ее замысел. Однажды на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке он купил небольшую шкатулку, сделанную в палехской манере. На ней были изображены пастушок, играющий на свирели, и босоногая де-вушка, пасущая поросят. Шкатулка, да и сама выставка, песни Грусских северных хоров, звучавшие в одном из павильонов, (неожиданно подсказали сюжет и жанр нового фильма, сценарий для которого Пырьев написал вместе со своим другом поэтом Виктором Гусевым в стихотворной форме.

Так родилось одно из лучших кинематографических произведений о большой любви и верности.

В фильме отсутствуют какие-либо замысловатые сюжетные ходы, сложные поановочные решения. Все, казалось бы, предельно просто. Но это высокая простота искусства, основой которой в фильме *Свинарка и пастух* являются глубокие чувства, искренность, романтическая взволнованность.

...На сельскохозяйственной выставке встретились и полюбили друг друга свинарка из вологодской деревни Глаша Новикова и дагестанский пастух Мусаиб Гатуев. Долго не удается им встретиться вновь, но все более крепнущая в их сердцах любовь помогает работать и преодолевать трудности. Счастливым финалом любовной истории является и финалом фильма, вся прелесть которого заключается прежде всего в характерах героев и актерском исполнении.

Глаша Новикова у Марины Ладыниной - трогательная, нежная, скромная, немного наивная, но такая самоотверженная в работе и безгранично преданная в любви. Мужественную и поэтическую натуру Мусаиба Гатуева убедительно воплотил Владимир Зельдин.

Есть и еще один герой в фильме. Недалекий, самовлюбленный деревенский пижон, неудачливый серд-цеид, но отличный гармонист и частушечник, колхозный **кониох** Кузьма Петров. Его с озорством, весело сыграл Николай Крючков.

? Фильм снимали в Вологодской области и в Домбай-Чхой Долине. Режиссеру и оператору В. Павлову удалось пе-

редать колоритный деревенский быт и суровую обстановку горного Кавказа.

Трудно было бы представить картину без музыки Тихона Хренникова, особенно без его знаменитой песни о Москве: «... Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве».

Съемки фильма были еще в разгаре, когда началась Великая Отечественная война. Пырьев подал заявление о добровольном вступлении в действующую армию. Ответом на его заявление был приказ закончить картину. Четыре месяца в очень сложных условиях, во время налетов вражеской авиации, в Москве продолжалась работа над фильмом. Он вышел на экраны 7 ноября 1941 года. Зрители в тылу и на фронте с волнением и надеждой смотрели кадры недавней мирной жизни.

Пырьев называл фильм *Свинарка и пастух* своим любимым, так как считал, что это была его первая национально русская по форме и по своему духу картина.

Кроме комедий Г. Александрова и И. Пырьева, в 30-е и в начале 40-х годов на экраны вышло еще несколько фильмов этого жанра, которые заслужили большую любовь зрителей. Некоторые из них и в наше время пользуются успехом и часто демонстрируются по телевидению.

Например, музыкальные комедии Александра Ивановского - одного из старейших мастеров отечественного кинематографа. В дореволюционное время он был оперным режиссером. Кинематограф привлек его в первые годы советской власти. Пройдя хорошую школу у Я. Протазанова в качестве ассистента на картине *Отец Сергей* (1918), Ивановский приступил к самостоятельным постановкам. Наиболее удачны его фильмы докомедийного периода творчества: *Дворец и крепость* (1923), *Иудушка Головлев* (1933), *Дубровский* (1935).

В 1940 году он ставит знаменитую *Музыкальную историю*. Сюжет фильма можно отнести к так называемым «бродячим» в мировом кинематографе. Почти в каждой стране, где развито звуковое кино, выходили картины о том, как талантливый самородок из народа - рыбак, пастух, шофер - становится оперным или эстрадным певцом. Многие прославленные артисты участвовали в таких фильмах. Но дело, конечно, не только в сюжете, а прежде всего в его сценарной разработке и режиссерском решении

Сценарий *Музыкальной истории* написал Евгений Петров, один из авторов всемирно известных романов *Золо-*

той теленок, Двенадцать стульев. Соавтором этого сценария у Петрова был Г. Мунблит, а Ивановский делил режиссуру с Г. Раппапортом. Крайне требовательный и ответственный автор, Петров категорически возражал против внесения каких-либо поправок, корректив, тем более добавлений новых сцен, реплик со стороны режиссеров. Поэтому на первых порах между ним и Ивановским возникали сложности.

Петров очень хотел, чтобы роль Пети Говоркова играл Иван Козловский, и даже, без ведома режиссера, вел с ним переговоры. Ивановский очень высоко ценил искусство выдающегося певца, но все-таки не мог представить его в роли простого шофера. Побывав на концерте гастролировавшего в то время в Ленинграде Сергея Лемешева, режиссер убедился, что для данной роли больше подходит он. К тому же Козловский в конце концов отказался сниматься из-за занятости в театре.

Сначала Петров встретил в штюки придуманную режиссером и ставшую в фильме одной из лучших сцену, где Петя Говорков везет бывшего оперного певца Македонского и поет ему арии из различных опер. Пение прерывается свистком постового милиционера и восклицанием возмущенного Македонского: «Освистать такую ноту!» Примирило его со всеволеием режиссера только пение Лемешева, гитарист хотел, чтобы фильм кончался арией Ленского, которую Петя не спел когда-то в любительском, спектакле, а теперь исполняет на профессиональной сцене. Но режиссер считал, что заканчивать комедию грустной арией нельзя. Опять убедил Петрова Лемешев, когда исполнил для финала фрагменты из *Маяиской ночи* Римского-Корсакова.

Сценарий, созданный писателем такого уровня, естественно, отличался прекрасно выписанными характерами героев и атмосферой действия, множеством остроумных, юмористических реплик, подробностей, деталей.

Высокое мастерство проявили и режиссеры, которое всего выразилось в на редкость удачном подборе актеров. Превосходный певец, Лемешев оказался и талантливым драматическим актером, создав обаятельный и достойный образ скромного молодого шофера, ставшего одним из лучших Ленинградского оперного театра. *Музыкальная история* принесла Лемешеву поистине всенародную популярность.

Тепло и искренне провел роль Василия Фомича Матюшкина, музыкального наставника Пети Говоркова, Николай Коновалов. Роль любимой девушки Пети - диспетчера

такси Клавды Белкиной трогательно, с большим чувством сыграла Зоя Федорова. Одной из ярких фигур стал в фильме шофер Тараканов, обладавший повышенным самомнением, сменивший «пошлое имя Федор на модное заграничное Альфред». Его роль в манере, близкой к гротеску, исполнил Эраст Гарин.

Вскоре после выхода на экраны *Музыкальной истории* А. Ивановскому вручили новый сценарий - *Антон Иванович сердится*. Это опять была музыкальная комедия, а авторами снова были Е. Петров и Г. Мунблит. На этот раз с самого начала работа шла гладко, без споров и разногласий. Сценаристы уверовали в режиссера, а он сразу же оценил высокие литературные достоинства сценария. Почти с первых дней работы над фильмом Ивановский пригласил композитора Дмитрия Кабалевского. Он написал светлую, грациозную музыку, определившую общую жизнерадостную тональность фильма.

Конфликт, который кажется в начале фильма неразрешимым, состоит в том, что профессор консерватории, замечательный органист Антон Иванович Воронов, признает только строгую, в основном старинную, классическую музыку, отрицая даже общепризнанных корифеев оперы, как Верди, а его дочь - начинающая певица Симочка репетирует главную партию в оперетте молодого композитора Мухина, который убежден, что людям нужна разная музыка - симфония, опера, оперетта, эстрадные песни, джаз - только при одном условии: это должна быть талантливая музыка.

Отношения между героями осложняются еще и тем, что Симочка и Алеша Мухин полюбили друг друга. И вот однажды, придя домой потрясенным после того, как увидел свою дочь поющей в оперетте, Антон Иванович тяжело опускается в кресло перед огромным портретом в золотой раме своего кумира - Баха и мгновенно засыпает. Снится ему будто Бах (В. Гардин) выходит из рамы и сдоброй улыбкой заводит с ним разговор. Великий композитор убеждает профессора, что комическая опера - это прелесть, говорит, что сам мечтал написать оперетту. Антон Иванович просыпается и вдруг чувствует - сон был вещим.

В финале фильма выясняется, что его «неразрешимый» конфликт был мнимым, все в конце концов находят взаимопонимание: Мухин в зале филармонии дирижирует своей новой симфонией. Симочка исполняет вокальную партию. А Антон Иванович играет на органе.

В роли профессора Воронова выступил исполнитель роли Македонского *Музыкальной истории* - Николай Коно-

валов. И Воронов, и Македонский - люди музыкального искусства. Казалось бы, что в них должно быть, кроме страстной любви к музыке, еще что-то общее, похожее. Но как они различны: мягкий, добрый, великодушный Василий Фомич и строгий, упрямый, фанатически преданный до «встречи» с Бахом только узкому кругу своих кумиров Антон Иванович. И оба убедительны, правдивы. В этом большая творческая заслуга замечательных актеров.

Композитор Алексей Мухин - одна из ранних работ Павла Кадочникова. Образ привлекает своей внутренней интеллигентностью, трогательной застенчивостью, бескомпромиссностью в искусстве. Великолепны лирические эпизоды Кадочникова с пленительной партнершей - юной Людмилой Целиковской. Ее Симочку отличают предельная искренность, девичья наивность, душевная чистота.

В фильме есть сатирический образ: лжекомпозитор Керосинов (Сергей Мартинсон), несколько лет «изобретающий» свою «физиологическую симфонию», живущий у Воронова и бесстыдно паразитирующий на добром к нему отношении хозяина квартиры.

Семен Тимошенко начал режиссерскую работу в кино в 1925 году. Среди его картин раннего периода творчества - *Два броневика* (1928), *Мятеж* (1928), *Снайпер* (1931), *Жить* (1933). Их действие происходило в годы Первой мировой или Гражданской войны. Все они были далеки от комедийного жанра.

Свою первую комедию - *Три товарища* по сценарию (А Каплера и Т. Златогоровой - он сделал в 1935 году. Это одна из тех картин, где была успешно решена задача создания образов руководителей различного рода советских предприятий, поставлены некоторые важные нравственные проблемы.

Три боевых товарища - участника Гражданской войны встречаются вновь в мирное время. Прошедшие годы наложили отпечаток не только на их внешность (о чем свидетельствует фотография, показанная на экране), но и на подход к жизни, понимание возможного и допустимого в труде и в отношениях к людям. Честно, не считаясь с собственным временем и затратами своих сил и нервов, трудятся в небольшом городке умный, требовательный начальник лесосплава Захар Лацис (Николай Баталов) и вечно озабоченный делами директор бумажной фабрики Василий Глинка (Анатолий Горюнов). Туда же в качестве начальника строительства приезжает их третий фронтовой друг Михаил Зайцев.

Зайцева играл Михаил Жаров. Не сразу срывает он маску со своего антигероя. Вначале энергичный, находчивый, изящно одетый, обходительный, он постепенно утрачивает присущую ему в первых эпизодах человеческую привлекательность. Потребовалось время, чтобы и Лацису с Глинкой стало ясно, что Зайцев резко изменился за эти годы, превратился в беспринципного дельца, окружившего себя рвачами, подкупающего нужных ему людей дефицитными товарами. Потом они поняли, что Зайцев способен ради собственной выгоды нанести вред даже своим бывшим друзьям.

Тема *Трех товарищей* серьезная и, казалось бы, совсем не комедийная. Баталов по ходу действия пел знаменитую «Каховку», написанную для фильма И. Дунаевским и М. Светловым. В те годы даже выпустили грампластинку с этой песней в его исполнении.

Возникает вопрос: а комедия ли это? И какая? Комедия характеров? Отчасти, если иметь в виду чудаковатого и смешного Глинку. В образах Лациса и Зайцева комедийного мало. Элементы комедии скорее заметны на периферии главной сюжетной линии: любовное соперничество друзей и связанные с этим недоразумения, необоснованная ревность, паническая боязнь Лацисом бормашины и т. п. Но все в фильме режиссер сумел так органически объединить, что создал произведение, где доминантой становится комическое.

А вот следующую картину С. Тимошенко можно назвать кинокомедией в чистом виде. Причем и комедией характеров, и комедией положений. *Вратарь* (сценарий Л. Кассиля и М. Юдина, 1936) - это название фильма когда-то знал каждый, да и сегодня еще многие помнят его веселых героев, забавные ситуации футбольных баталий и прежде всего, конечно, музыку И. Дунаевского, нестареющий марш: «Эй, вратарь, готовься к бою...» на слова В. Лебедева-Кумача.

...Ловкость молодого волжского грузчика Антона Кандидова (Г. Плужник), мечтающего стать знаменитым, замечают возвращающиеся из скоростного пробега на глассерах футболисты московского завода «Гидраэр» и приглашают в свою команду. Кандидов соглашается и вскоре становится лучшим вратарем столицы. Но слава, о которой он так долго мечтал, вскружила ему голову. В конце фильма, осознав ряд совершенных им опрометчивых поступков и ошибок, Кандидов с честью защищает ворота сборной страны в матче с иностранной футбольной командой «Черные буйволы».

Формально это основной герой и основная сюжетная линия фильма; в ней тоже много комедийных ТПЮКПР Нп

татии зрителей вызывает не только Кандидов, а и добрый и настойчивый инженер Карасик в исполнении обаятельного Анатолия Горюнова. С поразительным упорством и «согдa не покидающим его юмором, перенося насмешки то-ищей, этот влюбленный в футбол лысый толстяк с совсем не спортивной фигурой на огромной скорости бега по Зольному полю и забивает решающий гол в очень важном его родной команды матче. Немалая комедийная нагрузка легла в фильме и на две женские роли - Груши и Насти, конечно играли очаровательные актрисы Татьяна Турецкая и 1мила Глазова.

После знаменитой *Окраины* Борис Барнет поставил >мную на первый взгляд лирическую комедию *У самого его моря* (1935) по сценарию К. Минца. К этому времени сиссер был уже опытным комедиографом, имел в своем такие известные ленты, *как Девушка с коробкой \лДом :Трубной* (обе-1927).

Сильная сторона лучших фильмов Барнета - художественно достоверная и эмоциональная передача атмосферы жизни героев. В картине *У самого синего моря* почти реально осязаешь бодрящую свежесть Каспия, солнечные ИИ, согревающие землю, а во время шторма - соленые *ти бушующих волн, мрачную пучину, готовую поглотить живое. В такую обстановку на небольшой остров попадают герои фильма - моторист-механик Алеша (Николай «сов) и его друг и помощник рассудительный азербайджанец Юсуф (Лев Свердлин). Характеры их разработаны довольно глубоко, что и позволяет говорить о мнимой скромности картины. В рыболовецком колхозе, куда они командированы на работу, парни встречают девушку Машеньку (Елена Кузьмина), в которую оба сразу же влюбляются. Друзья становятся соперниками. Каждый по-своему, в кимости от характера и темперамента, и довольно ко-1Ю пытается ухаживать за Машенькой. Перипетии их >шений и составляют сюжет фильма, в котором раскрываются индивидуальные черты героев. Порывистый и решительный Алеша в разгар путины без разрешения начальства 'вдалекий город, чтобы купить подарок Машеньке - букет и букет цветов. На общем собрании принципиальный и ответственный Юсуф страстно клеймит друга. Парни нот, наконец-то, выяснить, кому же из них девушка от-1 предпочтение. К огорчению обоих, оказывается, что она и ждет третьего - своего земляка, который проходит

Серьезное достоинство этой комедии характеров - отсутствие сантиментов; общая тональность ее проникнута светлым лиризмом, человеческим достоинством, романтикой и добрым юмором.

Заслуженной популярностью до наших дней пользуется комедия *Подкидыш* (1939), поставленная Татьяной Лукашевич по сценарию Агнии Барто и Рины Зеленой. Любовь к детям - естественное чувство для огромного большинства нормальных людей. Вероятно, этим прежде всего подкупила зрителей незамысловатая по сюжету картина о том, как ушедшую без спроса из дома пятилетнюю девочку пытаются «удочечить» все встретившиеся во время ее путешествия по Москве взрослые дяди и тети. Но не только этим. Участвующие в фильме талантливые актеры в коротких эпизодах встреч с девочкой показали непохожие характеры своих персонажей. И хотя общей чертой для всех является заинтересованное участие в судьбе девочки, раскрывается эта черта по-разному. Перед зрителями проходит несколько ярких, поданных с юмором человеческих типов. Вот холостяк-геолог, не умеющий обращаться с детьми, но прилагающий все усилия к тому, чтобы оказаться интересным, понравиться девочке, которую он сразу же полюбил. Даже в короткой сцене молодой Поислав Плятт проявил свой недожиданный, тонкий, многогранный талант, был и нежным, и грустным, и эксцентрически смешным.

Всем памятна пара - сварливая, своенравная Леля (Фелина Раневская) и ее послушный муж (Петр Репнин), измученный бесконечными командами и указаниями. «Муля, не нервничай меня!» - эта фраза, несколько раз с неподражаемым юмором и внешней строгостью произносимая актрисой, стала чуть ли не всенародной поговоркой. Но даже душу Лели затронула встреча с девочкой Наташей - бездетной женщине захотелось непременно удочерить ее.

Самобытной комедией, отличающейся от всех остальных, созданных в те годы, была немая картина *Счастье* (1934), поставленная Александром Медведкиным по собственному сценарию.

Творческий путь Медведкина был разнообразен и сложен. В 1932-1934 годах он руководил кинопоездом, на котором, совершив 12 рейсов по стране со своей агитбригадой, делал короткие выпуски хроники, репортажи, сатирические киноплакаты, кинофельетоны, оперативно откликаясь на злобу дня. Опыт кинопоезда Медведкина получил мировое признание. Несколько ранее он создал ряд игровых сатири-

ческих короткометражек, в том числе: *Полешко* (1930), *Дурень*, *Гит дурень* (1931), *Про белого бычка* (1931), положив начало этому жанру в отечественном кинематографе. Медведкин использовал в кино, опираясь на его специфику и возможную традицию русских сказок, басен, народного лубка.

Все это можно видеть и в его первом полнометражном художественном фильме *Счастье*. Сюжет его прост и характерен для тех лет: крестьянин-бедняк Хмырь (П. Зиновьев) бросает по свету в поисках счастья. Наконец-то и ему выпадает удача в виде валявшегося на дороге кошелька, набитого деньгами. Не тратя время на раздумья, он тут же покупает лошадь, а осенью собирает большой урожай. Но помещик, поп и кулак воевотбирают у Хмыря. Несчастный крестьянин пытается покончить жизнь самоубийством, за что его обвиняют в свободомысле и посылают на войну. После революции Хмырь вступает в колхоз, но слышит там лодырем. Однажды ему удается спасти хлеб от расхитителей, лишь тогда он осознает свое правильное отношение к труду и начинает испытывать счастье от честной и добросовестной работы на общее благо.

Но интересен фильм не сюжетом, а теми кинематографическими приемами и трюками, которые изобрел и применил режиссер и благодаря которым на экране возник удивительный полусказочный, полуреальный мир. Тут и воочию жившая известная фраза: *Один с сошкой - семеро с ложкой*. Хмырь, запрягающий в соху свою дородную жену (Е. Егорова), которую потом станет поить из ведра. И похожая на игрушечную лошадь Хмыря, каким-то образом помещающаяся в конюшню размером с конуру. И символ обретенного им в конце концов счастья - гора арбузов и тыкв.

V.9

Литература и кино

Экранизация литературных и фольклорных произведений - самый старый вид отечественного кинематографа. Главная российская картина *Понизовая вольница* была экранной народной песней о Степане Разине. Не одна сотня Бильмов-экранизаций вышла на экраны за годы существования нашего киноискусства.

Значительное место экранизации занимали и в 30-е годы, тем более что звук в кинематографе дал новые возможности для творческих поисков мастеров экрана в этом направлении.

Многие из неповторимых фильмов-экранизаций тех лет стали образцом подлинной кинематографической культуры.

ры, высочайшего уровня режиссуры, изобразительного и музыкального решения, блистательной актерской работы.

Александр Ивановский, поставивший комедию *Музыкальная история* и *Антон Иванович сердится*, начал 30-е фильмом-экранизацией *Иудушка Головлева* (1933). Он давно задумал экранизировать роман М. Салтыкова-Щедрина *Господа Головлевы*. Ему даже удалось встретиться с сыном писателя, который предостерег режиссера от всяких переделок романа при экранизации, рассказал, как отец давал суровую отповедь тем театральным деятелям, которые, используя роман для сцены, вносили в него какие-то изменения.

Когда в кино появился звук, приблизилась и реальная возможность осуществить давнюю мечту. Писать сценарий вместе с Ивановским согласился известный ленинградский литературовед и театровед Константин Державин. На первых порах перед ними встал главный вопрос: как уложить огромный роман в рамки фильма? Решение пришло довольно скоро - это должен быть фильм, в центре которого стоит образ Порфирия Головлева - Иудушки.

Не сразу на роль Иудушки возникла кандидатура Владимира Гардина - вероятно, самая подходящая и удачная. Актер, год назад поразивший зрителей образом потомственного питерского рабочего Бабченко в картине *Встречный*, здесь предстал в образе, полярно противоположном во всех отношениях.

«Внутренний образ Иудушки я нашел легко, - писал позже Гардин. - Много в своей жизни я перевидал лицемеров, пакостников, болтовней прикрывавших свои затаенные гнусные намерения. Собрать их воедино и представить себе душу омерзительного скряги, эгоиста, сладострастника, кровопийцы было очень противно, влезать в его шкуру - еще хуже, но возможность вызвать в людях непреодолимое отвращение к Иудушке заставляла забывать обо всем»⁴⁶.

Свое понимание характера персонажа Гардин на редкость точно воплотил в экранном образе. Его Иудушка («болен словоблудием»), по определению актера. Бесконечно льющаяся на протяжении всего фильма елейная речь, лишь изредка прерываемая вспышками злобы или испуга, - вот где сюжетное действие удачно заменялось словесным - внешне прикрывало жестокие, бессердечные поступки. Это Иудушка ограбил своих родственников, присвоив себе все головлевское наследство. Впечатляющая сцена, когда в комнате умирающего

брата Павла он цинично и лицемерно «успокаивает» его: «Ах, брат, брат!.. Какая ты бяка сделался! А ты возьми дай прибодрись! Встань да и побеги! Труском, труском... фу-ты! Ну-ты!» в это время бесшумно шарит по шкафам и достает денег. Иудушка погубил племянниц Анниньку (ее играла молодая Елена Гардина - Т. Булах) и Любиньку (Н. Латонина), вынужденных пойти «актерками» в жалкий провинциальный театр и «погибших от безысходности и пошлости окружения. Он, отказав в денежной просьбе сыну Петеньке (В.Таскин), фактически сажал его за долги в тюрьму.

С удивительной достоверностью, и при этом ни в одном кадре не впадая в грубую физиологию и натурализм, Гардин показал постепенную духовную, нравственную деградацию личности, полную утрату ею всего человеческого.

Ф. Достоевский однажды высказал рекомендации тем, кто задумал инсценировать прозаическое произведение: «Эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Другое дело, если вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переделки в драму... или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет»⁴⁷.

Именно по этому пути пошли сценаристы Серафима Рошаль и Вера Строева, а затем режиссеры Григорий Рошаль и Вера Строева, создавая фильм *Петербургская ночь* (1934) мотивам повестей Достоевского *Неточка Незванова* и *Беноччи*. Человек и время, в котором он живет, - вот где главный конфликт авторы, опираясь на эти повести. Состраданием к людям, печалью о невозможности истинным талантам найти достойную дорогу в жизни проникнут их фильм, в полном соответствии с мыслями и чувствами, заложеными в произведениях Достоевского.

Герой фильма - самородок, скрипач редкой одаренности Егор Ефимов в потрясающем актерском исполнении Бондобронравова. Вот отзыв В. Качалова об этой его роли: «Волнующе прекрасен Добронравов; прост, жизненен, темпераментно-насыщен. Это большая удача артиста, большая победа, - такая несомненная и безусловная, что уже на ней одерживать победу можно и, конечно, будет базироваться успех всей картины»⁴⁸. И еще: «Добронравов часто напоминает молодого Андрея Белого - «сиянием» глаз безумных и кротких, каки-

47. Ивановский А. Воспоминания кинорежиссера. - М.: Искусство, 1967.

48. Добронравов Б. Статьи, воспоминания, документы. - М.: Искусство, 1983. С. 48.

ми-то поворотами головы и фигуры, линией лба с печатью гениальности»⁴⁹.

...Отпущенный помещиком-крепостником на волю Ефимов идет в Петербург, чтобы там своей музыкой поведать о горе и страданиях людей. Столица встречает скрипача холодом и равнодушием. Его музыка, близкая к народной мелодике, оказывается ненужной аристократической и чиновной публике концертных залов. Проникновенные, исполненные драматизма три импровизации для роли Егора Ефимова написал Дмитрий Кабалевский. Сыграл их в фильме Давид Ойстрах.

Между тем Ефимов отвергает путь, предложенный ему знакомым студентом-революционером, - пойти к народу, предпочитая оставаться непризнанным гением-одиночкой. В конце фильма поседевший, опустившийся, утративший всякие надежды, а главное, мощь своего таланта, не закончивший больше ни одного произведения, Ефимов в метельную ночь неожиданно слышит, как идущие на каторгу ссыльные поют его песню на новые слова, сочиненные не им: «...И эту самой сибирской дорогой на бунт всероссийский пойдем!» Скорбь и гордость слышатся сквозь выжженный свист в обрывках фраз: «Такие слова!.. Моя песня!.. Такие слова!»

Подобной революционной темы у Достоевского, естественно, не было. Авторы фильма привнесли ее, исходя, как им, очевидно, казалось, из требований времени.

В фильме выведена фигура другого музыканта - Шульца. Посредственный скрипач в начале фильма, он благодаря своему упорству и систематической работе, а главное - знакомству с богатым покровителем - фабрикантом Шпигулиным, к финалу картины становится процветающим исполнителем. Эта откровенная социальная схема могла так и остаться схемой, если бы не игра Анатолия Горюнова, наполнившего живыми чувствами образ Шульца.

В фильме *Петербургская ночь* впервые дебютировала на экране артистка Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко Любовь Орлова; она выступила в трогательной роли Грушеньки, бедной артистки маленького театра из захолустного городишки, где по дороге в Петербург ненадолго останавливался Ефимов. Одновременно Орлова снималась в немой картине Б. Юрцева *Любовь Алены*, которая вышла в прокат несколько позже. Там она сыграла роль миссис Эллен Гетвуд, жены иностранного инженера, работающего на советской стройке.

Щ Оператором *Петербургской ночи* был Дмитрий Фельдман, запечатлевший редкие по психологической выразительности портреты персонажей, эмоционально окрашенные ночные и дневные виды Петербурга, выжженные российскими просторы.

Фильм *Гроза* (1934), поставленный Владимиром Петровым по одноименной драме А. Островского, в свое время имел полемический характер. Тогда в творческих кругах существовало разное понимание и самой пьесы, и образа главной героини. Некоторые театральные режиссеры и критики в Катерине представительницу той среды, в которой она жила. Петров, в противовес таким взглядам, безоговорочно положил в основу трактовки драмы статью Н. Добролюбова «Луч света в темном царстве», а действие фильма сосредоточил преимущественно вокруг образа Катерины, сбросив все побочные линии пьесы.

Чтобы «луч света» по контрасту выглядел еще ярче, усилил душную, давящую атмосферу «темного царства», изменил, порой вопреки Островскому, характеристику некоторых персонажей. Так, в начале фильма был введен отсутствующий в пьесе большой эпизод купеческой попойки после венчания Катерины и Тихона. На экране - дикая вакханалия, омерзительный пьяный разгул звероподобных, потерявших человеческий облик существ. Впечатляет и эпизод гуляния Волгой купцов со своими семьями. Отяжелевшие от Обильной еды фигуры (к тому же снятые чуть снизу), бессмысленное выражение лиц, тяжелая поступь... Степенно и молча шествуют эти монстры по кругу.

Ф В подобном ключе решались в фильме и отдельные персонажи. Такой Тихон (Иван Чувелев), каким он представлен в фильме, не мог бы сказать после самоубийства жены четкую заключительную фразу из пьесы: «Хорошо тебе, етя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» В картине это тупой, бездушный человек, вполне довольный своим существованием под пятой матери, Кудряш (Михаил Жаров) и Варвара (Ирина Зарубина) хотя и вносят в мрачный уклад купеческой жизни некоторый элемент вольномыслия, но в общем счете являются достойными наследниками в молодом поколении традиций диких и кабаних.

Монументальные, укрупненные образы главных представителей «темного царства» создали корифеи отечественного театрального искусства - Варвара Массалитинова (Кабаниха), Михаил Тарханов (Дикой), Екатерина Корчагина-Александровская (Феклуша).

49. Добролюбов В. Статьи, воспоминания, документы. - М.; Искусство, 1983. С. 48.

Не случайно исключенным из действующих лиц картины оказался Кулигин - способный механик-самоучка. Видимо, режиссер не хотел, чтобы в фильме, кроме Катерины, был еще один светлый образ.

Образ Катерины контрастирует со всеми остальными персонажами, в нем артистка МХАТ Алла Тарасова и режиссер стремились воплотить национальный народный характер. Актриса рассказывала, как трудно давалась ей эта роль, никогда - ни до, ни после фильма она ее не играла; благодарилась судьбу за то, что встретила с режиссером, который так помог ей в процессе работы над ролью.

О достоинствах образа, созданного Тарасовой, написано много. Вот, например, мнение известного в те годы сценариста и критика Б. Бродянского: «Образ Катерины в фильме овеян эмоциональностью, окрашен глубоко русским колоритом. Катерина - волжский ветер, врывающийся в душную атмосферу города Калинова. С нею ассоциируется в фильме образ Волги»⁵⁰.

Оператор Вячеслав Горданов с большим искусством передал на экране внешний облик и сумел запечатлеть тончайшие нюансы внутреннего состояния героев, незабываемые кадры просторов Волги и угрюмого купеческого Калинова.

В 1934 году начал режиссерскую деятельность Михаил Ромм. До этого он был ассистентом на картине А. Мачерета *Дела и люди*. Поручая самостоятельную постановку начинающему режиссеру, дирекция Московской кинофабрики поставила такие условия: фильм должен быть немой и в финансовом отношении дешевым. Первое условие выглядело странно - звуковое кино утвердило свои позиции, в тот год снималось уже около тридцати звуковых картин. Но у Ромма выбора не было. Предстояло только обдумать, на каком материале остановиться. Будучи профессиональным переводчиком произведений Флобера и Мопассана, он решил экранизировать новеллу Мопассана *Пышка*, сделав акцент на теме подлинного и мнимого патриотизма. Новелла отвечала и поставленным перед режиссером условиям: немного действующих лиц, две декорации. Потребовалось уделить особое внимание изобразительной стороне фильма и, конечно, пластической выразительности актерского исполнения. На основные роли Ромм пригласил очень талантливых, но молодых и потому «недорогих» артистов. Виноторговца Луазо и его супругу играли Анатолий Горюнов и Фаина Раневс-

кая, господ Каррэ-Ламадон - Петр Репнин и Татьяна Окуневская, прусского офицера - Андрей Файт. В роли девицы Елизаветы Руссэ - Пышки снималась Галина Сергеева. Сюжет новеллы всем хорошо известен. Актеры с максимальной точностью, насколько это позволял немой фильм, воспроизвели характеры литературных персонажей. Получился групповой портрет французских буржуа XIX века, где каждый (персонаж какими-то чертами дополнял друг друга. Этому способствовали и уплотненность места действия (интерьер Гдилижанса), и вызванная этим же кольцевая мизансцена. Пристально вглядывалась в лица персонажей камера оператора Бориса Волчека.

Новелла кончается слезами голодной Пышки, молча взирающей на заглатывающих пищу пассажиров дилижанса. Ромм «пожалел» героиню: простой немецкий солдат, оказавшийся рядом с ней в дилижансе, поделился с Пышкой хлебом. Фильм завершает ее улыбка сквозь слезы.

В августе 1934 года советские кинематографисты участвовали во Второй международной киновыставке в Венеции. Были показаны фильмы *Гроза*, *Петербургская ночь*, *Елые ребята*, *Украина*, несколько документальных лент, в числе *Челюскин*, и фрагменты (по три части) из картин *Иван*, *Новый Гулливер* и *Пышка*.

Киновыставка проходила в сложных условиях. Вот как описывал ее участник Григорий Рошаль обстановку в зрительном зале: «К нашему удивлению, вразрез со всеми нашими представлениями о строгости и серьезности любого выставочного дела, публика Эксцельсиора рассматривала ую показываемую фильму главным образом с точки зрения тех возможностей, которые она представляет для шума, [ауканья, свистков, речитативных возгласов на излюбленную этой выставке тему: - Баста! Баста! Довольно!..

...Однако именно советские картины не сопровождались ни одной выходкой подобного рода, именно советские картины вызвали, к удивлению всех итальянских и иностранных рецензентов, реакцию прямо противоположного типа.

Корреспондент *Кольера деля Съера* пишет применительно к «Петербургской ночи»: «Мне еще никогда не приходило встречать публики, которая бы так часто впадала в «восгарг»⁵¹.

Советская кинематография получила одну из главных премий - кубок *За лучшую программу*. А фильмы *Гроза*,

50. Бродянский Б. Владимир Петров. - М.: Госкиноиздат, 1939. С. 72.

51. Рошаль Г. Советское кино. 1934. №11-12. С. 171-174.

Петербургская ночь и *Веселые ребята* вошли в число шести лучших фильмов киновыставки.

В то время артист Камерного театра Михаил Жаров заявил: «Я счастлив и горд, что мне пришлось присутствовать на нашем торжестве в Венеции хотя бы в виде изображения на пленке»⁵².

Через два года после *Грозы* была экранизирована другая драма А. Островского *Бесприданница* (1936). фильм поставил старейший отечественный режиссер Яков Протазанов по сценарию, написанному им вместе с кинодраматургом В. Швейцером.

Как и в *Грозе* В. Петрова, здесь чувствовался некоторый нажим, излишнее педалирование при изображении мрачных сторон жизни обитателей провинциального города дореволюционной России. И прежде всего это касается персонажей.

Слишком прямолинейна, однозначна, цинична бессердечная хищница Харита Игнатъевна Огудалова - мать Ларисы (Ольга Пыжова). Примитивен, мелок, лишен каких-либо привлекательных черт Юлий Капитоныч Карандышев (Владимир Балихин). С первого появления на экране выглядит расчетливым опытным соблазнителем, которому чужды искренние чувства, фатоватый «блестящий барин» Сергей Сергеич Паратов (Анатолий Кторов).

Лучшее, что есть в фильме, образ Ларисы, созданный юной актрисой Ниной Алисовой под руководством режиссера-педагога. В ее исполнении Лариса - натура искренняя, чистая, пылкая, не умеющая и не желающая скрывать свои чувства. Эту героиню невозможно представить без ее романсов под собственный аккомпанемент на гитаре, без ее легкого, грациозного танца.

В фильме есть эффектные кадры, рассчитанные на разного рода зрительские потрясения. Первая встреча Ларисы с Паратовым у церкви. Путь к карете девушке преграждает грязный, вытекающий из-под талого снега ручеек. Она останавливается в замешательстве. И тогда Паратов быстрым движением бросает ей под ноги свою дорогую шубу. Лариса, гордо оглядывая окружающих, медленно ступает своими атласными туфельками по этому проложенному «мостику». Здесь у нее мгновенно зарождается чувство к этому еще совсем незнакомому человеку.

Последняя встреча с Паратовым. С головы Ларисы спадает шляпа и летит как некое трагическое предвестие далеко вниз с обрыва.

Наконец, кадр с долго качающейся в городском саду ^чугунной цепью, на которой, падая, обвисает застреленная Лариса.

фильм снимали в живописной Кинешме и ее окрест- с. Оператор Марк Магидсон сумел донести до зрителей ^поэтическую красоту Волги, среднерусской природы.

Трилогия Марка Донского - *Детство Горького* (1938), *В людях* (1938), *Мои университеты* (1939) - воспринимается ^как единый, цельный фильм по взгляду на жизнь, по худо- ?жественным особенностям.

Стремление с максимальной точностью и полнотой [воплотить, насколько это позволяло экранное искусство, об- гразы, представленные писателем на страницах автобиогра- |"фических повестей, воспроизведенные им картины жизни, |ЕО мировосприятие, особенно ощутимы в знаменитой кино- ррилогии, хотя позже Донской экранизировал и другие горь- " >вские произведения.

Удачно определил характерные особенности трило- киновед Юрий Ханютин: «Два главных мотива пронизы- !вают фильм, все его эпизоды - ощущение жестокости жизни в душевные силы человека, в его неумирающий та- шт, в его способность к состраданию»⁵³.

Три фильма охватывают период детства и юности |Горького, его пребывание в Нижнем Новгороде, в Казани. ТПсрвые впечатления, полученные в гуще суровой жизни и ро- |мактические надежды. Первые попытки самостоятельно за- грабатывать на существование - на пароходе «Добрый», в гонописной мастерской, в артели грузчиков, в пекарне. Пер- |й интерес к книге и первые встречи с самыми различными ^людьми. Трилогия населена многочисленными персонажа- |ми-тут мастерские и жандармы, студенты и босяки, дворни- и прачки, хозяева и революционеры.

Самый обаятельный персонаж трилогии - бабушка |Акулина Ивановна. Прекрасную актрису Варвару Массалити- |ю благословил на эту роль сам Горький еще задолго до Гсъмок фильма. Правда, когда стали утверждать актеров на [роли в картине, высшее киноначальство заколебалось - ме- |а предыдущая работа актрисы в кино - Кабаниха в *Грозе*. |онской настоял, и Массалитинова создала мудрый, сердеч- ш, поэтический образ.

Михаил Трояновский в роли деда Каширина рас- |фыл натуру человека, которого изрядно потрепала жизнь; в

прошлом волжский бурлак, он сумел добиться некоторого положения в обществе, обзавелся своей красильной мастерской, но после пожара потерял все и был вынужден влачить с Акулиной Ивановной полунищенское существование. Деспотичный и заботливый, гордый и скупой, капризный и язвительный, крутой и жалкий - таков этот сложный, противоречивый характер.

Светлым лучом мелькает в восприятии мальчика Алеши Пешкова короткая жизнь молодого веселого и доброго подмастерья Цыганка (Даниил Сагал), загубленного хозяевами.

В трилогии немало ярких персонажей: добрый, но безвольный чертежник Сергеев (И. Кудрявцев), честная, беззащитная прачка Наталья (И. Зарубина), благожелательная дама «Королева Марго» (Д. Зеркалова), любитель «правильных» книг повар Смурый (А. Тимонтаев), широкой души человек, вынужденный ютиться в мрачной мастерской, иконописец Жихарев (Н. Плотников), булочник Семенов (С. Каюков), любознательный пекарь Осип Шатунов (Н. Дорохин), сторож-татарин (Л. Свердлин) и многие другие.

Роль Алеши Пешкова в фильмах *Детство Горького* и *В людях* сыграл Алеша Лярский, показав самое характерное в своем герое - обостренное чувство справедливости.

Пройдет совсем немного времени, и Алексей Лярский погибнет на фронте Великой Отечественной войны...

К сожалению, менее интересным оказался молодой Алексей Пешков в исполнении Н. Вальберта в картине *Мои университеты*. Чувствовалась некоторая скованность в игре, может быть вызванная ощущением той ответственности, которая легла на плечи актера.

Пожалуй, даже в большей степени, чем в фильмах *Гроза* и *Бесприданница*, активным участником всего происходящего, его светлым началом является в трилогии природа: могучая Волга с ее свежим ветром, пароходами, их гудками, баржами, лодками; лиственный лес с щебетанием птиц, «чисто поле». В поэтическом изображении российского пейзажа немалая заслуга оператора П. Ермолова и композитора Л. Шварца. Его музыка, и прежде всего оркестрованный лейтмотив фильма - сочиненная по сюжету Алешей и его друзьями песня: «Город на Каме, где - не знаем сами!..», обогащают лирическое начало трилогии.

Огромный успех сопутствовал показу трилогии не только в нашей стране, но и за границей. Марк Донской, вместе с Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко был поставлен в ряд крупнейших мастеров мирового кино. В трилогии о Горьком

увидели черты, предварявшие послевоенное неореалистическое давление в киноискусстве, прежде всего в итальянском.

Чехов, вероятно, - самый экранизированный, если можно так сказать, писатель в нашем кинематографе. Его пробыведения многократно появлялись на экране и до 1938 года, и позже. А в том году вышел небольшой фильм Исидора Аннского, который восхищал тогда и восхищает зрителей (тезизионных) сегодня, - *Медведь*.

В фильме два главных действующих лица - помещик эрий Степанович Смирнов и моложавая вдовушка «с ямочками на щеках» Елена Ивановна Попова. Между ними происходит Зразный «поединок»: Смирнов требует от Поповой уплаты ее недавно скончавшегося мужа, а она просит подождать до завтра. В этом суть конфликта, который чуть было не закончился дуэлью, а разрешился предложением Смирнова вдовушке его женой и длительным поцелуем в диафрагму. Два героя и блистательных исполнителя: Ольга Андровская и Михаил Жаров играют сочно, раскованно, со своими обычными шутками и трюками, увлекая искренностью, жизнелюбием, темпераментом. Исполнение Андровской более тонкое, сдержанное, чарующее обезоруживающей женственностью и красотой. Встретились две актерские школы, но здесь их отличие вполне соответствует характерам персонажей.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова высоко оценила эту экранизацию «шутки» Чехова.

Появление *Маскарада* (1941) в творчестве Сергея Герасимова казалось неожиданным. Предыдущими работами уверенно заявил себя мастером современной молодежной киноискусстве, для которого характерны скрупулезное изображение в психологию людей, подробное изображение повседневной жизни, деталей быта. И вдруг - лермонтовская драма с ее порывами всепоглощающих страстей, напряженной духовной борьбой, почти нечеловеческими страданиями, где все укрупнено, обострено до предела.

«Решение поставить *Маскарад* едва ли можно считать найностью»⁵⁴, - напишет позже Герасимов. Его влекли в искусстве крупные, незаурядные характеры, волновала проблема взаимоотношений личности и общества, взятая широко, и философском аспекте.

Перед режиссером встала трудная задача - перевести аматическое, к тому же написанное в стихах, произведение

на язык кино. Он пришел, вероятно, к наиболее эффективному решению. Длинные монологи и диалоги оживлялись внутрикадровым монтажом, «простыми физическими действиями», что придавало естественность поведению героев. Делалось все это тактично и не снижало поэтического звучания.

Снимать фильм Герасимов пригласил одного из корифеев операторского искусства, мастера светотени и глубоко психологических экранных портретов Вячеслава Горданова. Неизменному сподвижнику режиссера по его первым звуковым фильмам композитору Венедикту Пушкиву удалось создать незабываемый музыкальный мир лермонтовской драмы.

Образ Арбенина создал в фильме Николай Мордвинов. С этим образом выдающийся артист впоследствии почти не расставался, последний раз в гриме Арбенина он вышел на сцену Театра имени Моссовета за шестнадцать дней до кончины. Не демоническая натура виделась Герасимову и Мордвинову в Арбенине, но человек, в котором уживались гордый ум и трепетные чувства, одаренный способностью бесстрашно анализировать жизнь и делать выводы - беспощадные, горькие. В образе Арбенина актеру удалось соединить глубину психологической характеристики с могучим темпераментом, романтической приподнятостью, одухотворенностью.

Горданов, за свою многолетнюю операторскую практику встречавшийся со многими прекрасными артистами, писал: «Николай Дмитриевич работал... с такой страстью, какую я, пожалуй, ни у кого из актеров не наблюдал. Он буквально до всего старался добраться сам, пережить, выносить все в себе самом. А каких это требовало сил и нервов!»⁵⁵

Нину сыграла Тамара Макарова, сыграла мягко, лирично, как бы окрасила пастельными тонами. Хорош в роли князя Звездича, изящен и восхитительно пуст молодой тогда артист Малого театра, правнук знаменитого Прова Садовского - Михаил Садовский. Несмотря на сравнительно небольшое время, отведенное в фильме баронессе Штраль (С. Магарилл), Казарину (А. Панкрышев), Шприху (Э. Галь), были найдены точные портретные характеристики, благодаря которым эти образы запоминаются. Буквально в нескольких кадрах самому Герасимову удалось создать образ Известного - опустошенного, разуверившегося в жизни человека, единственной целью которого стала фанатическая жажда мести.

Съемки фильма закончились 21 июня 1941 года. Фридрих Эрмлер назвал *Маскарад* - «лебединой песней до военного *Ленфильма*.

V.10

Злободневное и общечеловеческое

Замечательные фильмы, о которых шла речь в этой главе, были созданы в ту пору, когда жесткая политика, проводимая партией и государством в сфере кино, может быть, нагляднее всего проявилась в одной цифре - около 70 полнометражных и короткометражных игровых фильмов совсем не было выпущено в прокат по идеологическим соображениям [или запрещено в первые же дни их демонстрации на экранах]⁵⁶.

Среди этих фильмов *ЪътБежинлуг* (1935-1937) Сер-Эйзенштейна по сценарию Александра Ржешевского⁵⁷.

Фильм Михаила Дубсона *Большие крылья* (1937) по сценарию, написанному им вместе с Алексеем Гарри, вышел на экраны. Его главный герой - авиаконструктор Кузнецов (Борис Бабочкин) создал сверхмощный пассажирский самолет, способный поднять в воздух свыше двухсот человек. (Вовремя одного из полетов гигантская машина погибала (сюжет, очевидно, был навеян историей самолета *Максим Тьр-1*ий*). Герой тяжело переживал случившуюся трагедию. Выяснялось, что вины конструктора в этом не было. -

Через несколько дней после выпуска фильма в прокат, 12 апреля 1937 года, появилась редакционная статья в «Правде» - *Фальшивая картина*, в которой, в частности, фильму было брошено такое обвинение: «Он неправильно ориентирует советского зрителя, делающего большие и серьезные выводы из фактов вредительства троцкистских агентов • германо-японского фашизма...» Короче говоря, фильм обвинили в том, что его герой-конструктор не оказался вредителем и диверсантом. Картину мгновенно сняли с экранов. Пропали негатив и все позитивные копии.

Такая же участь постигла фильм *Женитьба* (1937) Эраста Гарина и Хеси Локшиной - экранизацию одноименной комедии Н. Гоголя, трактованной в стиле постановок fBc. Мейерхольда. Картину выпустили в прокат, но после обвинений в прессе в «трюкачестве», «формализме» и одновременно «натурализме» запретили.

inni !: Шмы/loti Н. Изъятые кино i24-1%3. Госфильмофонд Ро« ни; i !ИИК. - М.: Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д» 1991.

57. Подробнее о >() этом см. в главе Н. КЛРЙМЛПЛ о С. Эйзенштейне

Также запрещенной оказалась картина Абрама Рома по сценарию Юрия Олеши *Строгий юноша (Украин-фиям, 1936)*. Талантливо и своеобразно сделанная, эта картина, по жанру близкая к философско-романтической драме, носила дискуссионный характер и представляла безусловный интерес. Но административные выводы были более чем суровыми, кроме запрета картины был снят с режиссерской работы А. Роом - один из выдающихся мастеров нашей кинематографии. К счастью, через несколько лет он смог вернуться к своей профессиональной деятельности, поставив, в частности, в годы войны один из лучших фильмов тех лет *Нашествие* по пьесе Леонида Леонова. Картина *Строгий юноша* в постсоветский период была выпущена в прокат и несколько раз демонстрировалась по телевидению.

В 1940 году режиссеры Александр Столпер и Борис Иванов поставили фильм *Закон жизни* по сценарию Александра Авдеенко. В центре фильма был конфликт между принципиальным, честным комсоргом медицинского института Сергеем Паромовым (Даниил Сагал) и безнравственным циником секретарем обкома комсомола Огнерубовым (Александр Лукьянов), проповедовавшим в студенческой среде, под видом «прав человека в социалистическом обществе на все блага жизни», свободную любовь и аморальность. В конце концов Огнерубова, естественно, разоблачают и исключают из партии.

Закон жизни вышел на экраны, но через десять дней в «Правде» появилась статья *Фальшивый фильм*, где его обвинили в клевете на советскую молодежь.

Вскоре сценариста и режиссеров вызвали на совещание, в котором приняли участие члены Политбюро ЦК ВКП(б). Сочень резкой критической речью по адресу авторов фильма, особенно сценариста, выступил Сталин.

Отечественное кино 30-х годов - один из самых драматичных, трудных, противоречивых, но и самых ярких, памятных миллионам зрителей периодов. Сложившаяся в стране обстановка многочисленных запретов, ограничений, страха, вызванного жесточайшими массовыми репрессиями, создавала большие трудности для художников, не могла не влиять на творческий процесс. Но в том-то и заслуга наиболее талантливых и смелых кинематографистов, что они создавали свои произведения на внутреннем сопротивлении крайне неблагоприятным внешним обстоятельствам. Уверенность в своей правоте и силы придавала многим из них и искренняя вера в провозглашенные революцией идеалы. То, что в 30-е годы они нещадно попирались, казалось явлением временным, ошибками отдельных недостойных лиц.

Именно такой подход помог мастерам кино в лучших [фильмах тех лет преодолеть идеологическую заданность, запечатлеть широкие картины жизни, а иногда даже подняться, особенно видно сегодня, до постановки общечеловеческих, гуманистических проблем. Это, порой инстинктивно, и — чувствовали зрители, и прежде всего поэтому, вероятно, эмаотограф прочно вошел в их духовную жизнь, сталлюби-1, главным искусством. Вполне понятно, что и создатели JHX фильмов не могли затрагивать многие острые темы, гмаотограф был искусством государственным. Зорко сле-пи за ним цензоры всех уровней, вплоть до кремлевских.

Определять уровень развития искусства в тот или иной эд принято по его высшим достижениям. Говоря о 30-х, неэдимо вспомнить, что тогда в расцвете таланта и сил нахо-••" крупнейшие мастера, классики нашего кинематогра-режиссеры, сценаристы, операторы, художники, 1 композиторы. Продолжали работать открывшие новую кинема-«графическую эпоху в 20-х годах - С. Эйзенштейн, Вс. Пудов-—! А. Довженко. Рядом - старейшие мастера А. Ивановский, Протазанов. Вместе с ними успешно выступали режиссеры ;называемого второго призыва: Г. Александров, Л. Арнштам, ьБарнет, Г. и С. Васильевы, С. Герасимов, Е. Дзиган, М. Донс-пй, А. Зархи и И. Хейфиц, Г. Козинцев и Л. Трауберг, В. Петров, 1Л. Пырьев, Ю. Райзман, М. Ромм, Г. РошалБ, И. Савченко, ..Экк, Ф. Эрмлер, С. Юткевич... Появление звука открыло пе-~ними невиданные до того художественные возможности и —активы. Не случайно некоторые кинематографисты стали литься приблизиться по степени выразительности и мно-эновости изображения жизни к литературе.

Со звуком связан приход в киноискусство плеяды вы-1дающихся театральных артистов, которые разделили славу с иубственно кинематографическими актерами. А. Абрикосов, •""Алейников, Б. Андреев, Б. Бабочкин, Н. Боголюбов, В. Ва- \, О. Жаков, М. Жаров, Я. Жеймо, И. Ильинский, Н. Крюч- I. М. Ладынина, Т. Макарова, В. Марецкая, Н. Мордвинов, Орлова, Н. Охлопков, Ф. Раневская, Н. Симонов, Б. Тенин, ГФедорова, Н. Черкасов, Б. Чирков, Б. Шукин и многие дру-""создали незабываемые глубокие самобытные образы ге-•" разных эпох, что явилось, безусловно, основной тенден- "" "" и главным достижением киноискусства 30-х годов.

Чапаев и профессор Полежаев, Максим и Александра нова, письмоносица Стрелка и Клим Ярко, Глаша Нови- i и Ваня Курский... Петр Первый и Александр Невский, Су-)В и Богдан Хмельницкий... Перечень можно продолжать,

Кино
в период
Великой Отечественной
войны

Они остались в народной памяти не только как немеркнущие художественные образы, но и как живые, хорошо знакомые люди. Самое примечательное здесь, что такими знакомыми понятными людьми оказались и современники и герои далекой истории. Конечно, экранные герои прошлого не адекватны своим реальным прототипам и ставить знак равенства между ними нельзя. Кинематографические герои - явления художественного порядка. И только в те годы характеры персонажей и прошлого и настоящего стали так созвучны, близки умонастроениям, взглядам и устремлениям зрителей.

Фильмы, выпущенные в 30-е годы, отличались разнообразием тем, жанров, стилей. Получили дальнейшее развитие некоторые принципиальные направления нашего кинематографа, возникли новые, ставшие возможными лишь в звуковом кино. Прямым продолжением традиций эпического кинематографа 20-х годов на звуковом этапе явились фильмы *Мы из Кронштадта, Александр Невский, Минин и Пожарский*. В ряде фильмов эпический жанр обогатился глубоким проникновением в образы героев, произошло как бы соединение драмы и эпоса (*Чапаев, Щорс, Суворов, Богдан Хмельницкий*). Вышли на экран первые кинороманы (трилогия о Максиме, *Петр Первый*). Возможности звукового кино для воплощения образов героев были блестяще использованы в ряде картин, которые весьма условно можно назвать более «камерными» (*Украина, Депутат Балтики, Подруги, Последняя ночь, Член правительства, Большая жизнь*). Появился так называемый «прозаический» кинематограф с его пристальным вглядыванием в человеческие характеры, психологию, обстоятельства жизни, быт (*Семеро смелых, Учитель, Летчики*). Стремление передать авторский замысел литературного первоисточника, высокая художественная культура присущи лучшим фильмам-экранизациям (*Иудушка 1000 лет, Петербургская ночь, Гроза, Пышка, Бесприданница*, трилогия о детстве и юности М. Горького, *Маскарад*). Утвердились не только развлекательные комедии, а произведения этого жанра, поднимающие интересующие зрителей жизненные проблемы (*Цирк, Волга - Волга, Трактористы, Свиноарка и пастух, Три товарища, Музыкальная история. Антон Иванович сердится*).

Развитие искусства в своем многовековом движении свидетельствует о том, что общественные процессы, конкретная жизнь не всегда напрямую влияли на творчество художников. Иногда искусство развивалось как бы по контрасту с реальной действительностью. История советского искусства подтверждает это. В 30-е годы во всех его видах было создано немало замечательных произведений. Не исключением являлось и кино.

Воскресным утром 22 июня 1941 года нападением фашистской Германии на СССР была прервана мирная жизнь. Началась тяжелейшая Великая Отечественная война. Стремительное продвижение фашистов по нашей земле, отступление Армии с огромными потерями, страх, ужас, разоружение, героизм и мужество, смешивающиеся с отчаянием.

С первых дней войны главной задачей литературы и искусства явилась мобилизация духовных и физических сил народа. В этот период искусству необходимо было доучать сердце каждого человека. Неприятие врага, его чуждость находят отражение в призывах, плакатах, лозунгах, [служивших мобилизации народных сил: «Все для победы над врагом!», «Все для фронта!», «Спаси!», «Помоги!», «Отомсти!», «Уничтожим!», «Убей!»].

Именно агитационные формы искусства обладали большой силой воздействия, мобильностью и своевременностью отклика на неотвратимость случившегося.

В литературе важное значение приобрели очерки, эссе, рассказы, лирические, сатирические, публицистические жанры. В живописи - плакат, политическая и сатирическая карикатура.

В годы Великой Отечественной войны интенсивная работа велась в разных жанрах кино.

Кинохроника. «Боевые киноальбомы»

Главенствующее место заняли кинохроника, боевые кинорепортажи, документальные публицистические фильмы, короткометражные новеллы, драмы, эпические жанры, ориентированные к художественному обобщению.

Фронтовые кинооператоры запечатлели тяжелейшую героическую борьбу Красной Армии и народа на миллионах и миллионах метров киноплёнки. Настоящим подвигом была съёмка в условиях боевых операций. Человек с киноаппаратом прошел длинными трудными дорогами войны, в окопах и блиндажах передового края, на сожженных пепелищах деревень и городов.

Свидетельством тяжелых испытаний стали документальные, смонтированные из материала фронтовых съёмок фильмы *На защиту родной Москвы, Разгром немецко-фашистских войск под Москвой, Ленинград в борьбе, Сталинград, Черноморцы, Битва за нашу Советскую Украину, Битва на Юге, Освобождение Советской Белоруссии, Влокове зверя, Берлин, Нюрнбергский процесс.*

Посланный в Америку фильм И. Копалина и Л. Варламова *Разгром немецко-фашистских войск под Москвой* в 1943 году получил «Оскар» и способствовал поддержке в американском общественном мнении идеи союза с СССР.

Создавались специальные военные фильмы, помогавшие армии в освоении военной техники, в подготовке резервов, рассказывавшие о тактике современного боя, помогавшие населению организовать противовоздушную оборону: *Стреляй метко, Уничтожай танки врага, Глазомер, быстрота, натиск, Штыком и прикладом, Что должен знать разведчик, Воздушный десант, Немецкая оборона и ее преодоление.*

Работники студии *Мультфильм*, используя опыт плаката и окон *РОСТА*, средствами графического кино сделали ряд актуальных политических шаржей и сатирических фельетонов.

Киностудии *Мосфильм* и *Ленфильм*, стремясь отразить события Великой Отечественной войны, перестраивали свою работу в соответствии с требованиями военного времени.

Настроение кинематографистов и задачи, стоящие перед ними, нашли отражение в короткой заметке М.И. Ромма «Каждый фильм - удар по врагу», опубликованной в газете «Кино» 27 июня 1941 года, спустя пять дней после начала войны: «В первый день войны руководители сценарной студии представили план создания 39 оборонных сценариев, в том числе 25 короткометражных. Это должны быть произведения, рассказывающие о героических подвигах бойцов, командиров и политработников Красной Армии и Военно-Морского Флота, фильмы, показывающие трудовой энтузиазм и мобилизационную готовность тыла, ленты, раскрывающие звериный лик фашизма.

Сроки работ над короткометражными фильмами исчисляются часами. Через день-два будет готова основная масса сценариев, и немедленно начнутся съёмки»¹.

На киностудиях был пересмотрен план производства [художественных фильмов. Работы, не имевшие прямого отношения к войне, останавливались.

Короткометражная агитационная новелла стала наиболее мобильной формой отражения патриотизма, мужества, [единства советских людей перед лицом смертельной опасности.

Первые из них появились в начале июля 1941 года: *Бруги, на фронт! и Чапаев с нами.*

В киноновелле *Чапаев с нами*, поставленной В. Петровым по сценарию Л. Арнштама и С. Герасимова, Чапаев, в [исполнении Б. Бабочкина, появляется на военном параде, общаясь с пламенной речью к бойцам Красной Армии, к советскому народу. Он вспоминает тяжелые годы Гражданской [войны, рассказывает о борьбе красных партизан, о храбрых бойцах Красной Армии, о летчиках, танкистах. На экране [идут полки советских бойцов, движутся многочисленные [танки, летят боевые самолеты.

- Бейте врага беспощадно до полного уничтожения.

>ред, победа будет за нами! - призывает легендарный командир Гражданской войны.

Короткометражные разножанровые киноновеллы, [объединенные в полуторачасовую программу, получили название *Киносборник* (БКС). А 7 июля 1941 года вышло [государственное постановление о выпуске периодических киносборников под названием *Победа за нами!*

Создавали киноновеллы известные режиссеры - Г.Александров, Б. Барнет, С. Герасимов, В. Петров, Вс. Пудовкин, Г. Раппопорт, Е. Эйсымонт, К. Юдин и другие. Сценарии [и Л. Леонов, Ю. Герман, А. Каплер, Л. Арнштам, К. Исаев, В. Вольпин, Б. Чирсков, Н. Эрдман, А. Райко и другие. [фильмах снимались актеры, которых знали и любили зрители, и в первую очередь Л. Орлова, Б. Бабочкин, Б. Чирков, [Федорова, Э. Гарин, Н. Охлопков, Н. Крючков, Б. Блинов. [ыку писали Н. Крюков, Ю. Милютин, Н. Богословский, Мокроусов, В. Мурадели, Л. Шварц, И. Дунаевский. Материалом [для написания сценария авторы многих новелл черпали [из газет и фронтовых очерков.

Мобилизующее начало очерков, коротких новелл [создал и замечательный режиссер А.П. Довженко, с

1. Газета «Кино» (ВГИК) от 27 июня 1941 г.

августа 1941 года находившийся на фронте и печатавший на страницах «Правды», «Известий», «Красной звезды», украинских газет фронтовые корреспонденции, небольшие рассказы. Его перу принадлежат работы «Душа народа несокрушима», «Украина в огне», «Враг будет разгромлен», «Стой, смерть, остановись!», «Ночь перед боем».

Киновеллы *Боевых киносборников* по стилистике продолжали традиции короткометражных «агиток» периода Гражданской войны. Им присущи некоторая плакатность, иллюстративность, но вместе с тем публицистичность, страстность, массовость. Снимали их в Москве и Ленинграде. В конце июля и первых числах августа 1941 года *Боевой киносборник* № 1 показывали в кинотеатрах страны и в армии.

Здесь вошли киновеллы разных жанров: сатира-памфлет *Сон в руку* (сценарий Л. Ленча и Б. Ласкина, режиссер Е. Некрасов), новелла *Трое в воронке* (сценарий Л. Леонова, режиссеры А. Оленин и И. Мутанов), документальный рассказ летчика-орденоносца лейтенанта Николая Кобзева.

Первый номер отражает поиск характера киноборника и принципа композиционного построения. Разные по жанру новеллы объединялись «общим конферансом», который вел перешагнувший через рамки экрана хорошо знакомый зрителям Максим (Б. Чирков). Эпизоды и отдельные части фильма служили как бы наглядной иллюстрацией к его страстной, полной гнева речи.

На экране появляется афиша фильма *Выборгская сторона* - зрительный зал кинотеатра как бы соединяется со зрительным залом на экране, Знакомые кадры фильма-трилогии о Максиме. 1918 год. «Дела неважные, немцы наступают...» - произносит Максим. Предостерегающе звучала любимая песня на новые слова: «Улицей этой врагу не пройти! . » И в подтверждение - по городским и фронтовым дорогам стремительно движутся танки, взмывают к небу самолеты. «Будьте уверены!», - восклицает Максим, и на экране зрители видят дымящуюся грудку фашистских самолетов, сбитых нашими летчиками. Максим призывал к решительной борьбе с врагом, вспоминал о героических боях советского народа в годы Гражданской войны.

Песня, исполненная Б. Чирковым, вошла в репертуар актерских бригад, выступавших в частях Красной Армии. Антигитлеровские слова песни обошли страницы многих военных газет.

Хроникальная съемка давала возможность зрителю олтпа-пл-гуа г иягтпяшим ГРПРМ ВОИНЫ ЛБТЧИКОМ Н.

ЖМ, раненым в воздушном бою. Находясь в госпитале, глядя в объектив киноаппарата, он рассказывал о боевых делах «**псов**: «Скоро разгромим, будьте уверены».

В сатирической новелле *Сон в руку* в гротескной форме предстает фигура Гитлера в исполнении актера П. Репни-Режиссер Е. Некрасов, используя методы комбинированной съемки, показывает кошмарный сон Гитлера. Из эшлого к нему являются Наполеон, ливонские псы-рыцари, йецкий генерал, погибший в 1918 году на Украине.

Тема новеллы *Трое в воронке* - бдительность и неп- (иримось к врагу- Вышедшие в августе и сентябре 1941 года, третий и четвертый выпуски охватывали широкий тем и рассказывали о зверствах фашистов в порабощенных странах, о начале героической борьбы партизан (Сто за го), о бдительности советских людей (У старой няни), о мужестве в борьбе с фашистами (Один из многих, /во, Антоша Рыбкин). Киновеллы БКС отличает **нрвое** разнообразие - драматическая новелла, героическая комедия, сатирический скетч.

По свидетельству Р. Н. Юренева, *Боевой киносборник* 2 вышел на экран 11 августа 1941 года, а режиссер вошед- в него новеллы *У старой няни* Евгений Червяков в это **ля** «был уже в рядах ленинградского ополчения» . ?; С.А. Герасимов вспоминал о встрече с Е. Червяковым «йшей осенью 1941 года: «В эти дни он командовал не- >шим партизанским отрядом, в котором, к слову сказать, немало студентов кинематографической школы и ра-

17 февраля 1942 года Е. Червяков погиб.

» Пятый номер сборника - документальный - рассказывает о двух столицах, Лондоне и Москве. Фильм смонтирован П. Аташевой из нескольких английских хроник об обороне **Ирода**. Интересный, остроумный текст написан Б. Агаповым.

* **Москва** в дни войны рассказывают сценарист А. Каплер и :сер М. Слуцкий. Дикторский текст читает Ю. Левитан.

Киновеллу *Пир в Жирмунке*, написанную Л. Леоновым и Н. Шпиловским на основе конкретного случая и постав- Вс. Пудовкиным и М. Доллером (БКС № 6, 1941), от- глубина содержания, мотивированность поступка мы, не покинувшей свой родной дом, но сумевшей ть фашистам за их злодеяния.

2. Юренив Р Кинорежиссер Евгений Червяков. СК СССР. Бюро пропа- ганды советского киноискусства. - М., 1972. С. 59.

3. Там же.

Героиня новеллы Прасковья ценой собственной жизни уничтожает фашистов отравленной пищей. Актриса А. Зуева играет предельно достоверно, несуетливо, создавая образ самоотверженной русской женщины, свидетельствующей своим поступком о невозможности жить под властью фашистов.

В фильме тщательно воссоздана атмосфера действия (художник Б. Дубровский-Эшке). Враги показаны в реальном жестоком обличье оккупантов, перешагнувших границу чужой земли, порог чужого дома.

Фильм стал значительным художественным произведением. Сняли картину операторы А. Головня и Т. Лобова.

Последняя программа, БКС № 12, вышла на экраны в начале августа 1942 года.

Многие киноновеллы, создававшиеся по следам газетных заметок, сводок Совинформбюро спешно и оперативно, грешили серьезными художественными просчетами - упрощенность и схематизм в изображении человека, героя событий, неадекватность режиссерских и актерских решений. Сказывалось поверхностное представление о реальной фронтовой обстановке. Зачастую слишком большое внимание уделялось показу внешних сторон войны, событийной стороне драматической коллизии, а не реальному образу человека на экране, ведь собственных знаний и наблюдений у авторов не было.

Авторы рецензий на выходившие киноальбомы, отмечая важность появления каждого нового сборника, обращали внимание на драматургические просчеты, на недостатки художественного решения того или иного сюжета, облегченность подачи материала, что, несомненно, искажало подлинные масштабы героизма советских людей.

Выступая летом 1944 года на совещании, посвященном советской художественной кинематографии в годы Великой Отечественной войны, Вс.И. Пудовкин высказался достаточно критично о коротких фильмах: «Вспомните первый этап войны, вспомните короткие фильмы, которые тогда все делали. Фильмы эти были почти сплошь плохие, особенно с сегодняшней точки зрения. В них не было живых людей, живой реальности, они были, как правило, чрезвычайно поверхностны... вынуждены были рассказать о том, о чем они сами знали из случайных чужих рассказов или из сводок Совинформбюро»⁴.

Несмотря на просчеты, киноальбомы выступили разведчиками нового жизненного материала в самый критический момент истории, тяжелый первый год войны, когда на задаваемые вопросы не находилось ответов. Они звали на подвиги, они были рождены верой в победу. Работая над созданием киноальбомов, кинематографисты выражали свою активную гражданскую позицию.

Люди ждали каждого нового выпуска так же, как и очередного сообщения Советского Информбюро. Их появление было очень важно, они были вызовом тем катастрофическим обстоятельствам, в которых оказалась страна, они внушали надежду, что мы не покоримся, переломим ход войны.

VI.2

Художественные фильмы времен войны

В 1942 году Вс. Пудовкиным совместно с Ю. Таричем э завершена работа над фильмом *Убийцы выходят на дорогу (Школа подлости)*. Сценарий написан Вс. Пудовкиным, Большинцовым по мотивам сцен пьесы-обозрения Бертольда Брехта «Страх и нищета в Третьей империи» (переведена на русский язык в 1941 году).

Это была первая картина, действие которой происходило в гитлеровской Германии. Основываясь на брехтовском материале, авторы показывают вторжение фашизма в жизнь простых людей.

Композиционно фильм состоит из двух новелл и эпизодов, объединенных темой страха, подавления и унижения личности в фашистской Германии.

В доме учителя страх подобен дамклову мечу. Он и его жена в покаянном напряжении, если сын-школьник из гитлерюгенд куда-либо уходит. До мельчайших подробностей пытаются вспомнить все сказанное при сыне, обращая внимание даже на интонации, доходя при этом до абсурда, ребенок всего-навсего ходил в лавку за конфетами. «Так нельзя», - вырывается из уст обессилевшего профессора.

В эпилоге немецкие убийцы оказывались в морозной заснеженной России. Жестко, лаконично показана их гибель. Извещение о гибели брата приходило в рабочую семью, проживавшую в подвале. Убитая горем женщина проклинала фашистов: «Зачем они туда полезли. Какое им дело до России, рандиты». В финале звучал приговор: «Смерть немецким оккупантам!»

В лучших сценах фильма актерам, снятым на крупном плане, удается передать присущую Брехту игру с текстом.

том. Элементы гротеска, точные психологические характеристики персонажей отличали эту ленту, свидетельствуя о постижении авторами брехтовской драматургии.

Операторы Борис Волчек и Эра Савельева выразительно сняли интерьеры, где происходили события новелл, - квартира учителя, кухня в господском доме, подвал, в котором жила рабочая семья. Зрителям передается ощущение не вероятности происходящего - подавленности и страха.

Картина не увидела экрана. Возможно, причина заключалась в том, что в 1942 году показывать Германию, где неистовствовал фашизм, было неактуально для нашего кино. Важнее было показать патриотизм, героизм, мужество советских людей, противостоящих фашистским захватчикам. Зрители ждали серьезных полнометражных фильмов о войне.

Временное отступление наших войск сопровождалось развертыванием партизанской борьбы в тылу врага. Тема сопротивления давала возможность авторам обнажить высокое проявление жизненных способностей народа. Об этом рассказывали многие ленты первых лет войны. *Она защищает Родину* Ф. Эрмлера, *Во имя Родины* Вс. Пудовкина, *Зоя* Л. Арнштама. Позднее появились *Радуга* и *Непокоренные* М. Донского, *Нашествие* А. Роома и другие фильмы.

В кинематографе военного времени героическое не было чем-то исключительным. Оно утверждалось как естественное состояние народного духа в особых, суровых условиях войны. На фронте, в партизанском отряде, в тылу люди сражались за свою землю, свою Родину, своих детей. Проявлялся особый талант - талант не сдаться, выстоять, победить.

Осенью 1942 года выходит первая полнометражная картина - *Секретарь райкома* режиссера И. Пырьева, рассказывающая о народном сопротивлении. Сценарий написан И. Прутом.

Фильм начинается, как и многие ленты этого периода, эвакуацией города. На фоне горящих домов медленно движутся нагруженные скарбом телеги. Растерянные люди, поспешно собрав вещи, покидают город. В их глазах застыли горе, страдание, страх.

Руководит эвакуацией секретарь райкома Степан Кочет (актер В. Ванин). Он действует четко, обдуманно, взвешенно. Как партийный руководитель, он отвечает за уничтожение водопровода, элеватора, электростанции - одним словом, всего того, что строили годами, в чем был смысл реальной жизни людей. И Степан Кочет, принимая серьезные решения, представлял перед зрителями сильным, мужествен-

ным партийным руководителем, но одновременно живым, страдающим человеком. Произнесенный Кочетом монолог [«Вернемся»] вселял веру в победу.

Степан становится командиром партизанского отряда, объединяя всех, кто может носить оружие. В главном герое фильма, партийном руководителе, концентрировалось Жизнеутверждающее народное начало.

Герои фильма связистка Наташа (М. Ладынина), инженер Ротман (Б. Пославский) и другие персонажи объединены одной великой целью - «Мстить врагу жестоко, беспощадно и неустанно».

Одна из лучших сцен фильма - столкновение противников. Немецкий полковник Маккену (М. Астангов) допрашивает Степана Кочета.

К недостаткам фильма следует отнести несколько неаккуратную драматургию, позволившую создателям увлечься внешними эффектами.

Символичен финал фильма. Звонят колокола храмовой колокольни как набат, как призыв к борьбе с врагами, звучат слова: «Господи, спаси землю русскую!» В этом тоже высказывалось стремление к отображению реалий действительности.

На протяжении многих лет фильм *Секретарь райкома* пользовался успехом у зрителей.

Фильм Фридриха Эрмлера *Она защищает Родину* поставлен в 1943 году по сценарию Алексея Каплера. Яркими в центре картины сильный народный характер колхозницы Прасковьи Лукьяновой, ставшей участницей партизанской войны.

Героиня появляется на экране смеющейся, жизнерадостной. Она лучшая трактористка, счастливая жена и нежная мать.

Внезапно нагрянувшая война разрушает счастливую жизнь, отнимает мужа и сына - двухлетний малыш погибает на глазах под гусеницами фашистского танка. Прасковья каменеет от ужаса.

Она отомстит немецкому офицеру за мужа и сына, преследуя пытающегося убежать фашиста, жестоко убившего ее ребенка. Сцена личной мести поднимается до высоких обобщений, становясь актом священного народного возмездия.

Актриса Вера Марецкая с поразительной достоверностью передает бесстрашие и ненависть, вступая в неравную схватку с фашистами, ведя за собой крестьян, воору-

женных топорами, дубинами, лопатами. Схватка страшная, жестокая, неумелая.

Прасковья Лукьянова - седая женщина в черном вдовьем платке, суровая мстительница, словно сошедшая с плаката Тоидзе «Родина-Мать зовет!», произносит страстные монологи, обращаясь к партизанам, но они в равной степени обращены и к зрителям: «Пока живы - драться будем. Баб с ребяташками подальше отправить надо. Хлеб будем жечь. Избы сожжем. В лесу завалы устроим. Ни днем, ни ночью фашистам покоя давать не будем. Кто боится - не держим, пусть уходят. Вот мое слово!»⁵ Партизанский отряд начал действовать как отряд товарища «П».

Эрмлер жестоко сталкивает силу и бессилие - машину танка и младенца. Трагедия простой русской женщины поднимается до высокого обобщения, публицистического протеста против насилия, зверств, посягательств на жизнь человека.

В идейном и художественном решении фильма сказалась личность режиссера, его интерес к актуальным масштабным политическим проблемам. Публицистическим пафосом проникнуты все сцены фильма.

Выразительна музыка, написанная Г. Поповым.

В январе 1943 года на экраны вышел фильм *Непобедимые* (первоначальное название - *Ленинград*), поставленный С. Герасимовым и М. Калатозовым по сценарию, написанному ими совместно с М. Блейманом,

Понимая всю сложность задачи, авторы предваряют ленту вводной надписью: «В этом фильме показывается только один из эпизодов героической обороны Ленинграда, только первая страница эпопеи...

В картине отображены мысли и чувства ленинградцев в осенние месяцы 1941 года»⁶.

Начальные кадры определяют его интонацию, движение сюжета, подход к решению среды действия.

...На углу проспекта 25 октября и проспекта Володарского раздается сирена - воздушная тревога. Пешеходы и пассажиры, покидающие остановившиеся троллейбусы и трамваи, спешат укрыться в бомбоубежищах, в подворотнях. Чтобы дать возможность подробнее увидеть происходящее, оператор меняет точку съемки, тем самым расширяя охват жизненного пространства, выстраивая целостную сложную мизансцену, обнажая истинный драматизм событий.

5. Монтажный лист Кабинет истории отечественного кино. ВГИК.
6. Там же.

Стремясь к достоверности, авторы снимают в подлинных местах происходивших событий. Это и строительство оборонительных рубежей, и эпизод бомбежки, где по дорогам; покидая пригороды Ленинграда, идут и идут дети, старики, женщины. Тут же рядом грохочут танки, мчится кавалерия, проходят бойцы. Это Ижорский и Кировский заводы, где происходит главное событие - создание нового танка. К концу действия танки «КВ» давят немцев на поле боя.

Значительную часть занимает сюжетная линия взаимоотношений главного героя Родионова (Б. Бабочкин) и Насквалевой (Т. Макарова).

Справедливо замечает Ю. Ханютин: «Быть может, наиболее отгаданный в фильме тип времени - инженер Родионов. В исполнении Б. Бабочкина. Сухой, стремительный, он неуж на обаятельных социальных героев, штамп которых сился в 30-е годы. Бабочкин не играл доброго директора, [он] показывал человека желчного, въедливого, беспощадного Соебе и другим. Главное слово для него было - «дело». «Делу не должно останавливаться», фронту надо давать танки, и в дела он мог быть резок, непримиримо жесток. Это была кология, рожденная критическим моментом истории - [войной и необходимая войне]»⁷.

В фильме воссозданы образы людей, которые трудятся на заводе, на строительстве оборонительных рубежей. Герои стремились показать, как меняется психология людей в условиях диктуемых историей.

В картине снимались замечательные актеры Б. Вартанов, Т. Макарова, Н. Черкасов (Сергеев), Б. Блинов, Ю. Яковлев,

«Несмотря на очевидные драматические и режиссерские просчеты, картина *Непобедимые* осталась в нашем кино как важным и точным документом времени»⁸.

Повесть Ванды Василевской *Радуга* появляется в 1942 году, когда украинская земля была оккупирована фашистами. Лирическое произведение, пропитанное гневом и суровостью, и страстным призывом не покориться, в одноименном фильме М. Донского обретает неповторимую художественность и силу эмоционального воздействия.

Фильм *Радуга* вышел на экраны в 1943 году, когда шла борьба за освобождение Украины. Киев был освобожден в ночь с 5 на 6 ноября 1943 года.

7. Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. - М., 5968 С, 70.
8. Там же.

Действие происходит в оккупированном фашистами селе, где живут женщины, старики и дети. Образ зимнего села с заснеженными деревьями, утопающими в снегу хатами, замерзшими окнами, создает эмоциональную тональность картины. Природа здесь - действующее лицо. Сквозная природа, скована цепенящим молчанием люди. Образы жителей села неотделимы от природы. «Безмолвные» пейзажи фильма, созвучные молчаливым персонажам, усиливают ощущение трагедии.

Смысл сюжета фильма в безмолвии ожесточенной борьбы, непримиримости.

Матери теряют детей в этом фильме молча. Тайком ходит к казненному и не похороненному сыну Федосья, в хате хоронит Малючиха (А. Лисянская) убитого немецким патрулем сына.

Староста Гаплик жалуется немецкому коменданту Курту: «Люди сума посходили, господин комендант. Молчат. Раньше было - и поспорятся, и подерутся, были и недовольные. А теперь как воды в рот набрали, слова из них не вытянешь, только смотрят».

Курт. То есть как смотрят? А?

Гаплик. Смотрят и молчат.

Курт. Смотрят, смотрят, молчат. Мы заставим говорить. Все село повесим, больших и маленьких»⁹.

Сколько скрытой силы в молчании Федосьи Кравчук (Е. Тяпкина), в избе которой живет немецкий комендант. Она не скрывает неприязни к Пусе (Н. Алисова), русской женщине, жене советского военного, ставшей любовницей фашистского офицера. Молчат рано повзрослевшие дети.

Олена Костюк (Н. Ужвий) вернулась в деревню из партизанского отряда накануне родов. Сильная, мужественная женщина, претерпевшая унижение, нечеловеческие пытки, смерть только что появившегося на свет ребенка, являет собой обобщенный образ народной силы, материнской любви. Потрясающая по силе трагизма сцена гибели Олены, так и несказавшей врагам, где партизаны.

Музыкальная тема в фильме (композитор Л. Шварц) определяет пространство трагедии. Звучащая увертюра сопровождает титры. В словах старинной украинской песни «Ой, яка душа хоче добре жити, хай за правду воює!» находит отражение тема фильма, тема народного сопротивления.

Кульминацией музыкальной темы становится тема туги. Измученная допросом Олена, мать еще не родившего ребенка, видит сияющую радугу - символ надежды. Не могут оторвать глаз от радуги на зимнем небе сельчане, дивятся радуге фашисты. «*Радуга* - это доброе предзнаменование»; - произносит Федосья, предугадывая с ее появлением исход советских воинов-освободителей. Слова старинной айнской песни завершают повествование.

Выразительна камера оператора Б. Монастырского, сумевшего подчинить атмосферу фильма раскрытию авторского замысла.

Фильм имел большой успех в нашей стране и за рубежом. В 1944 году *Радуга* удостоена премии «Оскар». Интересно, что картина за рубежом продолжалась и в последующие десятилетия.

Восхищались фильмом итальянские режиссеры Лукино Росселини и Де Санти, называя М. Донского в числе своих гениев.

Следующий фильм М. Донского *Непокоренные* (1945 г.) по повести Б. Горбатова продолжает тему непримиримой борьбы народа против фашистов.

Эпиграфом к фильму и его лейтмотивом стали елово-гоголевского Тараса Бульбы: «Да разве найдутся на свете ие огни, муки и такая сила, которая бы Пересилила руссилу».

Город оккупировали фашисты. Его жители сталкиваются с жестокостью, насилием.

М. Донскому вместе с оператором Б. Монастырским удалось достоверно воссоздать атмосферу действия, психологическое состояние людей. С удивительной силой передана на экране нечеловеческие страдания, которые испытывают в сцене массового расстрела евреев в Бабыем Яру. Донской использует строгие кинематографические средства, сосредотачивая внимание на лицах людей.

Герой фильма старый рабочий Тарас Яценко в исполнении замечательного украинского актера А. Бучмы с гордостью отмечает: «Все на восток, все на восток. Хоть бы одна нога на запад».

Главное, по словам Тараса, не жизнь сохранить, а свою спасти». Значит, не покоряться.

Как и в *Радуге*, очень выразительны места натуральных съемок.

М. Донской говорил о том, что *Непокоренные* явились как бы продолжением *Радуги*: «...В *Непокоренных* меня

глубоко интересовала тема русского человека, его душа, которая кажется такой загадочной американцам и европейцам. У русского человека хватает любви на весь мир, но хватает и ненависти для врага, который покушается на его достоинство. Русского человека можно замучить, убить, но нельзя поставить на колени»¹⁰.

Тема сопротивления советских людей фашистским захватчикам нашла свое воплощение в фильме А. Роома по одноименной пьесе Л. Леонова *Нашествие*. Пьеса была опубликована весной 1942 года, фильм вышел на экран в феврале 1945 года.

Пьеса Л. Леонова продолжала высокие традиции русской литературы. Жажда справедливости, поиски ее, способность отрешиться от всего личного во имя высоких нравственных целей - эти черты присущи героям писателя. В пьесе и в фильме действие сосредоточено в доме профессора Таланова. Изолированность драмы кажущаяся, ибо она не вмещается в стены дома, где проживает семья Талановых.

Город оккупировали немцы, и каждый житель вовлечен во всеобщую народную трагедию.

В центре драмы сын профессора Федор (О. Жаков), который возвращается из заключения. Напряженный, обиженный, чужой появляется он в родном доме, всячески сопротивляясь ласке, теплу близких людей. Глубоко затаил Федор обиду. В ответ на его слова: «Продрог я от жизни своей, нянька», старая нянька Демидьевна отвечает: «Тебе бы, горький ты мой, самую какую бы то ни есть шинельку солдатскую. Она шибче тысячных бобров согреет. Да в самый огонь с головой...»

Федор: Не взяли меня. А может, и не поверили...»

На его просьбу принять его в партизанский отряд руководитель подполья Колесников отвечает дипломатичным «Я уезжаю».

Натыкаясь на недоверие, страдая, размышляя, Федор мечется в поисках выхода из безысходного одиночества.

По мере движения сюжета обостряется драматургия фильма, усложняются отношения семьи с внешним миром. Обстоятельства находятся в самом непосредственном контакте с героем.

В сцене, где Федор стреляет в упор в немецкого коменданта и не делает попытки убежать, становится понятно -

выход найден. Федор вырвался из одиночества, в его душе Произошел перелом, он обрел силу и стойкость, «продрог-ЕШИЙ от жизни» человек спасает жизнь другому - руководителе подполья Колесникову и сам идет на смерть.

В качестве свидетелей приглашают его мать и отца. и должны подтвердить, что перед ними Колесников. Мать [(О. Жизнева) произносит многозначительную фразу; «Да... хотя три года прошло с последней встречи, теперь узнала его- Колесников...»

Без пафоса и патетики на допросе Федор произносит «Я русский. Защищаю Родину».

Как всегда в фильмах А. Роома, в *Нашествии* тщательнейшим образом, во множестве деталей, подробностей ана особая атмосфера дома Талановых, атмосфера оккупированного города, атмосфера времени. Изобразительное решение многих сцен сопряжено с внутренними переживаниями Федора, его настроением.

Позднее, в 1959 году, этот сюжетный мотив повторен в фильме *Генерал Делла Ровере* (реж. Р. Росселини) по одноименному рассказу И. Монтанелли, воссоздающем эпизод из жизни итальянского Сопротивления. Витторио Де Сика действительно сыграл роль гитлеровского агента, авантюриста посаженного гестаповцами в камеру политзаключенных именем антифашиста генерала Делла Ровере, дабы выведать подлинных участников Сопротивления. Потрясенный зрелищем заключенных в тюрьме героев, мнимый генерал вольно идет на смерть вместе с антифашистами.

В фильме М. Ромма *Человек №217* по сценарию абриловича (1945) действие происходит в Германии, как и в фильме В. Пудовкина *Убийцы выходят на дорогу*.

В центре сюжета немецкая буржуазная семья бакалейщика Краусса в фашистской Германии. На экране психологически точно выверенные персонажи, вызывающие непонимание зрителя. В эту семью, в «домашнее рабство» попадают и другие в Германию девушка Таня Крылова (Е. Кузьмина) и молодой ученый Сергей Иванович (В. Зайчиков), лишенные и живущие под номерами. Бессонными ночами они думают о родине, о России.

Затаив дыхание, больная и измученная Таня выслушивает проект Сергея Ивановича о побеге: «Пройдем через фронт и встретим наших советских людей в серых шинелях. Они для нас самое родное, самое лучшее и самое великое, что есть на свете! Пройдет совсем немного времени, пройдет год, может быть, два, и мы забудем

¹⁰ Дошкой М. Сборник, Мастера советского кино. - М.; Искусство, 1973. С. 7.5.

дем немцев. Есть прекрасное свойство человеческой памяти - забывать плохое прошлое. Очень нужное свойство»,

«Мне не нравится это свойство памяти, - отвечает Таня - Я не хочу забывать ничего. Ничего! Слышите?..»¹¹.

Стремление к свободе, сила духа, ненависть к немцам-хозяевам помогают Тане преодолевать унижение, физическое бессилие. И она совершает возмездие - убивает кухонным ножом спящего немецкого офицера Курта. «Проснись» - негромко произнесет она перед самым его лицом. И когда он приоткроет глаза, она спокойно скажет: «Погляди на меня». И воткнет нож.

Так простая русская девушка под номером «217», одна из тысяч угнанных вынесет приговор фашисту.

В фильме прекрасный актерский ансамбль: Е. Кузьмина, В. Зайчиков, В. Владиславский, Л. Сухаревская и др.

«Фильм *Человек № 217* занимает особое место в ряду других. В нем сходятся достоверность и умоглядность, психологический рисунок и плакат, литературные традиции и злободневная публицистика. Он как бы запечатлел движение киноискусства от *Боевых киносборников* к зрелым фильмам войны»¹².

В Великой Отечественной войне самоотверженно сражались и погибали девушки и юноши. Многие из них пошли воевать добровольцами прямо со школьной скамьи.

Фильм *Зоя* (1944) режиссеров Л. Арнштама и Б. Чирскова - биографическая лента о Герое Советского Союза Зое Космодемьянской. Когда началась война, ей было семнадцать лет, и она добровольно пришла в партизанский отряд.

Схваченная фашистами в селе Петрищево, Зоя (Г. Водяницкая) мужественно выдержала пытки, не выдала товарищей. Наутро ее казнили. Она умирала со словами: «...А мне не страшно умирать. Это счастье - умереть за свой народ! За свою страну! За правду!»

Композиционно фильм строится как обрывки воспоминаний Зои о матери, о друзьях, о стране. На экране биография Зои и история страны, в которой выросло целое поколение молодежи, отстаивавшей независимость своей Родины. Использована кинохроника.

Образ Зои оказался малоубедительным, не поднялся до народного обобщения, не встал в ряд таких героинь, как

Засковья Лукьянова (*Она защищает Родину*), Олена Костюк (Рддугя), Таня Крылова (*Человек № 217*).

Как и другие режиссеры, Б. В. Барнет принимал участие в выпуске *Боевых киносборников* - киноновеллы *Мужество* (БКС №3) и *Бесценная голова* (БКС №10). Летом 1942 года Барнет поставил полнометражную картину *Новгородцы зный малый* по сценарию А. Каплера и П. Павленко в жанре героической комедии.

Музыка к фильму написана Н. Богословским и Н. Крюжм.

В картине достаточно условно показана борьба партизанского отряда в Новгородской области. Событие, вокруг которого концентрируется действие, связано со спасением анцузского летчика, подбитого фашистами. Попадает к азанам и оперный певец (Н. Боголюбов).

Хотя скупость в обрисовке характеров была заложена в сценарии, это не мешало режиссеру наделить каждого персонажа только ему присущими индивидуальными чертами. Картина достаточно камерная. В ней нет того размаха «анской борьбы, которым отличалась лента И. Пырьева *арь райкома*.

М. Кушников в книге «Жизнь и фильмы Бориса Барнета» пишет: «Мнение руководства студии (просмотр состоялся 130 декабря, под Новый 1943 год) было сдержанно-одобренным. Все знали, в каких условиях и с какой быстротой давалась картина - она была буквально сшита на живую нить. Общее суждение по поводу военной картины Барнета сводилось к тому, что он с честью вышел из безнадежной ситуации - даже плохого сценария, по существу, не было»¹³.

Фильм на экраны не вышел.

В начале 1945 года Борис Барнет закончил картину *Ночь* по сценарию Ф. Кнорре.

Молодая учительница Варя (И. Радченко) со страхом смотрит на жизнь прячет на чердаке разрушенного дома; раненых бойцов, оказавшихся в оккупированном городке; девчужка, не партизанка, не подпольщица, укрывшая солдат, она совершает высоконравственный человеческий поступок и этим делает свой выбор.

Полна драматизма сцена столкновения Вари с козлом, которого выразительно играет Б. Барнет.

Сила и незащищенность:

11. Монтажный лист. Кабинет истории отечественного кино, ВГИК

12. Зах М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. - М.: Искусство, 1975. С. 145

13. Кушников М. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. - М.: Искусство, 1974. С. 168-169.

- Вы, кажется, боитесь? - спрашивает комендант Варю, не справляющуюся со страхом.

- Я не боюсь, - говорит она тихо, с еле уловимой дрожью в голосе,

- Нет, вы боитесь. Я же вижу, вы дрожите.

К концу фильма Варя душевно проживает целую трагическую жизнь.

Движение сюжета подчинено показу психологического состояния героини, общей логике событий, непредвиденным препятствиям. Напряжение не ослабевает из-за постоянного чувства опасности.

В 1944 году на экраны вышел последний совместный фильм братьев Васильевых *Фронт* по пьесе А. Корнейчука. Написанная драматургом в 1942 году, она была напечатана в «Правде» и поставлена многими театрами. В основе произведения лежала мысль о том, что армия любит, ценит, нуждается в руководителях умных и знающих современную тактику и стратегию войны.

Вопросы военного мастерства, военной грамотности были насущными темами для всей страны, народа. Самой волнующей была проблема: что мешает воевать по-новому, по-современному. Командующий фронтом Горлов олицетворял отсталость в военном деле, неуважение к военной культуре и науке, хотя он имеет награды в Гражданской войне. Его стратегия и тактика - это действия «на ура», «на авось», «одним махом».

Военная отсталость Горлова распространяется и на людей, окружающих его.

В критике недостатков военных руководителей, прозвучавших в фильме, можно было прочитать частичное объяснение трагического первого периода войны.

Батальные сцены решены с присущим С. и Г. Васильевым мастерством.

В картине был прекрасный актерский ансамбль: Б. Бабочкин, В. Ванин, Б. Жуковский, Б. Чирков, Н. Крючков.

Фронт, появившийся в 1944 году, т. е. спустя два года после выхода пьесы, имевшей в свое время широкий общественный резонанс, политическую и стратегическую актуальность, к этому времени во многом устарел и уже утратил актуальность.

Фильм Ф. Эрмлера *Великий перелом* (1945) по сценарию Б. Чиркова вышел на экраны, когда война заканчивалась.

Прежде всего обращает на себя внимание более широкий обзор событий. Содержанием ленты становится показ

Стратегии и тактики в разработке и проведении решающего сражения; имеется в виду Сталинградская битва. Изначально геится сверхзадача - спасти город.

Меньше всего авторов интересовала батальная сторона. * Особенностью ленты является драматическое столкновение ж бы двух волей - советского и немецкого командования. По «полем сражения» становится штаб, где умудренные гом военачальники, разные по характеру, темпераменту, зывают свои мнения по способам защиты города.

Главное в показе военачальников - их манера думать, говорить, действовать. Генерал Виноградов (П. Андриеш) - умный, блестящий аналитик, человек старой военной школы, в решающий момент уступает место командующему (М. Державин), мыслящему государственно и, по словам, выполняющего волю главнокомандующего. Он говорит, что мало победить в одной операции, «нам нужен мир и грать».

Возражая Виноградову, Муравьев произносит: «Если [сражения] решались только анализом, сражений бы не было [Взвесили, подсчитали и решили, что победа. Но существовала и необходимость... Мы должны, мы не можем не выиграть! А для этого необходимо удержать город]»¹⁴.

Фильм *Великий перелом* был первым опытом показа стране обобщенного образа Советской Армии. Правда, в опыте не хватало солдат, офицеров, ценою жизни отстаивали город. Запоминается только смелый, находчивый, остроумный шофер командующего по прозвищу Миша в исполнении М. Бернеса.

Авторская концепция в трактовке материала находилась под влиянием культа личности Сталина. Очевидно, чья имела в виду, благодаря чьей воле одержана победа.

Тема патриотического воинского подвига нашла отражение в фильмах *Во имя Родины* (1943, реж. Вс. Пудовкин), *Беседа с К. Симоновым* (1943, реж. К. Симонов), *Русские люди* (1943, реж. К. Симонов), *Малахов курган* (1943, реж. А. Зархи и И. Хейфиц), *Небо Москвы* (1944, реж. Ю. Райзин), *КванНикулин - русский матрос* (1945, реж. И. Савченко), *Три ночи* (1944, реж. А. Столпер, сц. К. Симонов), *Подлодка Т-9* (1943, реж. А. Иванов), *Морской батальон* (1943, реж. А. Файнциммер и А. Минкин).

Пьеса К. Симонова *Русские люди* появилась в газете «Правда» в 1942 году. Вс. Пудовкину поручили поставить по пьесе фильм вместе с режиссером Д. Васильевым.

Пудовкин сам написал сценарий, снимал в Алма-Ате, где не было необходимых условий для съемок полноценного фильма о войне. По его словам, «не было ни обмундирования, ни оружия, ни снаряжения, ни просто людей подходящего типажа для того, чтобы снять хотя бы несколько сот человек, с двух сторон вступающих в бой»¹⁵.

Но при этом К. Симонов, увидев картину, по достоинству оценил режиссерские усилия Вс. Пудовкина в показе деталей, подробностей, быта войны. Поразил его увиденный в фильме бой, снятый операторами Б. Волчком и Э. Савельевой, переходивший в «схватку настолько яростно-напряженную, что при всех ее земных, реалистичных подробностях она одновременно воспринималась и как символ общего нечеловеческого напряжения борьбы, которая происходила на всем огромном фронте - от моря до моря»¹⁶.

Пудовкин стремился к психологически углубленному воссозданию характеров, и несомненным открытием стал образ немецкого офицера, сыгранный Вс. Пудовкиным (одна из главных ролей).

«Я вновь смотрел этот фильм через 20 лет после войны, и мне кажется, что и по сей день никто еще у нас не сыграл с такой силой и значительностью фигуры генерала фашистского вермахта - человека сильной индивидуальности, врага жестокого и опасно крупного», - писал К. Симонов¹⁷.

При этом К. Симонов замечал, что Пудовкин заново написал эту роль для себя, «лишь отчасти, сюжетно, напоминая о том персонаже пьесы»¹⁸. В фильме немало недостатков, свойственных многим лентам этого периода, но основной упрек со стороны идеологического руководства заключался в отсутствии размаха, масштаба массовых сцен.

Не удалось избежать плакатности режиссерам А. Зархи и И. Хейфицу в фильме *Малахов курган*. Сценарий написан на основе очерков журналиста Б. Войтехова.

На экране образ коллективного героя. Подвиг пяти моряков-севастопольцев с эсминца «Грозный» выглядел искусственно. Оказавшись в критической ситуации, они обвязывались гранатами и бросались под немецкие танки, взрывали мосты, встречались с партизанами. События нанизывались одно на другое, не вызывая доверия у зрителей.

15. Симонов К. Сегодня и давно. Воспоминание. Литературные заметки. О собственной работе. - М.: Советский каталь, 1976 С. 223.

16. Там же, С. 222.

17. Там же, С. 222.

18. Там же, С. 222.

В картине отсутствовали живые люди, характеры, поэтому оставалось ощущение неестественности происходящего.

Документальные героические события, рассказанные в фильме *Морской батальон* (А. Файнциммер и А. Минцкин), носили обобщенный характер. Пересказаны они патетично, как бы выхвачены из реальной действительности, вне связи с личным, индивидуальным.

Прототипом летчика Ильи Стрельцова (П. Алейник) из фильма Ю. Райзмана *Небо Москвы* был герой войны Виктор Талалихин. Сценарий фильма написан М. Блейманом по пьесе Г. Мдивани.

Естественности и обаяния актера Алейникова было недостаточно, чтобы показать незаурядность характера воздушного воина, совершающего в небе чудеса героизма. Автофильма представляли поступки героев как норму поведения, вне живого ощущения характеров.

Фильм Игоря Савченко *Иван Никулин - русский мат* - первый полнометражный, снятый оператором Провороним трехцветным (гидротипным) способом. И поэтому проленты, решенный в жанре народной сказки, был пестрым селым.

И. Савченко не выдерживает повествования в едином жанре. Героически-плакатным получился главный герой Иван Никулин в исполнении И. Переверзева.

В центре картины *Дни и ночи* (А. Столпер) - рассказ о батаре капитана Сабурова (В. Соловьев), защищавшей пинград в 1942 году.

Авторы стремятся создать на экране иллюзию хронологичности происходящих военных событий, фиксируя эпизодами - 23 августа 1942 года, 13 сентября 1942 года и т. д. одновременно с ходом битвы развивается любовная линия капитана Сабурова и санитарки Ани (А. Лисянская).

При просмотре рабочего материала Симонов обратил внимание на неточности в отражении быта войны - новые шинели, погоны.

Позднее, в фильме А. Германа *20 дней без войны* (1977) по повести К. Симонова военный журналист Лопатин (И. Никулин), присутствующий на съемках картины по одному из его очерков, заметит несовместимость тяжелого солдатского труда и новеньких шинелей и касок.

В образе капитана Кострова (О. Жаков) из фильма *Лялялодка Т-9* (А. Иванов) видны черты офицера, про которого суровую школу первого года Великой Отечественной войны Герой О. Жакова - серьезный, инициативный, думаю-

щий, умеющий воевать, трезво и расчетливо подходящий к выполнению боевого задания.

Обращаясь к теме воинского подвига на экране, кинематографисты стремились показать разные стороны фронтовой жизни. При этом в ряде фильмов сказывалась беспомощность в подаче индивидуальности героя, оторванность от реальной действительности.

Фильм Л. Лукова *Дей бояца* (1943) поставлен по сценарию Е. Габриловича, в основе которого лежала повесть Л. Славина *Земляки*. Картина рассказывала о фронтовой дружбе двух солдат-пулеметчиков - Саши с Уралмаша (Б. Андреев) и Аркадия Дзюбина (М. Бернес).

Привлекает поэтичность, юмор, ирония. Замечательно написаны диалоги. Лирическую интонацию создает музыка и песни Н. Богословского.

Зрители по достоинству оценили смелость и ловкость главных героев, преданность и доброту человеческих отношений в тяжелых условиях войны.

Вс. Пудовкин писал о фильме *Двй бояца*: «Так же, как необходимы бойцу на фронте письма от любимой семьи, отдых, сон и пища, так же нужны для воюющих людей картины поэтического склада»¹⁹.

«Темная ночь», песня из кинофильма, пользовалась не меньшей популярностью, чем стихотворение К. Симонова «Жди меня», написанное в 1941 году.

В целом фильм решен в условной манере, далек от реальной действительности.

В 1942 году на экраны вышел *Парень из нашего города* (реж. А. Столпер, Б. Иванов) по пьесе К. Симонова, которая с успехом шла в театре до начала войны. Работа над фильмом начиналась до войны, а завершилась в Алма-Ате. К. Симонов включил в сюжет картины эпизоды сражений с фашистами. Здесь прозвучала песня на стихи «Жди меня»,

Сергей Луконин в исполнении Николая Крючкова являл собой образ поколения 30-х. Ему довелось воевать в Испании, на Халхин-Голе, ему же одному из первых суждено было вступить в неравный бой с фашистами.

В этой ленте соединились пафос и мелодрама, искренность чувств героев и несколько схематичное решение ряда сюжетных линий.

Стихотворение «Жди меня» послужило основой фильма *Жди меня* (1943, реж. А. Столпер, сц. К. Симонов), в

мотором будни войны получили камерную, лирико-драматическую трактовку. Несмотря на очевидные художественные просчеты, картина отвечала потребностям зрителей - на экране были интимные переживания людей, красота сильного чувства, физически красивые люди.

Лучшее в фильме связано с актрисой В. Серовой, сыгравшей героиню.

В роли ее мужа, летчика Н. Ермолаева, снимался Б. Блинов.

В суровые трагические годы войны потребность зрителя в фильмах с комедийным сюжетом, любовными пестетиями, разыгранными любимыми актерами, была велика. Коллизии войны, как правило, служили фоном развития романтических ситуаций. В комедиях зачастую обыгрывалась романтическая, привлекательная для зрителей фактура летчиков.

К такого рода кинолентам относятся: *Воздушный изж* (1943, реж. Г. Раппапорт, сц. Е. Петров), *Небесный тиг* (1945, сц. и реж. С. Тимошенко), *Беспокойное хозяйство* (1946, реж. М. Жаров, сц. братья Тур), в них снимались хорошие актеры - М. Жаров, Н. Крючков, В. Меркурьев, Л. Целковская.

Тема Антоши Рыбкина, появившегося в одном из эпизодов *Боевых киносборников* (№3), продолжена режиссером К. Юдиным в фильме *Антоша Рыбкин* (1942).

Антоша (Б. Чирков) переодевается в военную форму ашистского офицера для участия в спектакле фронтовой артистической бригады. В таком виде он попадает на поле сражения. И там, в боевых приключениях, он проявляет смелость, находчивость, смекалку, природное остроумие.

Кинематографический Антоша оказался сродни нежизнимо Василию Теркину и многим другим героям фронтовой литературы, воплотившим черты характера русского воина.

Жанр картины нарушался эпизодами, лишенными художественной ценности.

Яркая сатирическая направленность, гротесковая заостренность характеров отличает фильм *Новые похождения* (1944, реж. С. Юткевич, сц. Е. Помещиков и Н. Рожков).

Герой *Боевого киносборника* № 7 переходит в новое гво. Образ «бравого солдата», сыгранный Б. Тениным, в отличие от Швейка, решенного В. Канцелем в драматическом

В картине *Большая земля* много достоверных ситуаций, наблюдений жизни людей в тылу, но в целом она неровна, дисгармонична. О фильме спорили. По словам Л. Парфенова, «дискуссия переросла рамки фильма и затронула принципиальные эстетические проблемы, волновавшие тогда мастеров кино»²⁴.

Во многих фильмах военной поры обозначалось время действия. Так и в картине *Родные поля* начальные кадры предваряются надписью: «Ноябрь 1941». Вступительные титры идут в сопровождении русской хоровой песни, задающей интонацию фильма.

Быт колхозной деревни Быковка, разного рода житейские коллизии, тяжелый труд, характеры людей показаны с большой долей наблюдательности и правдивости. Трагизм войны обнажается с первых кадров, когда в шумную, говорливую очередь в сельпо, состоящую из женщин и детей, приносят похоронку, и в правлении колхоза в витрине с фотографиями воинов-быковцев появляется еще одна записка под фотографией «Погиб за Родину».

Все жители колхоза вместе с эвакуированными, их мужья, сыновья и братья, сражающиеся и погибающие на фронте, являют единое целое, единый народ, противостоящий врагу. Об этом фильм. Операторы А. Сигаев и Т. Лебешев работали в строгой, достоверной манере. Выразительны портретные характеристики каждого персонажа.

Фильм Л. В. Кулешова *Мы с Урала* рассказывал о подрастающих, окончивших ремесленное училище, работающих на оборонном заводе и одержимых желанием попасть на фронт.

Это была вторая полнометражная картина, поставленная Л. Кулешовым в годы войны. Первая - *Клятва Тимура* по сценарию, написанному с А. Гайдаром, вышла на экран в 1942 году. Фильм рассказывал о детях, помогавших семьям фронтовиков. Снял Л. Кулешов и киновеллу для *Боевого киносборника*, не вышедшую на экран, - *Учительница Карташева* по рассказу Л. Кассила.

В объяснительной записке к режиссерскому сценарию *Мы с Урала* Л. Кулешов писал: «Картина Af с З`ядя должна показать тяжелую, напряженную работу тыла в грозные дни войны, и вместе с тем она задумана как светлый, жизнерадостный, темпераментный и приподнятый (в своих патетических местах) фильм»²⁵.

24, Парфенов Л. Сергей Герасимов. Мастера советского кино. - М.: Искусство. 1975. С. 123.

25. Кулешов Л. Собр. соч. В 3 т. - М.: Искусство, 1988. Т. 2, С. 321.

Искренние, достоверные образы, полные мальчишеского задора, создают молодые исполнители А. Консовский и Г. Флоринский, замечательны работы маститых актеров Янина Жеймо, С. Мартинсон, С. Филиппов, С. Комаров, М. Виноградова, Л. Сухаревская).

В 1945 году Г. Козинцев и Л. Трауберг завершили работу над фильмом *Простые люди* по собственному сценарию «Буря». На экран он вышел в 1956 году.

Тема фильма - героика тыла.

В далеком Узбекистане начинает работать эвакуированный авиазавод. На нем работают простые люди, труженики тыла - озорные парнишки, узбеки, бывшие домохозяйки, кто заброшен войной на восток.

В роли директора завода Еремина снимался актер Толубеев.

Над фильмом работали соратники Г. Козинцева и Трауберга по прежним картинам - А. Москвин, Е. Еней, Шостакович.

В конце 1944 года на экраны вышла картина *Жила-была девочка*, поставленная режиссером В. Эйсымонтом по сценарию В. Недоброво. В фильме блокадный Ленинград - холод; сугробы, Нева, покрытая льдом, узнаваемые исторические здания, противотанковые ежи, ставшие привычными плакатами: «Отомстим!», «Папа, убей фашиста!». С голодом, стужей, пью сталкиваются две маленькие девочки, о которых и поет картина - Катенька (Н. Зацепина) и Настенька (И. Иванова). В этой незамысловатой по сюжету ленте соединяется трагедия, боль, страдание, любовь и радость.

В годы Отечественной войны продолжается работа историческими и историко-революционными фильмами, к прошлому был неразделим с чувством патриотизма. Поставленные на исторические темы, картины призваны выполнять пропагандистскую функцию.

Исторический материал, исторические личности нашло отражение в фильмах *Кутузов* (1944, сц. В. Соловьев, реж. Петров), *Георгий Саакадзе* (1942-1943, сц. А. Антоновская, реж. Черный, реж. М. Чиаурели), *Давид Бек* (1944, сценарий Бек-Назаров, Я. Дукор, С. Арутюнян, В. Соловьев, реж. Бек-Назаров), *Иван Грозный* С. Эйзенштейна, 1-я (1945) и 2-я (1958) серии.

Стремясь к эпическому показу прошлого, авторы в сюжетную ткань перечисленных фильмов значительное количество действующих лиц, исторических событий, банальных сцен, призванных раскрыть образы полководцев. Та-

лантливо решенные эпизоды соседствовали со схематичными, маловыразительными сценами, что сказалось на трактовке образов главных героев.

Очевидные недостатки фильмов во многом связаны с трудностями военного времени, обусловившими приблизительное изображение исторической обстановки. Фильмам присуща излишняя иллюстративность, неровность драматургии и режиссуры, что снижает их художественную ценность.

Особое место в истории отечественного кино занимает картина С. Эйзенштейна *Иван Грозный*.

Патриотическая тема нашла воплощение в кинематографе и на материале Гражданской войны. *Александр Пархоменко* (1942, сценарий Вс. Иванов, реж. Л. Луков), *Котовский* (1942, сценарий А. Каплер, реж. А. Фэйнциммер), *Оборона Царицына* (1942, сценарий и реж. С. и Г. Васильевы).

Вышедшие на экран в начале войны, фильмы соответствовали духу военного времени. Революционный, эмоциональный пафос, который несли образы героев Гражданской войны Пархоменко (А. Хвыля), Котовский (Н. Мордвинов), в какой-то степени оправдывал просчеты, связанные с исторической правдой и жизненной достоверностью человеческих характеров.

Справедливо замечает М. Зак: «Важно иметь в виду и тот факт, что в работе над сценарным материалом авторы - как того требовало время - делали упор на воплощение военных эпизодов, отчего терялась глубина разработки социальных конфликтов (в сравнении с фильмами 30-х годов)²⁶».

Над исторической эпопеей об обороне Царицына С. и Г. Васильевы начали работать до войны, в 1939 году. (Начало войны застало съемочную группу под Сталинградом.) Литературный сценарий братьев Васильевых предполагал два фильма эпопеи: *Поход Ворошилова* и *Оборона Царицына*,

В 1942 году работа над диалогией была завершена. Г* марте вышла первая серия дилогии *Оборона Царицына*. Р.торая серия не была выпущена в прокат,

Фильмы дилогии изобилуют большим количеством массовых батальных сцен, множеством персонажей, среди которых народный казак Перчихин (М. Жаров), К.Е. Ворошилов (Н. Боголюбов), И. В. Сталин (М. Геловани).

Конфликт фильма, пружина действия обозначен недостаточно четко, отсюда иллюстративность событий, антисторизм.

Во второй части дилогии значительное место занимает фигура Сталина - на поле боя, в штабе он произносит {поучительные речи, порой занимается самобичеванием: «Мы все военному делу не обучены»²⁷.

В финале, наблюдая с Ворошиловым проносающуюся [конницу, Сталин изрекает: «Это народ, который может делать чудеса»²⁸.

На экране послевоенных лет такая трактовка образа чина найдет свое продолжение.

Картины, поставленные на материале Гражданской 1ны, грешили драматической неразработанностью конфликтов, идеализацией характеров, упрощенностью сюжетных

В конце июля 1944 года состоялось творческое совещание кинематографистов. В какой-то степени оно явилось зедением итогов работы советской художественной кинематографии за три года войны, кинематографисты говорили гавленных фильмах, удачах и неудачах, о производственных трудностях, связанных с эвакуацией киностудий.

В выступлении драматурга О. Леонидова прозвучало юедливое замечание: «Те литераторы, которые находина фронте и, следовательно, знали новый военный ма1, те, кто жил в Москве, дышал воздухом Москвы - а сва тогда была тоже фронтом, - были оторваны от кинезафии. И сценарии писали не они, а киносценаристы, зрые находились в эвакуации и войны еще не нюхали. Не 1И режиссеры и того материала, над которым предстояло [работать, и нужно было иметь великолепный талант, что-л, несмотря на оторванность от Москвы и фронта, создавать 4ные фильмы, пусть с ошибками, но все же сыгравшие 1положительную роль»²⁹.

Что абсолютно естественно, кино - искусство зрег. Эмоциональная сила воздействия зрительного об1, несомненно, велика, отсюда особый психологический гкт. И установка на создание короткометражных картин, бединенных в *Боевые киноальбомы*, была на первом этапе 1оправдана.

В период Великой Отечественной войны выпущено 1150 художественных фильмов. Внимание зрителей окаприкованным к фильмам, рассказывающим о войне,

27. Монтажный лист. Кабинет истории отечественного кино. ВГИК.

28. Там же.

29. Художественная кинематография в дни Великой Отечественной войны. - М: Госкиноиздат, 1944. С. 44.

ставшей величайшим противостоянием двух человеческих мировоззрений, двух политических систем, двух государственных устройств. Война, которую вели на фронте и в тылу армия и весь народ, была защитительной войной. Об этом фильмы *Она защищает Родину, Непобедимые, Радуга, Нашествие, Человек №217, Непокоренные, Родные поля, Великий перелом*. И в этих картинах проявляется индивидуальность режиссера, узнаваем голос именно данного режиссера.

Важное значение для экранного отображения военных событий имело сближение кинематографа с литературой. Обращение кинематографистов к литературе способствовало психологическому постижению героических характеров, расширению жанровых границ, обогащению выразительных возможностей экрана.

Эстетическое новаторство кинематографа в фильмах 1941-1945 годов заключается, прежде всего, в том, что он открыл такие художественные средства, которые дали возможность воссоздать историческую роль народа.

Фильмы, созданные за годы войны, начиная с новелл *Боевых киносборников*, кинохроники, кинопублицистики свидетельствуют о постепенном художественном постижении трагических событий, воссоздании кинообразов, исполненных эпического звучания. Они позволяют проследить, как углублялось в кинопроизведениях понимание народного характера войны, как с изменением взгляда на войну менялись жизненные коллизии, в которых с особой остротой проявились идеи верности Родине, мужество, честь, долг, любовь.

Всеволод Вишневский в «Дневнике военных лет» писал: «Настоящий анализ событий давать в литературе еще рано, документы еще не изучены. Возможно, что большая картина - взаимосвязь явлений, относительность - еще полностью не доступны нашему писательскому пониманию. Ведь естественно, что для понимания отображения событий нужны время, дистанция»³⁰.

Тема Великой Отечественной занимает особое место в истории кино в последующие периоды.

£,. На рубеже 40-50-х годов государство утверждает в кинематографе как систему завершенных монументальных форм. Масштабы, которыми оперирует кинематограф, заставляют рассматривать отдельного человека как бесконечно малую величину, которую можно и не учитывать. Чужой человек имеет смысл лишь как часть «великого народа» (это понятие все более успешно конкурирует с распространённым - «советский народ»). И также, как кинематограф апеллирует к зрительской массе в целом, но не к индивидуальному опыту зрителя, так и сам зритель воспринимает фильм не с собственным опытом, а с внушенными ему нормами восприятия.

VII. 1

Историко-биографический
и художественно-документальный фильм

Уже после первого года войны в массовом сознании начинается переориентация на идею русской государственности. Шаги к этому были сделаны официальной пропагандой еще во второй половине 30-х годов. После победы именно с этой традицией государство в первую очередь связывает свою политику.

Критика первой редакции фильма Вс. Пудовкина *Адмирал Кимов* (1946-1947) о прославленном деятеле русского флота середины XIX века призвана была завершить формирование канона историко-биографического жанра, который теперь занимает центральное место в ряду жанров, окончательно растворив в себе историко-режиссерский фильм, - эта тема на пять лет вообще уходит с экранов после ленты М. Чиаурели/Оштя (1946), воплотивше-

го известный тезис «Сталин - это Ленин сегодня». Помимо выстроенной в этих фильмах модели: выдающаяся историческая личность, благоговейно внимающий ей народ, в них утверждался приоритет русского исторического и научного опыта в самых различных областях. Создавались фильмы об ученых - Павлове, изобретателе радио Попове, авиаконструкторе Жуковском, селекционере-самоучке Мичурине, о композиторах - Мусоргском, Глинке, Римском-Корсакове, о литературном критике Белинском и путешественнике Пржевальском и т. д. и т. п. Однако и здесь (особенно здесь) личная судьба с ее драматизмом начисто игнорировалась. Условно даже портретное сходство - на роли великих людей подбирались актеры монументального типажа, преимущественно театральные, с декламационной манерой подачи текста. Так, если в 1946 году в фильме Лео Арнштама *Глинка* великого композитора еще мог сыграть Борис Чирков, а Пушкина - Петр Алейников (всю жизнь мечтавший об этой роли), то в новой уже цветной версии кинобиографии Глинки в постановке Г. Александрова (1952) образ великого композитора создал представительный театральный актер Борис Смирнов, а Пушкина не менее импозантный мхатовский Лев Дурасов. Активно начинает сниматься в фильмах этого жанра известный театральный актер и режиссер Алексей Дикий, сыгравший роли Кутузова и Нахимова. Вскоре он успешно начинает конкурировать с М. Геловани в качестве исполнителя роли Сталина (*Третий удар*, *Сталинградская битва*), причем важно, что Дикий играет вождя без акцента с одобрения, разумеется, его самого. Эта подробность чрезвычайно показательна не только потому, что Сталин в этот период утверждает себя в качестве вождя прежде всего русского народа как «первого среди равных», по его выражению. Ситуация шире. Тоталитарная система по сути своей сугубо логоцентрична - слово здесь есть правящая сила. Человек есть носитель слова, этим он и важен. А поскольку система не мыслит иного слова, кроме официального, то типажносителя должен соответствовать его масштабу. Вот почему, утрачивая смеховое начало, полностью монументализируются персонажи Бориса Андреева, символизирующие «простого человека», между тем как герои Николая Крючкова, Марка Бернеса, Петра Алейникова вообще уходят на периферию сюжета, при том, что фильмы прошлых лет с их участием продолжают пользоваться такой же популярностью и составлять основу репертуара кинотеатров. Редкие новые звезды тех лет Владимир Дружников (*Каменный цветок*, *Без вины виноватые*, *Сказание о земле Сибирс-*

Ю), Владлен Давыдов (*Встреча на Эльбе*), Сергей Бондарчук; (*Кавалер Золотой Звезды*, *Тарас Шевченко*) обладают подне бытовой внешностью, не имеющей никакой связи с повседневной действительностью.

По сути, разновидностью историко-биографической шы является и так называемый «художественно-догнтальный фильм» - мифологизированная кинолетопись *ы, центральным персонажем которой является Сталин, зенно, задуманный цикл, из которого осуществили три >ма, должен был воспроизвести основные военные опе-1И, именовавшиеся в те годы «десять сталинских ударов» >, в частности, отразилось в названии первой из вышедших 1н - *Третий удар*). Знаковость композиции кадров, ракурперсонажей, типажей, имен доведена здесь до предела.

Таковы и *Сталинградская битва* (1949) В. Петрова и *Берлина* (1950) М. Чиаурели - в своем роде образец >вого совершенства. Здесь знаковость окончательно глена цветом (предыдущие фильмы снимались в чертом варианте). Единое цветовое решение отсутствует, каждого кадра (цветные советские фильмы той поры лаются на взятых в качестве трофея немецких запасах юй пленки системы «Агфаколор») превращает его в ста^ю картину-знак. В историко-биографических фильмах, 4X в цвете, это проявляется особенно наглядно: в них тяготеет к полотнам русских художников-натуралистов ж половины XIX века, объявленных в сталинскую эпоху жом реализма.

Стихийность, непреднамеренность, природное дви-е - то, что составляет специфику кино как вида искус-1. - изгоняется теперь уже на уровне кадра. Не случайно в 40-х основой многих фильмов оказываются современшьесы, такие, как *Суд чести*, *Великая сила*, *Русский вопрос*. •етный мир кадра тяготеет здесь к театральной декора-йигра актеров сведена, по сути, к подаче текста. Театральямолинейна мизансцена. Вполне логично поэтому, что в f 50-х едва ли не половину всего объема кинопродукции нот составлять прямо перенесенные в кинопавильон те->ные спектакли, снятые на пленку (так называемые »мы-спектакли»). Эстетика этого кинематографа (за «редкими исключениями) тотально анонимна, несмотря s что в титрах фильмов встречаются имена подлинных)в - М. Ромма, Ю. Райзмана, Ф. Эрмлера, Г. Козинцева го закономерно, ибо творцом эстетики является исклю-заказчик - тоталитарное государство. Поэтому ки-

но процесс на рубеже 40-50-х годов превращается всего лишь в отлаживание нескольких канонических образцов. Бесконечные переделки фильмов по ходу съемок - явление, известное и раньше, теперь часто предстает в почти гиперболизированном виде. Например, по фильму *Тарас Шевченко* режиссеру И. Савченко было предъявлено больше ста замечаний.

Новым же является практика создания повторных вариантов на том же материале: в частности, после запрета второй серии *Большой жизни* Л. Луков снимает картину *Донецкие шахтеры* (1950), удостоенную официального поощрения. Документальные фильмы-обозрения о советских республиках за пятилетие снимаются дважды: сначала в черно-белом, а затем в цветном варианте, разными творческими группами. Наконец, в начале 50-х годов по личному указанию Сталина разрабатывается план постановки повторных вариантов историко-биографических фильмов в цвете (из этого плана удалось осуществить только одну ленту - *Композитор Глинка*).

Естественно, что количество выпускаемых картин в этот период начинает резко снижаться. Большие расходы идут на восстановление народного хозяйства, разрушенного во время войны.

Период «малокартинья»

После постановления 1946 года начинается активный пересмотр производственных планов, от постановок отстраняются все режиссеры, кроме официально признанных, и в результате в 1951 году на экран выходит всего 9 новых фильмов. Картин прошлых лет, преимущественно 30-х годов и - впервые с конца 20-х годов - на экранах появляются зарубежные фильмы, в основном вывезенные из Германии в качестве трофеев. Поэтому в отечественной историографии и критике эта эпоха получила наименование «малокартинья». (Впрочем, известную роль здесь сыграло и то обстоятельство, что Сталин, сохранявший за собой должность державного цензора, уже не в силах был отсматривать такое количество лент, как раньше.)

В отличие от второй половины 30-х годов - периода формирования канонической жанровой системы, когда совпадение широкого зрительского успеха с официальным признанием вселяло в кинематографистов уверенность в выборе правильного направления, - эпоха «малокартинья» воспринималась как катастрофическая не только теми, кто утратил право на постановку, но еще более, быть может, теми,

• в это время снимал. Стало ясно, что собственный их метод [отторгнут от них государством и предъявлен им затем в качестве незыблемого канона. Более всего травмировало осознание потери творческой индивидуальности. Г. Козинцев после истории с постановкой *Белинского*, которую он затем описал в *Мемуарах*, детально проанализировав весь механизм отчуждения метода и нивелировки индивидуальности авторов, принимает решение перейти из кино в театр и возвращается в режиссуру в другую эпоху и, по сути, другим человеком. То же самое происходит с А. Довженко в период переделок *Жуль и Ваня* в *Мичурин*, в еще большей степени в ходе работы незавершенным фильмом *Прощай, Америка*, несколько лет спустя - с М. Роммом. Мало кому удается в этот период избежать потери творческого лица. Тут следует опять-таки назвать М. Донского с его способностью в жесткой практике заставить почти инстинктивно находить близкие себе темы. Его фильм *Воспитание чувств* (1947), перед самым выходом на экран переименованный по личному указанию Сталина в *Мучительницу*, помимо истории героини - юной девушки, приехавшей в глухое сибирское село перед Первой мировой войной и прошедшей с его жителями дальнейшие истории страны вплоть до Победы (работа Веры Массар, сыгравшей на протяжении полутора часов всю чужеземную жизнь, - одна из лучших в биографии актрисы), имеет и внутренний, чисто поэтический сюжет: столкновение бесконечности круговорота природы и конечности отчужденной человеческой жизни.

Темперамент и фантазия И. Пырьева спасли его *Кубанские казаки* (1950) от бутафорского жизнеподобия, снятого же и на том же материале фильма Ю. Райзмана *Кавалер Звезды*. Игровая природа, построенная на эстетике объективно-праздничного действия, делает работу И. Пырьева как «колхозной комедии», воплощением тяги киноаудитории к желанному празднику освобождения от военных и военных тягот. Мир пырьевской ленты с ее гиперболизированным изобилием, долгожданным воссоединением многолюбых любящих пар (по логике обряда - после уборки урожая), с неизменными влюбленными-соперниками - это идеальное воспроизведение послевоенной реальности от обратного. Даже смена типажа главного героя находит специфическое оправдание: это уже не юный тип предвоенного Н. Крючкова в *Трактористах*, но зрелый, умудренный фронтовым опытом муж, каким и выглядел партнер Марины Ладьиной (постоянной участии-

цы всех пырьевских комедий) Сергей Лукьянов. Основанный при всей своей упрощенности на точном ощущении самой широкой зрительской аудитории, демократизм И. Пырьева искренен, а потому органичен. Недаром в отличие от большинства других фильмов тех лет, киноязык *Кубанских казаков*, как и более ранней его музыкальной мелодрамы *Сказание о земле Сибирской* (1947), лишено скучности: оно изобретательно и богат в выборе средств. Эстетика И. Пырьева этих лет более, чем чья бы то ни было совпадает с массовым восприятием.

Помимо прочего, по изложенным выше причинам препятствием дальнейшего обновления киноязыка явилось и отсутствие в эпоху «малюкартинья» диалога поколений. Старшее поколение оказывалось как бы закупорено в своем предшествующем опыте, к тому же от него, напомним, отторгнуто. Только активно занимающиеся педагогической деятельностью во ВГИКе С. Герасимов и И. Савченко добиваются определенных результатов. Фронтальной опыт студентов режиссерской мастерской И. Савченко, которых он активно привлекал к работе над своим фильмом, несомненно, сказались в батальных сценах *Третьего удара* (1948), выгодно отличающихся от фильмов М. Петрова и М. Чиаурели сосредоточением на отдельных участниках боя. В этих сценах возникает чуждое тогдашнему канону ощущение значимости отдельной человеческой судьбы.

Еще более наглядно спасительность такого диалога проявляется в фильме С. Герасимова *Молодая гвардия* (1947-1948) по одноименному роману Александра Фадеева - о подвиге участников подпольной молодежной организации в шахтерском городе Краснодоне на юго-востоке Украины в период фашистской оккупации. Как и в принесшем режиссеру признание фильме *Семеро смелых*, он обновляет здесь кинематографическую поэтику в первую очередь за счет актерской игры. С. Герасимов решительно отказывается от привычных актерских типажей. Основная ставка делается не на профессиональный опыт (его пока не существовало у студентов ВГИКа, исполнявших главные роли), но на опыт жизненный, нравственный - опыт поколения, к которому принадлежали и они сами и их герои - юные подпольщики. Свободный импровизационный метод игры (фильм вырос из студенческих этюдов, на основе которых появился учебный спектакль) позволил исполнителям максимально вписаться в реальный быт шахтерского городка (натурные съемки происходили на месте настоящих событий и с участием местных жителей). Тем самым метод С. Герасимова оказывался прямо противоположен и ак-

кому канону игры этого периода. По сути, исполнители в репетициях проходили тот путь, который прошли, по представлениям, сверстники из подпольной организации, опора была та же - личный опыт. В экстремальной ситуации, безо всяких указаний извне очень молодые люди (в большинстве подростки-школьники) делали свой выбор: был источник пафоса фильма, особенно выразительный благодаря достоверности актерского исполнения. Несомненно, здесь видна переключка с опытом кинематографа военных лет, с его мотивами жертвы, личного выбора, их опоры на опыт исполнителей и проч.

Но именно первый вариант фильма, заверченный в *Угоду*, стал толчком для официальной критики романа; в нем было вменено пресловутое разделение на «ведущих» и «топых». Потеряв ряд принципиально важных сцен (так из выпали основные эпизоды первой роли Сергея Бондарчука, фильм вышедший на экраны в 1948 году, тем не менее удостоен Сталинской премии.

Так что о полемике с жанровым канон в эти годы говорить не приходится. Но можно в трех случаях отметить попытку если не переосмысления канона, то хотя бы простого деления его - рефлексии поданному поводу. Все три случая драматичны. В двух из них фильмы оказались последними произведениями в творческой биографии их создателей - *Грозный С. Эйзенштейна* и *Тарас Шевченко* И. Савченко. Впрочем, и в третьем случае - *Мичурин* А. Довженко - работа была последним завершенным произведением в творчестве автора.

Три эти очень разных фильма объединяет то, что как-то дистанция между выдающейся личностью и миром, а шире - окружающим миром, является здесь источником драматического конфликта. Сюжет строится как развитие идеи. Их герои - «герои-идеологи» в полном смысле этого слова («поэт государственной идеи» - словами **Зика** XIX века Кавелина говорит о Грозном С. Эйзенштейна «воин-мученик» и «борец великой идеи» называет Мичурин А. Довженко). Историческая целесообразность идеи сталкивается тут не с кознями злодеев, а с человеческими судьбами.

В каждом из рассматриваемых фильмов в большей (меньшей степени звучит мотив вины перед героем, на которую возложена миссия решения в одиночку исторически поставленной задачи. Именно это обстоятельство в первую очередь превращает героя С. Эйзенштейна (а отчасти и

<A -
, ""
s
'>4*-
- жц
>\$*
^
мп *
ТЗУ
-w-.i
'
o\$.;
->д<}<
6v/d
n^q
<4NM
UWQ
чээн
>ф&
n&n
j\$qn
>»щ
x&t
вод
\$н)
?.&
>п<?
>uw
чэм
?мЭ
>?од
мп*
,Щ
jaw
у<
5fO
< ЭД
qr*
<>ф
-щп
^п
г>м

А. Довженко) в тирана и безумца, и во всех трех лентах создает трагическую дистанцию между ним и миром. Преодоление этой дистанции и является апофеозом сюжета.

В отличие от канона сам характер, суть идеи имеет существенное значение в этих фильмах. Наиболее простой вариант взаимоотношений носителя идеи и окружающего мира представлен в фильме *Тарас Шевченко*. Вера великого украинского поэта в право народа на свободу доходит до забытых, но живых его сотоварищей по затерянной в песках пустыни военной крепости, пробуждает в них высокие человеческие чувства.

Живое, духовное, природное в этом фильме, по существу, синонимично. Сад Мичурина, снятый как некое беспредельное пространство, есть одновременно образ его богатейшего внутреннего мира, в фильме А. Довженко контрастирующего со скудостью быта провинциального городка - мира внешнего. Дерево, растущее из шпигрутена, который Шевченко сажает посреди песков на могиле солдата, насмерть шпигрутенами забитого, но не сломленного, - это образ стойкости духа и жизненной силы одновременно.

Из мира *Ивана Грозного* природное решительно изгнано. С. Эйзенштейн, ранее выведивший своего героя - как правило, коллективного - на разомкнутые пространства исторического становления, здесь замыкает действие в лабиринтах царских палат, своего рода «лабиринтах власти». Откровенно оперная декоративность павильонных съемок (насколько значим здесь для режиссера именно павильон, свидетельствует тот факт, что, помимо своего постоянного оператора Тиссэ, он приглашает мастера павильонных съемок ленинградца Андрея Москвина), условность и регламентированность жестов - специфика канона «историко-биографического» фильма, осмысленная как чужой язык, - доведена до логического предела и призвана создать общую атмосферу тоталитарного государства. Характерно, однако же, что по сценарию главная цель и мечта Ивана - выход к морю, и ее осуществление должно было, по первоначальному замыслу, стать апофеозом сюжета в финальных кадрах. Следовательно, замкнутому пространству предстояло, в конце концов, разомкнуться и стать оправданием всех действий героя. Между тем в осуществленном варианте образ моря фактически так и не возник. Другое проявление стихийного, природного начала, его носитель - ребенок как действующее лицо фильма - фигура, чрезвычайно важная в поэтике кинематографа С. Эйзенштейна. По сюжету детские воспоминания

Ивана об издевательствах над ним бояр, отравивших мать, навсегда отложились в душе и подспудно определяют его линию поведения в зрелости. Но в фильме это детское начало наиболее полно воплощено в слабоумном Владимире Старицком, которого прочит на престол вместо Ивана боярская оппозиция. Слабоумный здесь одновременно и блаженный - но есть безгрешный. Владимир Старицкий - пешка в политической игре бояр, против Ивана направленной. Убрать пешку с поля - умелый политический ход, тем более что царь в данной ситуации предстает в положении обороняющегося, которого задумали убить. Но Владимир не только пешка - он живой человек, протестующий против насилия. И тогда признание его Иваном в жертву вместо себя (по сюжету именно Владимир наивно предупреждает царя о готовящемся на него покушении) «ради русского царства великого» оборачивается самоистреблением героя. Иван, по сути, убивает в себе ребенка-царя, чья «слезинка» (по известному выражению Ф. Достоевского) служила наиболее весомым оправданием его жестокости по отношению к боярам. Таким образом, попытка осмысления державного канона сама по себе объективно представляла все-таки переосмыслением его. И - в перспективе - опровержением. Само проявление авторского, есть индивидуального, начала вступало в противоречие с традиционными установками.

Первая серия *Ивана Грозного* была смонтирована из готового материала еще в 1944 году и принята Сталиным 11-го июня 1944 года. В этой серии герой лишь формулировал свою идейную программу. Вторая серия, завершенная на рубеже 1945-1946 годов, была подвергнута резкой критике в постановлении ЦК КПСЗ «О кинофильме *Большая жизнь*» и запрещена. С. Эйзенштейн не приступал. Через два года - в 1948-м - он умер.

Первоначальный вариант *Мичурина*, называвшийся *Мичурин в цвету*, был закончен А. Довженко в 1947 году. Немногие современники, которым довелось посмотреть этот вариант, говорят о нем как о шедевре. Но несоответствие канону вызвало множество переделок. Процесс переделок затянулся на год, и в результате фильм было предложено увязать юниями знаменитой сессии ВАСХНИЛ (Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук) 1948 года, на которой произошло разгром отечественной школы генетики, официально объявленной «лженаукой». По словам А. Довженко, «поэмы о творчестве» от него потребовали «повесть о

селекции». Большинство эпизодов было переснято. Первоначальный вариант фильма не сохранился. Остался лишь сценарий - киноповесть *Жизнь в цвету* - выдающееся литературное произведение, дающее полное представление о силе и глубине замысла А. Довженко.

Тарас Шевченко не был завершен И. Савченко. Автор умер в период работы над фильмом, шедшим параллельно с многочисленными переделками уже отснятого материала. Первая часть фильма, построенного как своеобразный триптих - юность - Шевченко в Петербурге, участие в тайном обществе и арест, - достаточно близка к канону, несмотря на ряд интересных формальных находок (прежде всего в работе со звуком и монтажом). Третья - триумф Шевченко в среде революционных русских демократов после возвращения поэта из ссылки - снималась его учениками и ассистентами уже после смерти режиссера и представляет печальное зрелище. Но безукоризненной силы, художественной выразительности и актерского мастерства центральная часть - о судьбе поэта, сосланного солдатом с запрещением писать и рисовать в далекую Орскую крепость, - свидетельствует о том, что фильм должен был стать лучшей работой сорокачетырехлетнего режиссера, умершего в 1950 году.

Ситуация трагична, но свет в конце туннеля уже появился. В штаты почти не действующих студий зачислены Григорий Чухрай и Сергей Параджанов, Тенгиз Абуладзе и Михаил Швейцер, Александр Алов и Владимир Наумов, Марлен Хуциев и Резо Чхеидзе - те, кто в ближайшие годы обновит облик отечественного кино. Но еще до их первых фильмов, вскоре после смерти Сталина, после ряда безликих историко-биографических лент Вс. Пудовкин выпустит *Возвращение Василия Бортникова* (1953) - о жизни колхозного села, где выстроит в духе своих классических картин 20-х годов сюжет о том, как постепенно оттаивает душа человека, вернувшегося с войны (в фильме картины весенней русской природы, оживающей после долгой, но не вечной зимы). И здесь будет провидчески угадан облик следующей эпохи, которую вскоре назовут эпохой оттепели.

После трудных испытаний, трагических личных утрат, пережитых в пору недавней войны, в условиях все еще [Крайне бедной, скудной мирной жизни, напряженных усилий восстановлению полуразрушенной страны и новой волны 1раведных политических репрессий люди с особой силой ягнулись к экранам кинотеатров и сельских клубов. Кино было единственным массовым развлечением (телевидение появилось тогда в зачаточном состоянии), любимым и доступным каждому, учитывая мизерно низкую цену билетов. Для ВОИВОВ людей фильмы становились и развлечением, и №нием, дарили надежду на лучшее будущее. А немалая колоссальной общесоюзной зрительской аудитории - образованная и эстетически чуткая - жаждала также и авдивого отражения на экране реальных проблем жизни, <их, смелых художественных решений. Между тем в начале 50-х годов декретированное свыше сокращение юодства игровых картин достигло низшей точки падения. В 1951 году было снято всего девять фильмов (в их числе т фильм-спектакль и один фильм-концерт)¹. Произведшая жизнь не замерла окончательно лишь на *Мосфильме* и *Ленфильме*, киностудии им. М. Горького и частично на Киносой студии.

Министерство кинематографии «доверяет» снимать ьмы немногочисленной группе опытных мастеров. Выпу-

1. Динамика сокращения кинопроизводства выглядела следующим образом: в 1946 году киностудии страны произвели 23 полнометражных игровых фильма, в 1947-м - 23, в 1948-м - 16 (в том числе 2серииЛ/оло(ой гвардии), в 1949-м - 18 (в том числе 2серииЯддене Берминп и 2 серии Сталинградской битвы), в 1950-м - 13, в 1951-м - 9). См.; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 2: Звуковые фильмы (1930-1957). - Всесоюзный государственный фонд кинофильмов. - М.: Искусство, 1961.

скники ВГИКа к самостоятельной творческой работе не допускаются и лишь в исключительных случаях могут рассчитывать на ассистентские должности. Лишенный притока молодых сил, свежих творческих идей, кинематограф застыл в консервативной неподвижности. В творчестве кинематографистов, вынужденных смиряться с изматывающими указаниями и запретами, угадывалась усталость, привычка к упрощенным, шаблонным экранным решениям.

Период «малокартинья»

Как было показано в предыдущей главе, эти кризисные черты в решающей степени определили дух и облик кинематографа первого послевоенного пятилетия. Но в начале 50-х усугубившийся кризис привел киноотрасль на грань катастрофы. Фильмы этого времени заметно «бронзовеют», становятся все более тяжеловесно парадными, преисполненными громогласного пропагандистского пафоса. Крайне редко а имаются картины, способные вызвать искреннее зрительское сопереживание, увлечь острым драматизмом, лирической задушевностью, сердечным юмором, как это случалось - при всех издержках идеологической заданности - в *Сеj! некой учительнице*, *Повести о настоящем человеке*, *Подвиге разведчика*, *Молодой гвардии* и некоторых других фильмах, поставленных всего лишь несколькими годами раньше.

Еще бол?е значительную, чем прежде, часть кинорепертуара составляют в эту пору историко-биографические фильмы. В 1951 -1954 годах на экраны выходят *Жуковский* (1950) Вс. Пудовкина, *Мусоргский* (1950) и *Римский-Корсаков* (1953) Г. Рошалья. *Тарас Шевченко* (1951) И. Савченко, *Белинский* (1953) Г. Козинцева, *Пржевальский* (1952) и *Великий воин Албании Скандербег* (1954) С. Юткевича, *Джамбул* (1953) Е. Дзиганз, *Композитор Глинка* (1952) Г. Александрова, *Адмирал Ушаков* и *Корабли штурмуют бастионы* (оба - 1953) М. Ромма. Почти в каждом из этих фильмов есть талантливо снятые эпизоды, яркие, нестандартные образные решения. Так, высоким уровнем режиссерской и изобразительной культуры впечатляют масштабные батальные эпизоды в диллогии М. Ромма о выдающемся русском флотоводце Ф. Ушакове и фильме С. Юткевича о народном герое Албании XV века Скандербеге. В фильме Г. Рошалья о композиторе Мусоргском есть выразительные декорационные решения, интересны попытки найти звукозрительное выражение творческого про-

сца рождения музыки. Нередки в историко-биографических фильмах удачные актерские работы.

Наиболее бесспорны художественные достижения 1ьма И. Савченко *Тарас Шевченко* (1951), главным образом центральных эпизодов, повествующих о пребывании зченко в аральской ссылке, где по повелению Николая I зельось тянуть солдатскую лямку великому украинскому по-Режиссер, операторы Д. Демуцкий и И. Шеккер (натура), уСальцатый (павильоны), молодые художники Л. Шенгелия Немечек, ансамбль превосходных актеров запечатлели (ране затерянный на краю Российской империи посреди песчаной пустыни глухой форт, отупляющую солдатмуштру, страшную процедуру наказания шпицрутенами, **ЖНО** пьяный быт местного офицерства. И упрямое противление опального поэта этой косной, равнодушной и не-<о бесчеловечно жестокой среде, рождающееся в смятендуше отчаяние и вновь воскресающая - после встреч с)ыми, мужественными людьми - вера в человека, надежосвобождение... Драматически сложный образ поэта на экране молодой актер С. Бондарчук, удостоенный :полнение этой роли звания Народного артиста СССР.

Однако, как ни убедительны отдельные художест*ые удачи, создатели историко-биографических фильмов вынуждены оставаться в жестких рамках предписанно|свыше пропагандистского шаблона: во-первых, фильмы го рода должны были непременно утверждать российс^приоритеты во всех областях науки, культуры и воинско'искусства, и, во-вторых, надлежало столь же непременно •ть революционность убеждений выдающейся личнос, борьбе с силами реакции и ее близость к простым люк народу. Все без исключения экранные биографии этогмени, хотя и в разной мере, несут на себе печать этой >граммированной уже на уровне сценария идеологичес[схемы. В стилевом отношении большинство фильмов тя>т к тезисной иллюстративности, Декларативной риторигановочной помпезности.

Историке-биографические фильмы заметно потесниобочину кинорепертуара картины других тематических Можно подумать, что *после Падения Вefwuna* идеологируководство сочло тему прошедшей войны окончаисчерпанной и неактуальной. В 1950 году было снято 1ьма, имеющих отношение к этой теме (в последующие - ни одного (!)). Это не избежавшая поверхностной гивности картина о тружениках *тылэ Далеко от Моек-*

вы А. Столпера. Приключенческая лента К. Юдина *Смелые люди* о рабочих коневодческого завода на Северном Кавказе, ставших в пору войны отважными и удачливо ловкими партизанами; фильм имел огромный зрительский успех благодаря динамичному, увлекательному сюжету, уверенной режиссуре, игре превосходных актеров (в их числе - обаятельный С. Гурзо, очень полюбившийся зрителям недавний исполнитель роли Сережки Тюленина в *Грассовском Молодой гвардии*). В не меньшей степени, чем *Тринадцать* М. Ромма, эта лента стала предтечей советских «истернов» 70-80-х годов. И наконец, это масштабный политический детектив М. Ромма *Секретная миссия*. Фильм повествовал о тайном сговоре посланцев правящей элиты США с бонзами гитлеровского рейха по поводу капитуляции немцев на западном фронте, дабы англо-американские войска смогли войти в страны Восточной Европы раньше, чем это сделает Советская Армия. Эти коварные планы удастся сорвать благодаря мужеству советской разведки. Образ разведчицы Маши Глуховой, действующей в логове врага под маской циничной, непроницаемо замкнутой нацистки Марты и героически погибающей при выполнении ответственного задания (Е. Кузьмина), по-человечески привлекателен, вызывает зрительские симпатии. Но это лишь одна из сюжетных линий картины. Экран знакомит зрителей с Гитлером (в исполнении В. Савельева, незадолго перед тем сыгравшего фюрера в *Падении Берлина*) и другими одиозными главарями рейха, с царящими в их среде грызней и интригами, дает возможность проследить за действиями американских «миссионеров» - бесцеремонно напористого, хамоватого сенатора (Н. Комиссаров) и сдержанного, по-лисий хитрого высокопоставленного чиновника американской разведки (С. Вячеслов). Увидеть радостные толпы людей на улицах и площадях европейских столиц, празднующих общую с русскими союзниками победу над фашизмом, и недовольную гримасу на упитанном лице Уинстона Черчилля, ожидавшего совсем иного окончания войны... Разумеется, созданный в пору обострения «холодной войны», фильм содержит немалую долю пропагандистского вымысла. Однако авторы стремятся создать на экране иллюзию документальной подлинности в обрисовке материальной среды действия, реквизите, интерьерах, пейзаже. Правда, это мастерски реализованное стремление довольно эклектично соседствует с резко памфлетными, зачастую карикатурными красками в актерских характеристиках представителей правящей гитлеровской верхушки и - в меньших долях - в образах заокеанских визитеров.

Порождением «холодной войны» был и фильм *Заговор обреченных*, поставленный в 1951 году М. Калатозовым по одноименной пьесе Н. Вирты. Откровенная политическая предвзятость сюжета, поведавшего о том, как вскоре после войны трудящиеся некоей условной восточноевропейской страны под руководством коммунистов подавляют антидемократический путч, организованный по указке американского посла продажными социал-демократическими министрами и местным главой католической церкви, закономерно гнула на экране предельной искусственностью и схематизмом событий и персонажей. Несмотря на интересные подходы режиссера, художника И. Шпинеля, оператора М. Матодсона к творческому использованию цвета, ряд эффектных колористических решений и участие превосходных актеров (в их числе - А. Скопина, П. Кадочников, Р. Плятт, М. Штрап, О. Жаков, А. Вертинский, недавно вернувшийся из эмиграции), картина, по сути своей, осталась мастерски исполненной политико-пропагандистской агиткой.

Справедливости ради надо отметить, что по уровню профессионального мастерства советские фильмы, порожденные атмосферой «холодной войны», были несколько не хуже, а порой и выше антисоветских и антикоммунистических политикатов вроде *Железного занавеса* (1948, реж. У. Уэлли) или *Мой сын Джон* (1952, реж. Л. Маккэри), выпускавшиеся в те же годы в Голливуде.

Следующий свой фильм - *Вихри враждебные* (автор сценария Н. Погодин) М. Калатозов снял в 1953 году, но на экраны картина появилась лишь в 1956-м, в пору оттепели, хотя «картина вполне официозная, в духе Краткого курса истории партии», трактовку фрагментов политической биографии видодеятеля революции и советской власти Феликса Дзержинского. К тому же фильм не был лишен пластических достоинств, в главной роли снялся очень достоверный актер В. Емельянов. Возможно, престарелый «кремлевский цензор» не одобрил панегирических экранных опусов М. Чиаурели *Клятва, ше Берлина, Незабываемый 1919-й год* уже не мог согласиться с фильмом о большевистской революции и истории советского государства, где центральной фигурой сюжета был бы изображен он сам как демиург и триумфатор исторических процессов мирового значения. В *Незабываемом* (1951, по одноименной пьесе Вс. Вишневского) фанатически несгибаемая политическая воля и военный гений Сталина (М. Геловани) обеспечивают разгром внутренней и внешней контрреволюции в один из самых решающих этапов

Гражданской войны. От предыдущих фильмов М. Чиатурели со Сталиным этот отличался еще более грубой подтасовкой исторических фактов.

Самым губительным образом малокартинье сказало на фильмах, авторы которых пытались рассказать о послевоенной мирной жизни советских людей. Беда была даже не в ничтожном количестве таких картин, а в том, что советская действительность представляла там непомерно приукрашенной, отретушированной, лишенной серьезных трудностей и конфликтов. Конечно, предлагая зрителям искусственно высветленную, радужную картину действительности, фильмы такого рода выполняли функцию социально психологической компенсации, хотя бы на время сеанса отвлекая их от трудностей и противоречий реальной жизни, рождая надежды на лучшее будущее. В то же время свойственный, как правило, таким фильмам перебор скучной назидательности и крикливого пропагандистского пафоса вызывал отторжение - во всяком случае, у значительной части зрителей. Жизнь экранных героев была всецело посвящена производственным или общественным заботам. Личные, непроизводственные, интересы человека, его бытовые проблемы, семейные и любовные отношения если и получали отражение на экране, то изображались мимоходом как нечто несущественное, второстепенное. Случавшиеся в жизни героев шероховатости и недоразумения производственного или этического свойства быстро и безболезненно разрешались благодаря своевременному вмешательству партийного руководителя или воспитательному воздействию коллектива. В начале 50-х годов признаки этой запрограммированной схемы в наиболее законченном и полном виде проявлялись в фильме Л. Лукова *Донецкие шахтеры*. После разгромной критики предыдущего фильма Л. Лукова - 2-й серии *Большой жизни* в печально известном партийном постановлении 1946 года - авторы сценария и режиссер в своей новой экранной работе старательно учли все предъявленные им требования, дабы наверняка исключить повторения прежних «ошибок»². Повествуя о жизни одной из шахт послевоенного Донбасса, фильм демонстри-

2. Один из авторов сценария, Б. Горбатов, на обсуждении фильма в Московском Доме кино говорил: «Писать сценарий мне было легко, потому что передо мной лежало Постановление ЦК партии о кинофильме «Большая жизнь», указывающее с предельной четкостью, что надо делать и чего следует избегать в работе над фильмом о шахтерах» (См.: «Донецкие шахтеры». Стенограмма заседаний секций, посвященных обсуждению фильма. Бюлл. № 22. Моск. Дом кино. На правах рукописи. - М., 1951. С. 12-13).

достойный восхищения высокий технический уровень добычи, похожие на залы метрополитена подземные штольни. Подробнейшим образом показывались перипетии штатания нового угольного чудо-комбайна, который должен был превратить шахтерский труд в едва ли не комфортное занятие. Одновременно зрителя приглашали восхититься привычно высоким уровнем благосостояния и культуры горняков шахтеров, свидетельством чему был застроенный парковыми особняками шахтерский поселок. Один из героев получал в подарок от дирекции и парткома шахты по случаю юбилея старый шахтер и тут же одарял им любимую жену-невесту. Юбилей и свадьба справлялись всем миром в «одном Дворце культуры, где многочисленные участники праздника отплясывали свадебную кадрили, а «под занавес», за изобильным застольем, подняв бокалы, слаженным хором исполняли «Марш советских шахтеров». Не обошлись и без короткой сцены в кремлевском кабинете, где Сталин (М. Геловани) давал мудрые наставления представителю шахтерской общественности, как сделать их жизнь еще счастливой и зажиточной.

Герой фильма Ю. Райзмана *Кавалер Золотой Звезды* (по одноименному роману С. Бабаевского) Сергей Туташев, возвратившийся после войны в родную кубанскую деревню со звездой Героя Советского Союза на груди, одержимый идеей строительства станичной гидроэлектростанции, идущий на пути реализации этой идеи вопреки препятствиям, преодолевает без особых усилий, пользуясь неизменной поддержкой районного и областного партийного начальства. Именно Сергей делает поразительные карьерные успехи, становится депутатом Верховного Совета страны. Случившиеся в его сердечных отношениях с симпатичной птичницей инциденты тоже легко устраняются. В финале фильма колхозников, съехавшихся со всего района, во главе с бригадиром и партийным начальством празднуют пуск красной ГЭС, сидя за растянувшимися чуть ли не на километр угостившими яствами столами. Этому парадному сюжету с участием победительного героя - фаворита партийного руководства Ю. Райзмана попытка придать иллюзию жизненной эстетической привлекательности, добиваясь от актеров тонкой психологической нюансировки образов, в целом убедительны на экране К. Канаева, Т. Носова, А. Ратомский, Н. Гриценко и некоторые другие исполнители), автор С. Урусевский, снимая первую свою цветную ленту,

наполнил фильм поэтической прелестью сельских пейзажей Кубани, исключительных по красоте колористических решений. Это, к сожалению, не компенсировало искусственности и фальши основных сюжетных механизмов картины.

Более камерная и вполне жизненная история легла в основу фильма С. Герасимова *Сельский врач* (1951), рассказавшего о буднях рядовой сельской больницы, о взаимоотношениях старого, опытного врача (Г. Белов) и недавней выпускницы мединститута, приехавшей в село по распределению (Т. Макарова). Два этих очень разных - по возрасту, воспитанию, житейским привычкам - человека, поначалу ощутившие взаимную настороженность, может быть, предубеждение, оказываются духовно близки - в любви к людям, в ощущении профессионального долга. В сценарном замысле история драматически осложнялась внезапной смертью старого доктора, заставившей молодого врача взять на себя ответственность за больницу, за судьбу пациентов. Кинематографическое начальство такой поворот сюжета сочло слишком мрачным, не отвечающим оптимистическому настрою советской жизни. В фильме старый врач не умирал, а только заболел. В итоге фильм утратил драматическую напряженность, стал анемичным, скучновато описательным.

В статье «Произведение огромной оптимистической силы», опубликованной в январе 1952 года в связи с выходом на экраны фильма *Сельский врач*, известный в ту пору писатель Н. Вирта объявил сюжетную анемичность, бесконфликтность картины ее неоспоримым достоинством, поскольку, по его мнению, в преисполненной гармонии послевоенной жизни советского общества нет уже «видимого, яркого конфликта, столкновения каких-либо сил, идей и понятий». Это странное утверждение, в общем-то, вполне отвечало духу послевоенных партийных постановлений «по идеологическим вопросам». Однако уже в октябре того же года в Отчетном докладе ЦК ВКП (б) XIX съезду партии деятелям советского искусства было предписано «смело показывать жизненные противоречия и конфликты, умело пользоваться оружием критики как одним из действенных средств воспитания». Провозглашалось даже, что советская действительность дает материал для сатиры и «нам нужны советские Гоголи и Щедрины». Правда, тут же следовало разъяснение: в советском искусстве должны находить отражение явления типические, т. е. не те, «что часто встречаются в жизни», а выражающие «сущность данного социально-исторического явления». Типическое в искусстве объявлялось основной сферой проявления партийности ху-

сника, раскрывающей его политическую позицию. Из этих формулировок можно было сделать единственный и нерациональный для художников вывод. Если сущностью такого социально-исторического явления, как, к примеру, советская система, является - по официальному толкованию - неустанная работа партии и правительства о все более полном удовлетворении материальных и культурных потребностей народа, то «астро встречающиеся» в жизни советских людей случаи торжественного дефицита или властного произвола - суть явления типичные, и смело, честно отобразивший их художник совершает в лучшем случае серьезную политическую ошибку, а в худшем - антисоветское преступление. Когда Ф. Эрмлер, искренне поверив в призывы партии принять эстафету у классово-отечественной сатиры, снял в 1953 году трехчастную музыкальную ленту *Разбитые мечты (Званный ужин)* с И. Ильинским в роли номенклатурного чиновника среднего звена - бюрократа и подхалима, картина тут же оказалась на полке и вышла на экран лишь в 1962 году.

О какой сатире на экране могла идти речь, если вслед за поставленной в 1949 году яркой, темпераментной и очень музыкальной лирической комедией И. Пырьева *Кулаки в начале 50-х* появляются снятые крупными, талантливыми мастерами и не лишенные отдельных удач, но в целом уныло назидательные, скучные комедии *Щедрое лето* Барнета (1950) - о председателе зажиточного колхоза, который самоуспокоился и почил на лаврах, но под влиянием своего фронтального друга - колхозного главбуха, равно как и лозной общественности, осознает свои ошибки и исправляется, и *Спортивная честь* В. Петрова (1951) - о зазнавшемся спортсмене, который опять-таки осознает свои ошибки и исправляется под влиянием спортивного коллектива.

Единственным из кинематографистов, кому в начале 50-х годов удалось в фильме о послевоенной жизни сделать шаг к человеку, к миру его драматически пережитых личных переживаний был Вс. Пудовкин. В основу его фильма *Возвращение Василия Бортникова* (1952) был положен рассказ Г. Николаевой «Жатва», посвященный жизни послевоенной деревни и привлекший внимание читателей идеологической правдой личных взаимоотношений героев - героя Василия Бортникова, который после долгих месяцев в госпиталях возвращается в родное село, где его давно считают погибшим, и его жены Авдотьи, оплакавшей мужа и связавшей свою судьбу с трактористом Степаном, тоже не фронтовиком.

Как и в романе, в фильме еще сильна власть стереотипов нормативного искусства вроде молниеносного рождения колхозного благоденствия под председательством Бортникова или фигуры вездесущего, всемудрого и в то же время совершенно безликого секретаря райкома. Но в экранном повествовании о личных судьбах героев Пудовкин открывает зрителю сложный мир их чувств и переживаний. Грубовато прямолинейный, упрямый Василий (С. Лукьянов), душевно цельная, тонко чувствующая Авдотья (Н. Медведева), немногословный, сдержанный Степан (Н. Тимофеев) - честные, чистые люди, субъективно ни в чем друг перед другом не виновные. Потребность найти достойный, человеческий выход из мучительной ситуации, в которую они ввергнуты жестокими жизненными обстоятельствами, требует от каждого подавить в себе действительные или мнимые обиды, понять и разделить боль другого. В соответствии с режиссерским замыслом игра актеров эмоционально раскрепощена, импульсивна.

В этом фильме Пудовкин возвращается к образной силе экранной пластики, крупного плана, выразительной детали. Так, в сцене, где преисполненный обиды и ярости Бортников готов схватиться со встреченным в родном доме неожиданным соперником, режиссер дает план его напрягшихся, готовых для удара кулаков. Но уже в следующее мгновение безоглядный мстительный порыв покинет Василия - он увидит на лице Степана (портретный план) глубокий шрам - (пед фронтального ранения... Режиссер признавался, что работа с оператором С. Урусевским была для него «огромной изорческой радостью». Красота тонко, проникновенно запечатленных на экране осенних, зимних, летних, весенних пейзажей словно бы «аккомпанирует» изменению душевного состояния героев.

Новые веяния в кино

Возвращению Василия Бортникова суждено было стать последней работой Пудовкина - спустя три месяца после выхода фильма на экран, 30 июня 1953 года выдающийся мастер отечественного и мирового кино умер. Но обозначившийся в его картине интерес к личной жизни героев, к их внутреннему миру будет поддержан и развит в целом ряде фильмов, появившихся вскоре после *Возвращения* на новом этапе развития советского киноискусства.

Кинематографическая общественность изначально с болью сознавала катастрофичность политики малокартинья и

время от времени отваживалась подавать сигналы тревоги в высшие инстанции. В конце концов опасность сокращения производства фильмов для существования киноотрасли стала очевидной и для руководства страны. В Директивах по пятилетнему плану развития народного хозяйства (1951-1955), принятых на XIX съезде партии (октябрь 1952 года), на котором присутствовал сильно сдавший, постаревший Сталин, предусматривалось резкое увеличение производства фильмов до 120 к концу пятилетки, задачу столь значительного роста кинопроизводства можно было выполнить, смело привлекая к самостоятельной творческой работе молодых сценаристов, режиссеров, операторов, художников. Но на этот шаг кинематографическое руководство в ту пору не решилось, очевидно опасаясь возможных профессиональных и особенно идеологических «срывов». Привычнее, безопаснее было работать с испытанными, хорошо знакомыми кадрами. Тем не менее количество фильмов стало расти, правда на первых порах в значительной степени за счет съемки фильмов-спектаклей и фильмов-конcertов, то есть технической фиксации на пленку готовых произведений сценического искусства. В 1952-1953 годах студии страны произвели 68 полнометражных картин, однако 34 из них - ровно половину - составляли фильмы-спектакли и фильмы-концерты. В начале 50-х годов, когда телевидение в стране не получило еще массового распространения, экранные копии спектаклей МХАТ Малого, Ленинградского Большого драматического и других прославленных театров имели немалую художественно-просветительскую ценность. Но к развитию киноискусства отношения не имели, хотя и дали работу десяткам режиссеров и операторов, долгое время пребывавших в вынужденном тупике.

Иницируя процесс ускоренного увеличения кинопроизводства, руководство страны полагало, что количественный рост фильмов не должен изменить утвердившихся на протяжении идеологических и эстетических шаблонов и норм. Перспектива увидеть на экранах в 1955 году свыше сотни фильмов *вроде Донецких шахтеров* и *Незабываемого 1919-го* в лучшем случае фиксирующих на пленке спектакли заслуженных театральных коллективов, могла вполне осуществиться, если бы не благотворные перемены в жизни страны, наступившие уже весной 1953 года, вскоре после смерти Сталина. Первым признаком перемен стало прекращение массовых репрессий, арест и расстрел всемогущего сталинского лагуна Л. Берии, начало реабилитации политических узни-

ков ГУЛАГа. Люди стали смелее, откровеннее выражать свои мысли. В 1954 году вышла повесть И. Эренбурга «Оттепель», на страницах которой известный писатель по живым следам запечатлел приметы «потепления» политического климата в обществе, человеческих взаимоотношениях. Название повести впоследствии стало общепринятой метафорой постсталинского десятилетия в жизни страны. В феврале 1956 года XX съезд Компартии СССР осудил культ личности Сталина. И хотя официальная критика сталинщины была неполной и непоследовательной, она способствовала разрушению в общественном сознании некоторых идеологических и политических стереотипов, пробуждала критическое отношение к командно-бюрократическим методам партийно-государственного руководства, к беззаконию и произволу.

Властный диктат в сфере духовной жизни общества, в искусстве заметно ослаб. Правда, при этом искусство оставалось под надзором цензуры, сохранялась практика жесткой редактуры, бесцеремонной партийной критики идеологически «невыдержанных» книг, фильмов, спектаклей. Однако даже весьма относительная либерализация разбудила невиданную, пожалуй, со времени 20-х годов инициативу и энергию творческой интеллигенции. Так же как и все другие искусства, кинематограф оттепельной поры стремился сбросить вериги казенно-украшательской лжи, приблизиться в художественном постижении современности и истории к реальности, стать искреннее, человечнее.

Хотя достичь производства 120 полнометражных игровых фильмов удалось не к 1955 году, как это намечалось пятилетним планом, а лишь к 1959 году, в пору оттепели «недоброй памяти» малокартинье уходило в прошлое довольно стремительно (в 1953 году - 20 полнометражных фильмов, в 1955-м - 67, в 1957-м - 97, в 1961-м - 132). Чтобы обеспечить столь высокие темпы производства, потребовалось техническое переоснащение, реконструкция и строительство новых киностудий как в центре, так и в республиках. Одновременно росла киносеть, расширялась зрительская аудитория: от зафиксированных в 1955 году 2,5 млрд кинопосещений до 4,5 млрд к началу 60-х годов.

Был, наконец, открыт путь к самостоятельной творческой работе десяткам и сотням молодых кинематографистов, в основном воспитанников ВГИКа. В середине и второй половине 50-х годов яркими, зрелыми дебютами заявили о себе режиссеры А. Алов, С. Бондарчук, Л. Кулиджанов, Ф. Миронер, В. Наумов, Ю. Озеров, В. Ордынский, Ст. Росточ-

и, Э. Рязанов, Я. Сегель, М. Хуциев, Г. Чухрай, М. Швейцер, энаристы В. Ежов, Б. Метальников, В. Соловьев, И. Ольшаный, Н. Фигуровский, операторы В. Добронравов, В. Монах, И. Слабневич, П. Тодоровский и многие другие молодые зматографисты. За плечами большинства представителей кинематографического поколения был трудный жизненный опыт участия в сражениях недавней войны, они принесли искусство обостренное, резкое неприятие схематизма, пафосной фальши, декларативной риторики, пристальное, сочувственное внимание к судьбам, переживаниям и заботам простых, рядовых людей и вместе с тем веру в гуманность и знеспособность социалистического строя, который, по их мнению, нужно было лишь очистить от скверны сталинских извращений. В своем творчестве молодые кинематографы опирались на позитивные ценности в опыте советского кино предшествующих десятилетий, на лучшее в искусстве своих учителей во ВГИКе - С. Герасимова, А. Довженко, А. Габриловича, А. Головни, Г. Козинцева, Л. Кулешова, Ю. Зманя, М. Ромма, И. Савченко, Э. Тиссе, В. Туркина, С. Ютзича, С. Эйзенштейна и других выдающихся мастеров старшего поколения. Однако, в отличие от учителей, молодым кинематографистам не нужно было преодолевать инерцию прошлого опыта, привычки прислушиваться к голосу «внутреннего редактора». Они были более раскрепощены, открыты новому. Поэтому именно представителям этой зматографической генерации суждено было сыграть решающую роль в обновлении советского киноискусства на переломном этапе кинематографической оттепели - в середине и второй половине 50-х годов. Разумеется, признание этой решающей роли не умаляет значительности творческого вклада в обновление экрана опытных, прославленных мастеров. В связи с этим необходимо остановиться на фильме *Летят журавли* ((1957), поставленном отнюдь не молодым М. Калатозовым. режиссер снял живую, остроумную лирическую комедию *Верные друзья* (1954) и отмеченный энергичной, темпераментной режиссурой, высокой культурой изображения (опер. Ю. Екельчик, С. Урусевский), искренней, увлеченной работой молодых актеров фильм *Первый эшелон* (1955) о молодом поколении, по комсомольским путевкам и «зову сердца» осваивающих целинные земли Казахстана. Обе картины отвечали духу времени, но едва ли предвещали тот мощный взлет, которым отмечено творчество М. Калатозова *Летят журавли*. Картина эта была открытием и взволновала современников новизной и остротой социального конфликта, завораживающей магией невидан-

ной прежде экранной образности, рождала ощущение бесспорного новаторского открытия. Совершенно новым, непредставимым в киноискусстве прошлых лет был здесь образ героини - юной москвички Вероники. Испуганная и надломленная обрушившимися на нее страшными испытаниями, не получая писем от ушедшего на фронт жениха, потеряв во время бомбежки родителей, девушка выходит замуж за нелюбимого человека. Существо переживаемой ею драмы - в мучительном осознании этого неверного шага, в трудном искуплении вины через страдание и приобщение к страданиям и душевной стойкости народа. Поэтому столь существенны в композиции картины массовые эпизоды - проводы на фронт, москвичи во время бомбежки в подземном зале метро, раненые в госпитале, встреча победителей на Белорусском вокзале. Острым, пронзительным драматизмом потрясает эпизод на сборном пункте - долгая-долгая медленная панорама вдоль железных прутьев забора, отделившего уходящих на фронт от матерей, жен, детей; гомон сотен голосов, бесшабашные переборы гармошки, слезы, песни, последние слова прощания... В отдельных сценах прощаний, в разделившей людей железной решетке - самое их первое прикосновение к жестокой, страшной реальности войны и предощущение, прообраз того, о чем они еще не знают, - долгой четырехлетней, а для многих и вечной, разлуки. В этих полных живого движения и экспрессии кадрах возникает тревожный, щемяще горький образ всенародного бедствия.

Образ Вероники - импульсивной, порывистой, излучающей радость разделенной любви, затем смятенной, потерянной, замкнувшейся в своем горе, переживающей сложную душевную и нравственную эволюцию - стал творческим триумфом молодой актрисы Т. Самойловой. Жениха Вероники - молодого инженера Бориса Бороздина сыграл А. Баталов, уже полюбившийся зрителям и критике в фильмах И. Хейфица *Большая семья* (1954) и *Дело Румянцева* (1955). Борис Баталов - сдержанный, даже застенчивый в проявлении чувств, склонный к необидной для окружающих иронии и вместе с тем обладающий непоказным, органичным чувством долга и чести - психологически объемный характер, привлекающий человеческим обаянием, сложностью внутренней жизни.

Конечно, мощное эмоциональное воздействие фильма во многом рождено достоинствами его драматургии, превосходной работой актеров (кроме Самойловой и Баталова это В. Меркурьев, А. Богданова, С. Харитоновна, А. Шворин и др.). Однако в не меньшей, а зачастую и в большей степени

это воздействие обязано необычной активности и энергии изобразительной пластики. Даже внутренняя жизнь героев **здесь** нередко материализуется в зримых, полных динамики и экспрессии образах. В знаменитом эпизоде смерти Бориса, [прежде чем настигнутый шальной пулей он упадет на землю,]мы его предсмертным взглядом увидим вдруг закружившиеся в небесной выси верхушки берез, а затем - промелькнувшие в угасающем сознании остранинно замедленные видения - спускающуюся по знакомой лестнице радостно абужденную свадебную процессию, светящееся счастьем **лицо** Вероники, улыбающиеся лица родных... Эти и многие **другие** образные решения *Журавлей* - замечательные примеры оригинальной художественной реализации идеи экранно-«внутреннего монолога», впечатляющих возможностей объективной камеры».

Счастливо найденные и с виртуозным мастерством, ющенные на экране С. Урусевским выразительные приемы динамичной съемки с помощью предельно раскрепощенной ручной камеры, эффекты острых, неожиданных ракурсов деформирующей обычную перспективу широкоугольной оптики в решающей степени формируют художественноеобразие, новизну образного языка картины. И все же «верхактивность» изобразительной компоненты в образном **• Журавлей** предопределена художественным замыслом, и;й и темпераментом режиссера, уже в начале творческого тяготевшего к остроте, экспрессивности изобразительной формы. Однако в 30-40-е годы, в условиях перманентной борьбы официальных идеологов с «формализмом», **• образ** творческого дара М. Калатозова не имел возможности проявиться в полной мере. И лишь в пору оттепели **• раскрылось** свободно и щедро в тесном содружестве с С. Урусевским, как, впрочем, и другими замечательными кинорежиссерами - художником Е. Свидетелевым, композиторами М. Вайнбергом, звукооператором И. Майоровым.

Фильм *Летят журавли* встретил восторженное (за всеми исключениями) признание критики и самой широкой зрительской аудитории. Триумфальным был международный успех картины - на XI МКФ в Каннах она удостоилась первого приза - Золотой пальмовой ветви; Т. Самойлова получила специальный диплом за исполнение главной женской роли; С. Урусевский - приз Высшей технической комиссии Франции.

В конце 50-х годов М. Калатозов и С. Урусевский сняли фильм *Неотправленное письмо* (1959). Воплощая на экране

историю жертвенного подвига группы геологов, открывших в Сибири месторождение алмазов, режиссер и оператор вновь обратились к системе предельно экспрессивных выразительных средств, найденных в предыдущей совместной работе. Однако, несмотря на бесспорную эффектность режиссуры и изобразительного решения, выразительную игру Т. Самойловой, И. Смоктуновского, Е. Урбанского, В. Ливанова, повторить *успех Журавлей* не удалось - зрители и критика встретили фильм довольно сдержанно.

Хотя несколько ярких экранных дебютов появились одновременно или даже чуть раньше *Журавлей*, свойственный этой картине дух смелого, дерзкого, поистине молодого новаторства стал одним из действенных стимулов в творчестве молодых кинематографистов - даже тех, кто вел поиск на ином, чем создатели *Журавлей*, стилевом направлении.

«Нас долго пичкали в искусстве плакатными образами людей, парадной действительностью, - писали в своеобразном манифесте молодого поколения кинематографистов, опубликованном в 1957 году на страницах журнала *Искусство кино*, воспитанники вгиковской мастерской И. Савченко, режиссеры-дебютанты Ф. Миронер и М. Хуциев, - кадры ставились «точкой» на фасад. Сегодня некоторые фильмы сворачивают с проспектов в переулки, точка зрения камеры и художников захватывает задворки, где не все еще расчищено, где есть мусор, хлам, старье... В поле зрения попадает человек, снявший костюм, в котором он ходит в театр, человек в будничной и рабочей одежде»³.

Молодые сценаристы и режиссеры обращаются к повседневной жизни обычных людей, стремятся запечатлеть быт в его социальной конкретности и прозаической достоверности. Последовательная «прозаизация» жизненного материала не лишает их фильмы одухотворенности. Надежды, рожденные оттепелью, определяют оптимистическое мироощущение авторов, свойственную многим экранным работам той поры лирико-романтическую тональность, так же как искренний, негромкий, но порой и излишне радужный пафос утверждения светлых начал человеческой природы - душевной открытости, доброты, чистоты и верности чувств, неприятия эгоизма, криводушия, корыстолюбия. Преобладавшая в творчестве молодых кинематографистов устремленность к экранному повествованию о будничной жизни обычных, рядовых

3. М>ф(»1<'1> '?>.. Хуциев М. Облик героя //Искусство кино. 1957 № 1. С. 18.

людей, тщательной разработке психологических характеристик, тонкой прорисовке деталей и подробностей быта возрож-
ia на новом витке общественного развития одну из плодот-
>ных, но, казалось бы, окончательно «изжитых» в пору юкартинья стилевых линий киноискусства 30-х годов, ставленную Окрймдам Б. Барнета, *Летчиками и Машенькой* . Райзмана, *Учителе»* С. Герасимова. Одновременно тут ска-
:ь и влияние итальянских неореалистических картин, по-
1ВШИХСЯ в советском прокате как раз в середине 50-х. Мо-
кинематографисты, восставшие против схематизма и
^официозной парадности советского послевоенного экрана,
(были покорены свойственными неореалистическим фильмам
сальной и бытовой достоверностью, высокой мерой чело-
шости, утверждением духа единения и взаимопомощи
гых людей перед лицом социального зла. Однако перво-
жом мироощущения и образного языка для молодых ки-
латографистов оставалось острое переживание противоре-
1Й и проблем отечественной действительности.

С большой непосредственностью и искренностью чер-
, этого мироощущения и этой поэтики были выражены в де-
том фильме М. Хуциева и Ф. Миронера *Весна на Заречной*
(1956), поставленном на Одесской студии. Героиня филь-
- выпускница столичного пединститута Таня приезжает по
трედелению в один из южных городов учительствовать в
грней школе рабочей молодежи. Ее взрослые ученики - ра-
«е металлургического завода - отнюдь не проявляют рве-
is к учебе, их поведение не всегда отвечает правилам
эшего тона, а традиционные вечеринки с непременно
эльем под гитару далеки от образцов высокой духовности.
|ано пугают настойчивые ухаживания, а потом и прилюдное
мание в любви одного из учеников - передового сталевая
и признанного лидера молодежной рабочей компании Са-
Савченко. Казалось бы, пропасть, лежащая между гру-
зто-самоуверенным «работягой» и обожающей Блока и
канинова учительницей, непреодолима. Но постепенно,
)ждаясь от своих умозрительных, книжных представле-
, о жизни, Таня сумеет разглядеть в Саше его человеческую
адинарность, душевную доброту, оценить силу и искрен-
его чувства. В финале картины история непростых отно-
1Й героев не завершена, но первые шаги к взаимопонима-
сделаны, и это рождает надежду на возможность
гливой развязки в перспективе, за пределами фильма...

Работая с коллективом молодых актеров, режиссеры
лили к тонкой психологической проработке характе-

ров героев и персонажей второго плана. Н. Рыбников после искреннего, задушевного исполнения роли Саши Савченко надолго станет одним из самых популярных киноактеров.

Вместе с молодыми операторами П. Тодоровским и Р. Василевским, художником В. Зачинаевым авторы фильма создали на экране достоверную, детально проработанную и вместе с тем пронизанную поэтическим чувством среду действия: грустные осенние пейзажи заводской окраины; веселая суэта молодежной вечеринки; покрытые первым снегом улочки, на изображение которых «ложится» голос Тани, размеренно произносящей слова диктанта; разлетевшиеся от весеннего сквозняка по освещенному ярким солнечным светом классу экзаменационные билеты в конце картины...

Своим негромким, неотчетливым гуманистическим пафосом, своей задушевной тональностью *Весна на Заречной улице* (даже название фильма ощущалось как «знаковое»: весна - оттепель) чутко выразила общественные настроения времени, надежды на позитивные изменения в жизни людей.

В следующей картине *Дети Федора* (1958), поставленной на той же Одесской студии, М. Хуциев остался верен найденной стилистике. Фильм этот рассказывал о том, как в разрушенном войной городке случай сводит демобилизованного солдата и сироту-беспризорника. Между этими совершенно одинокими людьми - взрослым и ребенком - складываются лишненные сентиментальности, внешне даже суровые, но по сути трогательные, сердечные отношения мужской дружбы, на время омраченные появлением Наташи, ставшей женой Федора-большого. Эта непримиримая история предстает на экране в неспешном, полном выразительных бытовых и психологических подробностей повествовании. Образ Федора-большого - немногословного, сдержанного в проявлении чувств, но доброго, душевного человека - первая актерская работа В. Шукшина, в ту пору еще студента ВГИКа.

Фильм вызвал довольно обширную и разноречивую прессу. Критики, приверженные нормам бесконфликтного, лакировочного кинематографа, отвергли безыскусно правдивую стилистику картины, упрекая авторов в «камерности», сосредоточенности на теневых сторонах жизни. Фильмы молодых, появившиеся в эти годы на экране, доставляли таким критикам все больше хлопот. Молодые кинематографисты пристально вглядываются в перипетии частной жизни обычных людей, их внимание привлекают ситуации, еще совсем недавно считавшиеся мелкими, незначительными, «нетипич-

ными». Так, авторы фильма *Человек родился* (1956) рассказывают историю девушки, приехавшей в Москву поступать в институт и не прошедшей по конкурсу. Обманутая молодым хлыщом, она остается с ребенком на руках без крыши над головой, без копейки денег. Поддержка простых людей, забота полюбившего ее молодого человека помогают героине налаживать жизнь, обрести себя. В фильме *Сын* (1956) хулиганистый эдросток, тяготясь родительской опекой, убегает из дома. [Пройдя через ряд жизненных испытаний, он вернется домой [внутренне возмужавшим, ощутившим свою ответственность [перед людьми...

В эти годы в литературе появляются непривычно [правдивые, честные очерки о деревне В. Овечкина, Г. Троецкого, Е. Дороша, рассказы и повести В. Тендрякова, О Антонова*. Некоторые из них стали основой интересных, значительных экранных дебютов. Таков фильм М. Швейцера *Чужая родня* - экранизация повести В. Тендрякова «Не ко двору» (1956). Тракторист Федор Соловейков - человек, радующий за колхозное дело, после женитьбы на Стеше Ряшкиной остается жить в доме ее родителей, привыкших блюсти [лишь свою корысть. Федор пытается вырвать Стешу из этой [среды, но в конце концов сам покидает мрачный дом Ряшкин- с. В финале Стеша, многое пережив и доняв, уйдет из ро- ^дительского дома к мужу.

Напряженные драматические конфликты картины ^воплощены в выразительной игре актеров, создавших жи- психологически интересные образы энергичного, весе- ряго Федора (Н. Рыбников), молчаливой, ушедшей в себя, [разрывающейся между любовью к мужу и дочерней привя- ;занностью к родителям-скопидомам Стеши (Н. Мордюкова), ;медлительного, хмурого Силана Ряшкина (Н. Сергеев), его 'ворчливой, вечно чем-то недовольной жены (А. Денисова). ^Оператор В. Фастович, художник Н. Суворов запечатлели не- рпретушированный, неприукрашенный облик русского Не- гоземья.

В противоборстве преданного колхозному делу Фе- и убежденного «единоличника» Ряшкина авторы всеце- >на стороне молодого тракториста. Они не задаются вопро- |, почему трудолюбивому, хозяйственному мужику Силану [мил колхоз, в чем причина этого упрямого неприятия. Су- і по фильму, единственный тормоз в колхозной жизни - не-

4. Первым и дебютным фильмами М. Швейцера, закончившего ВГИК в 1944 году (мастерская С.М. Эйзенштейна), были «Путь славы» (1949, совм, С.Б. Бунеевым) и «Кортик» (1954, совм, с В. Венгеровым).

изжитые частнособственнические устремления Ряшкиных. Тут авторы всецело в плену представлений своего времени - они убеждены, что, поскольку репрессивный режим Сталина уходит в прошлое, стоит только освободить сознание людей от «пережитков», чтобы навсегда покончить с трудностями колхозного - и шире - социалистического жизнеустройства.

Однако в следующей совместной работе *Саша вступаете жизнь* (1957, по повести В. Тендрякова «Тугой узел») авторы приходят к более трезвой, критической оценке жизни колхозной деревни. Речь в этом фильме идет о бесправии колхозников перед лицом административно-командного руководства, о процветающих в этих условиях бесхозяйственности, рапортомании, показухе. Психологически интересно разработан в фильме образ нового секретаря райкома партии Мансурова (В. Авдюшко), сменившего на этом посту своего скоропостижно скончавшегося предшественника Комелева. Поначалу Мансуров искренне увлечен задачей подъема сельского хозяйства. Но вот, желая отличиться перед областным партийным начальством, он берет заведомо невыполнимые обязательства по развитию животноводства. Когда же, как и следовало ожидать, эта затея кончается крахом, ретивый секретарь, закусив удила, продолжает «выкручивать руки» председателям колхозов, обвиняя их в нерадивости и саботаже. В результате один из председателей кончает с собой. Но областное начальство закрывает глаза на прегрешения Мансурова, когда тот с готовностью берется возглавить очередной липовый «почин», рожденный в обкомовских кабинетах...

В центре фильма - конфликт между Мансуровым и старым, опытным председателем колхоза Игнатом Гмызиным (Н. Сергеев), радеющим не о парадных рапортах, а о благополучии колхозников. Есть в картине и третий центральный герой - юный Саша Комелев, сын покойного секретаря райкома, оставшийся после смерти отца как бы под духовным попечительством Мансурова и Гмызина. Юноше по-мальчишески импонирует и горячий, решительный Мансуров, и мудрый, рассудительный Гмызин. Однако, постигая суть их споров, Саша вынужден определить свою позицию и делает нелегкий для себя выбор, выступая на колхозном собрании против Мансурова и в защиту Гмызина. Искренне, увлеченно сыгранная роль Саши Комелева стала успешным кинематографическим дебютом О. Табакова, в ту пору студента Щепкинского училища.

Политическая острота фильма предопределила его трудную судьбу. В картину вносились бесконечные исправле-

ния, переснимались эпизоды, заменялись некоторые исполнители. Предельно «заредактированный» фильм вышел на экран и тут же исчез из проката. Лишь спустя 32 года (своеобычайный рекорд пребывания на «полке»(!)) зрители смогли увидеть восстановленный авторский вариант картины.

Двумя фильмами на материале сельской жизни дебютирует воспитанник вгиковской мастерской С. Эйзенштейна и Г. Козинцева Ст. Ростокский. В первом из них - *Земля и люди* (1955, по мотивам очерков Г. Троепольского «Проخور семнадцатый и другие») - речь шла о борьбе молодого агронома-новатора с главой колхоза и председателем районной советской власти, консерваторами и перестраховщиками. Благополучный исход конфликта решало своевременное вмешательство секретаря райкома. В итоге агроном становился председателем колхоза и к тому же избранником любимой девушки. Фигуры сугубо положительных героев, действовавших в рамках этой стандартной сюжетной схемы, получились бледными, бесплотными. Однако вереница острых сатирических портретов отрицательных персонажей - таких, как семнадцатый председатель колхоза «Новая жизнь» Самоваров (Б. Ситко), лодырь и пустобрех Болтушок (А. Кубацкий), демагог и пройдоха Хват (М. Пуговкин), свидетельствовала о приметливой зоркости, свежести режиссерского взгляда.

Огромный зрительский успех выпаяна долю следующей работы Ст. Ростокского *Дало было в Пенькове* (1957, по одноименной повести С. Антонова). Герою картины трактористу Матвею Морозову (В. Тихонов) - человеку живому, деятельному, обладающему независимым и импульсивным характером, скучно и тошно жить в родном селе, где единственное доступное для молодежи развлечение - посиделки в избе самогонщицы и сплетницы Алевтины. Духовная неудовлетворенность толкает Матвея на озорство и бузотерство, осложняет его отношения с женой - томной деревенской красавицей Ларисой, неспособной понять, чем могла приворожить мужа «пигалица» - новый агроном Тоня, вернувшаяся в село после учебы в городе... Правда, авторы фильма не решились развить намеченный любовный сюжет до кульминации, дабы не привести своего героя к необходимости покинуть семью. Такой исход все еще представлялся кинематографическому начальству покушением на основы морали, Поэтому в финале Матвей, отсидевший срок за свое очередное «художество» *Дв отместку за злоязычие и подстрекательство к убийству, запер Алевтину в погребе), возвращается к порогу родного дома, где его ждут жена и сын...

Авторы этого фильма, подкупающего достоверностью в показе сельского быта, тонкостью психологических характеристик, лиризмом, пожалуй, впервые в советском кино коснулись проблемы острого дефицита культуры, скудных возможностей духовного развития в условиях современной колхозной деревни. Бесспорной удачей стал «непричесанный», противоречивый образ Матвея Морозова, до сих пор остающийся в числе лучших актерских работ В. Тихонова.

Выпускники мастерской С. Герасимова - Л. Кулиджанов и Я. Сегель в 1954 году дебютировали вышедшими на экран дипломными работами - талантливыми короткометражными фильмами по рассказам А. П. Чехова - *Дамы* (реж. Л. Кулиджанов, Г. Оганисян) и *Переполах* (реж. В. Ордынский, Я. Сегель). Затем как сорежиссеры сняли фильм *Это начиналось так* (1956). Не избежав поверхностной очерковости, фильм был достоверен, правдив в изображении общей атмосферы, подробностей и деталей труда и быта комсомольцев-целинников.

Следующая совместная работа Л. Кулиджанова и Я. Сегеля - фильм *Дом, в котором я живу* (1957) стала одним из самых значительных художественных достижений кинематографа оттепели. В фильме прослежена жизнь обитателей самого обычного московского дома на протяжении десятилетия - с середины 30-х годов и до победного мая 1945-го. Авторы картины знакомят нас с рабочим семейством Давыдовых, с их соседом по коммуналке геологом Кашириным, с девочкой Галей из соседнего подъезда, с которой дружит младший сын Давыдовых Сережка, Мы становимся свидетелями замужества дочери Давыдовых и рождения внука, узнаем о сложных взаимоотношениях Каширина и его жены Лиды, замечаем, как с годами детская привязанность Сережи и Гали перерастает в горячую, искреннюю юношескую любовь... И вот в эту жизнь с ее большими и мелкими радостями и драмами, свадьбами и рожденьями, мечтами и разочарованиями врывается война. И хотя действие фильма не выйдет за пределы коммунальной квартиры и ее ближайших окрестностей, драматизм человеческих судеб, зорко и точно запечатленные на экране приметы сурового быта военной поры рождают ощущение трагической сути войны. Война унесет жизнь Давыдова-отца, Каширина, Гали, без ноги вернется с фронта старший сын Давыдовых Константин... В согласии с тональностью, заданной сценарием, режиссеры, оператор В. Шумский, художник В. Богомолов добились высокой меры достоверности в образе бытовой среды, в воссоздании ат-

феры трудного, исполненного драматизма времени. Жизненные образы создали в фильме В. Телегина (Давыда-мать), М. Ульянов (Каширин), Н. Мышкова (Лидя), Матвеев (Константин) и юные дебютанты Ж. Болотова (Галя) и В. Земляникин (Сергей).

Стиль фильма лишен малейших проявлений декламационного пафоса, парадной торжественности. Весьма характерна сцена, отмеченная всеми критиками, писавшими о фильме: солдат-фронтовик, только что возвратившийся в свой дом, устало засыпает, в то время как за окном небо рвется сполохами ракет и гремят залпы победного салюта...

В этом фильме о войне так же, как в калатозовской *Летят журавли*, внимание авторов-дебютантов переключено с традиционного показа сражений в глубь души, мания современников и участников войны. Появившись на сцене почти одновременно, обе картины, несмотря на очевидное несходство образного языка, обнаружили внутреннюю зрелость гуманистических позиций. Фильм *Дом, в котором я живу* имел значительный зрительский успех, одним из весомых свидетельств его международного признания стал приз «лучшую постановку» на Международном кинофестивале в Брюсселе в 1958 году.

После *Дом, в котором я живу* каждый из сорежиссеров работает уже самостоятельно. Я. Сегель снимает во многом обязанный личным фронтовым переживаниям, фильм *Июньский день* (1959) - о драматических событиях, случившихся в освобожденном от гитлеровцев немецком городе в мае 1945 года.

Фильм Л. Кулиджанова *Отчий дом* (1959), лишь отчасти связанный с драматическими последствиями войны и судьбой героев, касается философской и нравственной проблемы самоидентификации человека в мире, осознания им духовной связи со своей Родиной, своим народом. Героиня фильма, московская студентка Таня, случайно узнает, что любящие, заботливые родители удочерили ее в младенческом возрасте, а ее родная мать живет в деревне, где когда-то родился и сама Таня. Девушка приезжает на свою незнакомую родину, однако далеко не сразу удается ей установить душевный контакт с матерью и односельчанами, победить в себе убеждение к непрезентабельности и неприхотливости деревенского быта, ощутить внутреннюю связь с «отчим домом». Не лишенный мелодраматических красок, фильм поднимает тонкость психологического анализа драматической ситуации, слаженностью актерского ансамбля (кроме дебю-

тантки Л. Марченко в роли Тани, в фильме снялись В. Кузнецова, Н. Мордюкова, Л. Овчинникова, В. Зубков, П. Алейников и другие замечательные актеры), любовно воссозданными на экране молодым оператором П. Катаевым поэтическими образами среднерусской природы.

Содержательное и формальное новаторство таких созданных молодыми кинематографистами фильмов, как *Чужая родня*, *Дело было в Пенькове*, *Отчий дом*, становится особенно очевидным, если вспомнить, что в послевоенном кино жизнь советской деревни представала на экране преимущественно в радужных красках развеселых (а нередко и скучных) кинокомедий, славивших фальшивое колхозное изобилие.

Молодые кинематографисты ищут новые, свежие подходы и в экранной интерпретации традиционного для советского кино материала революции и Гражданской войны. В середине 50-х годов В. Басов и М. Корчагин снимают *Школу мужества* (1954, по повести А. Гайдара «Школа»), А. Алов и В. Наумов - *Тревожную молодость* (1954, по повести А. Беляева «Старая крепость»), Ю. Егоров - *Они были первыми* (1956) - фильмы, рассказавшие о становлении характеров юных героев в пору Гражданской войны, фильмы эти тяготели к сюжетной камерности, лирико-романтической интонации повествования, отличались свежестью красок в изображении быта исторической эпохи. Тем самым они противостояли историко-революционным «полотнам» недавнего времени с их претензией на эпический охват темы, непременными словословиями в адрес Сталина и схематизмом персонажей.

Молодые кинематографисты яростно отвергали сталинизм, видя в нем измену и извращение идеалов Октябрьской революции. Декларируемые социалистической идеологией цели революции - социальная справедливость, интернациональная дружба людей труда - представлялись им нравственно высокими и гуманными. Это окрашивает их восприятие революции и Гражданской войны в ностальгические тона, определяет героико-романтическую трактовку исторического материала. Изображая самоотреченное и бескорыстное служение рядовых участников Гражданской войны идеалам революции, они стремятся преподать современникам, особенно партийным и комсомольским функционерам, пораженным скверной сталинизма, обюрократившимся, равнодушным к нуждам народа, примеры достойного жизненного поведения, гражданской активности. Можно сказать, что в этой позиции молодых кинематографистов уже угадываются контуры идей, подготовивших спустя три десятилетия горбачевскую перестройку.

Наиболее ярко эти тенденции представлены в фильмах А. Алова и В. Наумова. После *Тревожной молодости* они сняли фильм *Павел Корчагин* - экранизацию романа Н. Острожского «Как закалялась сталь» (1957). Желая приблизить содержание романа к современному зрителю, авторы довольно «тирно и иллюстративно перенесли на экран эпизоды романа, повествующие о детстве Корчагина, его приходе в революцию и участии в боях Первой Конной. Смысловым центром фильма стал занявший почти половину его объема эпизод о пребывании комсомольцами узкоколейной железной дороги в районе Киева. Авторы жестко, не избегая натуралистических подробностей (к примеру, трупы умерших от голода и тифа людей в подвалах), показали приметы сурового, аскетического бытия эпохи военного коммунизма, самоотреченный труд одетых в лохмотья, аравдающих от голода, мокнущих и мерзнущих под дождем комсомольцев. В соответствии с режиссерским замыслом Корчагин в исполнении В. Ланового обрел черты возвышенно романтического героя, стойко преодолевающего невзгоды, неизлечимый туберкулез и во имя служения революции подавляющего в себе чувство к любимой и любящей женщине.

Молодые режиссеры, ученики И. Савченко, в сотрудничестве с операторами И. Миньковецким и С. Шахбазяном, используя в фильме программно тяготеют к «сильнодействующим» средствам экранной выразительности - жесткой композиции кадра, острым ракурсам, экспрессивной зрительной детали, контрастным монтажным сопоставлениям, броским пластическим решениям. Выразительная фаза романтического героя, яркий кинематографический привлекли к фильму внимание зрителей и критики. Однако у фильма были и противники⁵, обвинявшие авторов в чрезмерной мрачности атмосферы картины, в подчеркнутой

5. В числе противников оказались не только партийные чиновники, но и такой яркий, своеобразный художник, как И.А. Пырьев, в ту пору директор «Мосфильма» и председатель Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, много сделавший для привлечения кинематографической молодежи к самостоятельной творческой работе. «Алов и Наумов (Которых я знал еще детьми, они мои друзья) идут по неправильному пути, - утверждал он в одном из публичных выступлений, - по пути обреченности, патологии, увлечения грязью, ракурсами, в их фильме нет ни радости, ни романтики, ни улыбки, ни молодости... Но авторы фильма были слиты с толку... Погодин, Охлопков, Штейн, Эрмлер и другие мастера пели им дифирамбы». *Нырма ИЛ* Избр. произв. В 2 т. - М.: Искусство, 1978. Т. 2. С. 21.

жертвенности героя, что действительно было новым и непривычным с точки зрения обкатанных канонов историко-революционного фильма. Следующая картина А. Алова и В. Наумова *Ветер*, поставленная по собственному сценарию в 1958 году, рассказывала о том, как трое юных героев пробираются в Москву на первый съезд комсомола через всю пылающую в огне Гражданской войны страну. Приключенческая фабула воплощена на экране с острой, экспрессивной выразительностью. Правда, критики не без оснований упрекали авторов в демонстративном нагнетании драматических эффектов.

Если, как уже отмечалось, М. Хуциев и Ф. Миронер, Л. Кулиджанов и Я. Сегель, С. Ростокский, М. Швейцер и многие другие молодые кинематографисты, стремясь к предельной достоверности, узнаваемости изображаемой на экране жизни, опираются в своих работах на опыт классических психологически бытовых фильмов А. Роома, Б. Барнета, Ю. Райзмана, С. Герасимова, то А. Алов и В. Наумов творчески наследуют иную стилистическую традицию. Они смело используют в своих фильмах выразительные приемы из арсенала монтажно-типажного кинематографа 20-х годов, а главное - воскрешают и развивают опыт экспрессивно-романтического направления, представленного в истории отечественного киноискусства - при всех различиях индивидуальных авторских воплощений - фильмами Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. Юткевича, И. Савченко, М. Ромма, М. Калатозова и некоторых других выдающихся мастеров.

В особой яркости, неординарности образного языка экспрессивно-романтических фильмов А. Алова и В. Наумова получила наиболее резкое, отчетливое выражение одна из главных примет общественного сознания оттепельной поры - стремление к освобождению от власти казенных мертворожденных догм и норм, сковывающих возможности творческой реализации личности. И хотя во второй половине 50-х годов фильмы, созданные с помощью более «спокойных», более привычных для зрителей выразительных средств, в количественном отношении явно преобладали, экспрессивность как акцентированная выразительность кинематографической формы, как яркая, притягивающая к себе внимание краска (несущая, разумеется, некий существенный смысл) появляется в эти годы и на палитрах кинематографистов, в целом далеких от экспрессивного стиля.

В ряду фильмов о Гражданской войне, созданных молодыми кинематографистами, наиболее крупным, поистине новаторским явлением стала картина ученика М. Ромма

V,

Г. Чухрая *Сорок первый* (1956, по одноименному рассказу Б. Лавренева). Как известно, рассказ Лавренева впервые экранизировал в 1927 году Я. Протазанов. В соответствии с литературным первоисточником обе экранизации повествуют о том, как плененный партизанами белогвардейский поручик Говоруха-Отрок и сопровождающая его в штаб красных партизан Марютка, получившая приказ ни в коем случае «беляка» не упустить, в силу ряда обстоятельств оказались на затерянном в Аральском море безлюдном островке. Между молодыми людьми вспыхивает любовь. Но когда к острову приближается лодка с белогвардейцами, Марютка, привычно вскинув винтовку, убивает своего «синеглазенького»... Если Протазанов тяготел к прозаизации драматического материала, к «хроникальности» пластического выражения, то картину Г. Чухрая отличает приподнято романтическая стилистика, открытая эмоциональность пластических, актерских, музыкальных решений. Благодаря искусству оператора С. Урусевского визуальный материал - бесконечная песчаная пустыня, по которой бредут измученные партизаны, голый каменистый остров среди бескрайних аральских вод, где разворачиваются основные события драмы, - предстает поэтически преображенным в многообразии и динамике тончайших цветотональных решений.

Различие между двумя экранными версиями *Сорок первого* не только в несходстве жанрово-стилевой устремленности, но и в осмыслении драмы героев. Фильм Протазанова утверждал победу революционного сознания Марютки над проявленной ею душевной слабостью, торжество классового долга над «бесклассовым» человеческим чувством. Картина Г. Чухрая заставляла зрителя пережить щемящую скорбь. Пожалуй, впервые в нашем кино авторы фильма прикоснулись к трагической сути братоубийственной Гражданской войны. В фильме нет традиционного разделения героев на положительных «наших» и отрицательных «не наших». Здесь в ; равной степени по-человечески привлекательны и мало- | грамотная, наивно прямолинейная в жажде социальной ^справедливости рыбакча-партизанка Марютка (И. Извиц- | кая), аккуратно ведущая счет убитых ее снайперскими выст- [релами «беляков», и дворянин-поручик (О. Стриженов), чья ""врожденная интеллигентность и духовная утонченность не мешают ему, по всей видимости, истово и храбро сражаться ^против восставших «хамов». «Робинзонада» освобождает в ! героях подавленные жестокими обстоятельствами кровавой ?гражданской распри внутреннюю устремленность к добру,

способность к искреннему и глубокому чувству... Спрятаться от мира, разделенного классовой враждой, невозможно - этот мир настигает героев в один из самых безмятежных моментов их островной идиллии. В этом - непреложная и жесткая правда действительности. Иное дело - ликовать ли по поводу «победы классового долга» или ощутить случившееся как трагедию. Завершает картину Г. Чухрая сцена, когда Марютка с рыданиями бросается на грудь убитого ею возлюбленного, а в фонограмме слышится мощное звучание торжественно-скорбного хора, - это финал трагедии.

Этот волнующий, пронизанный горячим авторским сочувствием к героям и очень красивый фильм имел заслуженно громкий успех, был удостоен многих наград, в частности Специальной премии «За оригинальный сценарий, гуманизм и высокую поэтичность» на X Международном кинофестивале в Каннах (1957).

Следующий фильм *-Баллада о солдате (1959)* - Г.Чухрай поставил по сценарию, написанному вместе с В. Ежовым. Бывшие офицеры-фронтовики посвятили картину своим сверстникам, не вернувшимся с войны. Герой фильма, девятнадцатилетний Алеша Скворцов, получив в награду за два подбитых немецких танка короткий отпуск, спешит в родную деревню. Времени у солдата в обрез, но возникающие на его пути непредвиденные обстоятельства и встречи необратимо уносят дарованные ему солдатской удачей и воинским начальством часы и дни отпуска. Традиционная, уходящая корнями в народную сказку фабула - путешествие героя, осложненное преодолением препятствий, которые расставляют на его пути злые силы, тут переосмыслена: задержки происходят по «вине» самого героя. Алеша по природной доброте, совестливости, душевной потребности помочь попавшему в беду, задержится, чтобы исполнить просьбу незнакомого солдата - передать домашним привет с фронта и драгоценный по военному времени подарок - пару кусков мыла; случайного попутчика - фронтовика-инвалида, который арашится возвращения домой, мучаясь сомнениями, приметли его, безногого, жена (поразительно яркая эпизодическая роль Е. Урбанского), Алеша не оставит до тех пор, пока не увидит, как женщина, на лице которой отразятся и радость, и душевная боль, бережно возьмет под руку мужа-калеку; уже почти достигнув родных мест, Алеша будет ночь напролет помогать пассажирам попавшего под бомбежку поезда... Добравшись до родной деревни, он успеет лишь обняться с матерью, чтобы тут же с ней проститься. Зрители знают - об этом авторы сказали им в самом начале, - что Алеша с войны не вер-

нется, и эта торопливая встреча-прощание матери и сына - последняя. Это сообщает сцене пронзительно грустное драматическое звучание. Как и эпизодам, рисующим взаимоотношения Алеши и встреченной в дороге девушки Шуры. Стеснительная неловкость первого знакомства, пробуждение взаимной симпатии, горечь неизбежного расставания - эта психологическая гамма зарождения любви, безжалостно прерванной жестокой реальностью войны, воплощена молодыми актерами В. Ивашовым и Ж. Прохоренко, в ту пору студентами ВГИКа, с покоряющей искренностью и непосредственностью.

В череде ранящих острым драматизмом или согретых доброй улыбкой, исполненных горечи или пронизанных лирическим чувством новелл, составивших сюжет фильма-путешествия, раскрывается удивительно светлый и в то же время абсолютно живой, земной характер юноши, ставшего солдатом.

Обозначение жанра в названии фильма - баллада (в общепринятом современном толковании - стихотворный **рассказ** о событии романтического или героического характера) оправдано присутствием в сюжетном строе картины [фольклорно-притчевых корней, пронизывающей его проникновенной, задушевной лирической интонацией, включением визуальный строй фильма, в целом снятого операторами Савельевой и В. Николаевым подчеркнуто просто, образных акцентов (образ облаченной в черные траурные **одежды** матери, выходящей на околицу в надежде встретить шевернувшегося с войны сына, поменявшиеся местами низ и шерх кадра в сцене преследования Алеши вражеским танком ит.д.). По количеству кинематографических наград *Балладу о солдате* можно, пожалуй, считать рекордсменом среди созданных отечественных картин. Сценарий фильма был отмечен Ленинской премией, фильм завоевал призы на Кинофестивалях в Канне, Сан-Франциско, Милане, Лондоне, **Праге**, Варшаве, Мехико, Тегеране, его признали лучшей **картиной** года и включили в десятку лучших в США, Японии, Греции и т. д.

В том же 1959 году выходит еще один поистине выдающийся фильм - экранизация рассказа М. Шолохова *Судьба человека*. Это был режиссерский дебют С. Бондарчука, в ту пору уже известного актера. В этом фильме С. Бондарчук стал исполнителем главной роли. На долю его героя - шофера Андрея Соколова - война обрушила, казалось бы, непереносимые нравственные и физические страдания, ему суждено пережить гибель жены и детей, пройти через муки и униже-

ния вражеского плена. Но и самые трагические обстоятельства не лишили его нравственной стойкости и человеческого достоинства, страдания и утраты не озлобили его сердца, не выжгли в душе жажду добра. Этот на первый взгляд сломленный, поникший человек находит душевные силы, чтобы взять на себя отцовские заботы о беспризорном оборвыше Ванюшке, которого война тоже лишила семьи...

Сергей Бондарчук в роли Соколова предельно сдержан, его герою, скромному, даже застенчивому человеку несвойственны решительность жестов, повелительность тона. Но в выражении глаз, скупой мимике, негромких речевых интонациях актер открывает и всю меру душевных страданий, и его упрямое мужество, и неистребимую человечность.

Композиционно фильм построен как неспешный рассказ Соколова о своей злой судьбе, о которой он, дожидаясь на переправе парома, решился поведать случайному попутчику. Почти все, что мы видим на экране, воспринимается как визуальное выражение этой горестной исповеди. Многие сцены фильма, снятые с точки зрения героя, мы видим как бы его глазами. Это придает экранному повествованию особенно волнующую, искреннюю, лирическую интонацию.

Язык фильма, где рядом с режиссером работали его сверстники и тоже участники войны оператор В. Монахов, художники И. Новодережкин и С. Воронков, отличается повышенной активностью изображения. Сцены довоенной жизни Соколова, решенные в мягкой, прозрачной тональности, - это высветленный временем и неутолимой тоской Андрея образ мирной жизни, в котором память стерла все преходящее и случайное. Экстремальности ситуаций военных эпизодов отвечает повышенная экспрессия образного языка. Здесь авторы используют выразительность резких светотональных контрастов, динамической съемки, неожиданных ракурсов. Охота фашистского летчика за сидящим в кабине военного грузовика Соколовым, концлагерь с непрестанно дымящей трубой крематория, жуткий своим бездушным автоматизмом ритуал «сортировки» вновь прибывающих жертв под сладкие звуки модного танго, полный острого психологического напряжения эпизод у коменданта лагеря, когда, желая поразвлечься и унижить русского пленного, враги предлагают голодному, еле держащемуся на ногах Соколову выпить «за победу немецкого оружия», - эти и многие другие эпизоды и сцены фильма - высокие образцы кинематографической выразительности, достойные украсить любую хрестоматию по кинорежиссуре.

В числе наград, отметивших громкий успех *Судьбы человека*, - Ленинская премия С. Бондарчуку и В. Монахову, ^Большой Золотой приз! МКФ в Москве, главная премия МКФ [в Праге, почетный диплом кинокритиков в Варшаве и др.] И хотя фильм не был представлен в Каннах, Венеции и на некоторых других престижных международных кинофестивалях, он получил самую высокую оценку на страницах прессы и в трудах отечественных и западных киноведов.

Итак, оказавшееся в начале 50-х годов на пороге кинематографической революции, отечественное кино середины - второй половины десятилетия благодаря происходившим в стране позитивным переменам, вступает в период количественного роста и качественного обновления. Отторжение норм казенно-украшательского экрана, приближение кинематографа к реальности, к человеку, новаторское постижение материала : современности и истории, развитие образного языка - в этом процессе особую роль сыграл фильм М. Калатозова *Летят хуйавли* и усилия пришедших в это время к самостоятельной творческой работе молодых кинематографистов. Вместе с казговскими *Журавлями* *Дом, в котором я живу* Л. Кулиджавы и Я. Сегеля, *Сорок первый* и *Баллада о солдате* Г. Чухрая, *человека* С. Бондарчука, *Весна на Заречной улице*). Миронера и М. Хуциева, *Чужая родня* М. Швейцера, *Дело в Пенькове* Ст. Ростоцкого и некоторые другие фильмы згадали гуманистический потенциал и образный язык отечественного кино, вернув ему международный престиж, в значительной мере утраченный в 30-40-е годы. Творческий язык киноискусства этого времени будет качественно развит [60-е годы.

Оттепель
(шестидесятые)

Кинематограф 60-х годов, отличавшийся глубоким идейным содержанием, критическим отношением не только к сталинскому прошлому, но и к настоящему, а также жанровым и стилистическим разнообразием, был одним из самых значительных периодов в истории советского кино. Два основных феномена определили его «лицо». Во-первых, это кинематограф оттепели и он менялся вплоть до перехода в иное качество. Во-вторых, на этот период пришелся расцвет национальных кинематографий, своеобразных республиканских «новых волн».

Нельзя не отметить многочисленные стилистические поиски тех лет: от «документалистского письма» до поэтического и комедийно-эксцентрического. При этом следует подчеркнуть, что эстетика документализма преобладает в поэтике кинематографа оттепели, который, кстати говоря, был в основном явлением русского кино. Поэтический же стиль больше характерен для многих республиканских «новых волн» - украинской, молдавской, литовской, грузинской, армянской и др.

И еще один очень важный момент, характерный почти для всех течений в кинематографе 60-х годов, как прозаических, так и поэтических, и в этом смысле сближающий нас с поисками западного кино: Антониони, Феллини, французской «новой волной». Это возникновение свободной драматургии, сменившей нормативную эстетику 50-х годов.

В целом же первая половина десятилетия характеризуется двумя тенденциями. Одна из них наследует традиции предшествующего периода, в котором, как известно, было довольно четкое разделение на своего рода жанрово-тематические пласты (продукт планового хозяйства в нашем кинематографе): военная, историко-революционная, колхозная, производственная и др. Вторая тенденция заключается в том, что в каждом из этих направлений имелось несколько произведений, которые «выламывались» из заданных рамок, обретали черты оригинального творчества. Вместе с тем существовало мифологическое начало: коллективистский миф (коллектив, особенно рабочий или колхозный, всегда прав), антибюрократический (продвижению вперед мешают плохие «пальники и др.).

Историко-революционная тема

Кино 60-х годов одновременно продолжило тенденции, которые определились в предшествующий период, хотя юное время, конечно, внесло серьезные коррективы в осмысление, например, исторического опыта. Примером молужить, в частности, творчество такого крупного режиссера, как Михаил Швейцер.

В 50-е годы он поставил два популярных «колхозах» фильма: *Чужая родня* и *Тугой узел*, отличавшихся острой Проблематикой, ярким изображением быта, блистательным эдбором актеров. *Тугой узел* даже был положен на полку и ие переделок вышел под названием *Саша вступает в знь*. На границе десятилетия Швейцер резко меняет тематику. Он экранизирует *Воскресение* Л. Толстого (с Е. Матвеевым и Т. Семиной в главных ролях) и одновременно ставит горико-революционный фильм *Мичман Панин*, сделанный приключенческом ключе. В 1965 году экранизирует роман (ронику В. Катаева *Время, вперед!*, удачно воспроизведя сюжетный динамизм книги. Главное в этом фильме - его оптимистический настрой, напрямую связанный с надеждами и «настроениями оттепельного времени, настрой, раскрыт, в том числе, в массовых сценах, которые в монтажных их воспроизводили ритмы трудовых буден первых пятигок, представленных на экране в плакатно-романтическом

В 1962 году выходит фильм *Бей, барабан* А. Салтыков-увлекательно рассказывающий о начале пионерского движения. В 1963-м - *Оптимистическая трагедия* (по одноименной пьесе Вс. Вишневского), поставленная С. Самсоновым с красными актерами М. Володиной, Б. Андреевым, В. Тихоновым. Этот фильм можно смело поставить в ряд с прославленными театральными спектаклями, созданными на основе. Настоящей удачей оказалась историко-революционная

?М
;)Ж
:-М
DC >> -

-6>:

картина В. Фетиня *Донская повесть* (по рассказам М. Шолохова), Как и в предыдущем его фильме, популярнейшей комедии *Полосатый рейс*, & *Донской повести* ведущую роль сыграл Евгений Леонов, показавший, что у него есть не только комедийный, но и серьезный драматический талант.

Одним из лучших историко-революционных фильмов всего десятилетия является *Первый учитель* А. Михалкова-Кончаловского по повести Ч. Айтматова (1965). Стиль фильма - суровый документализм, снабженный в ряде сцен метафорами и аллегориями. Актер Б. Бейшеналиев сыграл роль красноармейца, приехавшего работать в отдаленный аул учителем, как неистовый «апостол» новой веры. Искусство российского режиссера и киргизский материал образовали удивительный по своему художественному эффекту сплав национального колорита и кинематографической поэтики.

Во второй половине 1960-х историко-революционные фильмы становятся более разнообразными в жанрово-стилистическом отношении. В качестве такого яркого примера можно привести первый фильм Глеба Панфилова *В огне брода нет*, на новом уровне раскрывший проблемы личности художника, приобщающегося к революции. Эта картина знаменовала начало артистического пути И. Чуриковой. В знаменитой и сразу запрещенной на 20 лет картине *Комиссар* (1968) режиссера А. Аскольдова по мотивам рассказа В. Гроссмана «В городе Бердичеве» тема Гражданской войны была разыграна вопреки традициям: русская женщина (Н. Мордюкова), комиссар отряда красных бойцов, не вовремя собравшаяся рожать, попадает в семью еврея-ремесленника (Р. Быков), которая выхаживает и ее, и ребенка. Природное, вечное торжествует над людской враждой; национальные черты, представленные в образах героев, и подспудные религиозные мотивы раскрывались на экране в общем гуманистическом контексте.

Картина Г. Полоки *Интервенция* (1968) по пьесе Л. Славина соединяет в себе трагические и фарсовые элементы. Она также была положена на полку. В этом смысле историко-революционная тема представляла определенную опасность для постановщиков. Вместе с тем в рамках избранной темы художникам удавалось как бы заново экранизировать историю, используя накопленный творческий опыт. Наиболее яркий пример - картина *Белое солнце пустыни* В. Мотыля, которая фактически является вестерном с фольклорной стилистикой.

Все станет понятнее, если в орбиту этой тематики включить так называемую «лениниану». Здесь также было не-

мало новых подходов. В *Синей тетради* П. Кулиджанова очевидна попытка отразить внутренний мир Ильича, его интеллектуальный потенциал. М. Донской в картинах *Сердце матери* и *Верность матери* ищет первооснову ленинского восприятия мира в семье Ульяновых. С. Юткевич вместе с актером М. Штраухом в картине *Ленин в Польше* претендует на раскрытие его философских предвидений в канун мировой войны. Пожалуй, самый удачный образ Ленина в кино 60-х годов создало содружество актера Ю. Каюрова и режиссера Ю. Карасика в фильме *Шестое июля*. Ленин показан здесь летом 1918 года в драматический момент левозсеровского мятежа. Эссерка Спиридонова в блестящем исполнении А. Демидовой становится вторым творческим полюсом картины.

IX 2

Фильмы о Великой Отечественной войне

Другое важное направление в кино 60-х годов, претерпевшее определенные изменения по сравнению с предыдущим периодом, - это картины о Великой Отечественной войне, хотя они по-прежнему сохраняют трагическую тональность фильмов 50-х годов. Что касается стиля, здесь четче становится граница между прозаической и поэтической формой восприятия мира. Откровенно прозаическая манера [в фильмах *Балтийское небо* В. Венгерова, *У твоего порога* ЕВ. Ордынского, *Живые и мертвые* А. Столпера, *Освобождение* Ю. Озерова; поэтическая - в картинах *Мир входящему* А. Алова и В. Наумова, *Иваново детство* А. Тарковского.

Живые и мертвые (1963) А. Столпера, сделанные по роману К. Симонова, явно тяготеют к эпическо-драматической форме. Фильм поражает охватом исторических событий, [но в то же время авторы не забывают человека, с документальной достоверностью и мастерством воспроизводят характеры участников битвы.

Проблема «полотна и фигур», как назвал ее С. Эйзенгайн в одном из выступлений в канун войны, с особой остротой решалась в серии фильмов *Освобождение*. Кадры этой картины воспроизводили поля битвы словно бы в первоизданном масштабе. Съемки на Курской дуге остались в истории мирового кино примером такого постановочного решения, где увиденный с высоты размах сражения и взятые крупно его детали совмещались в общей трагической композиции. На этом широком фоне - «полотне», фигуры действующих лиц [порой терялись, хотя маршал Жуков в исполнении М. Ульяза стал «пожизненной» ролью актера.

Иваново детство (1962) А. Тарковского - с одной стороны, та же проза жизни, жестокая реальность, в которой живет герой-подросток (Н. Бурляев) в условиях войны, но наряду с этим как антитеза повседневности его трудного сиюминутного существования, появляются в фильме светлые поэтические воспоминания о мирном довоенном прошлом. Награда на Венецианском кинофестивале придала картине международную известность.

Среди фильмов, авторы которых рассматривали войну с общечеловеческих позиций, особое место занимает *Обыкновенный фашизм* (1965) М. Ромма. Фильм был смонтирован в основном из съемок гитлеровских операторов, но по законам художественного произведения. В нем прослеживалась история целого народа во власти нацистской идеологии: такого масштабного ракурса кино раньше не знало, хотя опыт «монтажного фильма», начиная с работ Э. Шуб, был хорошо известен. Здесь этот опыт приобрел новое мировоззренческое и художественное качество.

По-своему новаторским поиском отличалась картина И. Таланкина *Дневные звезды* (1966) по поэме О. Берггольц о ленинградской блокаде. На экране возникал мир, не только реальный, но и снятый с духовного взора героини А. Демидовой, когда она могла видеть, как по Невскому проспекту отпирывался в ссылку опальный колокол времен Годунова. Историческая перспектива - благодаря этому приему «внутреннего монтажа», придавала картине о войне особую емкость и творческое своеобразие.

Современность на экране

История и современность, война и первые мирные годы совмещались в замыслах ряда значительных картин, таких, как *Судьба человека* С. Бондарчука по М. Шолохову, которая в равной мере принадлежит и 50-м и 60-м годам. Пронзительная интонация, связанная с темой военного сиротства, и мужество человека, прошедшего через горнило тяжких испытаний и сумевшего сохранить отзывчивость и жалость к людям - эти гуманистические мотивы, которые можно рассматривать и как «христианские», образовали особую ауру фильма.

В это же время был популярен так называемый «производственный» фильм, касалось ли это города или села, Можно вспомнить такие классические ленты, как *Битва в пути* В. Басова или *Председатель* (1964) А. Салтыкова. Особенно крупным событием стал последний фильм. Созданный на

основе сценария Ю. Нагибина с М. Ульяновым в главной роли, фильм воспроизвел атмосферу жизни послевоенной разоренной деревни с непривычной для тех лет правдивостью. Внешне уложенный в рубрику «колхозной» тематики, на самом деле *Председатель* словно изнутри взрывал ее - благодаря крупно выписанным и сыгранным характерам, которые высвобождались из привычных рамок.

Уже в первой большой картине В. Шукшина *Живет такой парень* (1964), имевшей несомненный зрительский успех, заметны черты будущего стиля и мировоззрения художника: алтайский «топографический» колорит - в самом начале даже возникает карта Алтая; важнейшая для него тема «деревня-город» и образ главного героя Пашки Колокольникова, роль которого исполнил Л. Куравлев.

Своеобразное «почвенничество» Шукшина оформится в следующей его картине *Ваш сын и брат* (1965), которая является во многом ключевой для автора. В этом фильме расставлены все типичные шукшинские персонажи (как бы проведена их классификация), а затем разыграны излюбленные тематические мотивы и сюжетные ходы.

Самым интересным персонажем картины представляется средний сын семьи Воеводиных - Степан в исполнении Леонида Куравлева. С одной стороны, это, несомненно, «почвенник»: только для того, чтобы увидеть свой дом и родных, он совершает, казалось бы, безрассудный поступок - бежит в колонию за два месяца до освобождения и проводит в деревне всего один день. С другой стороны, Степан - человек «стихий», «воли», и это приводит его к драке, потом к побегу. [Образ Степана ведет нас к картине В. Шукшина *Печки-лавошки*, а затем - к *Калине красной*.

Режиссер Г. Чухрай, который прославился своими фильмами *Сорок первый* и *Баллада о солдате*, в новой картине - *Чистое небо* (1961) обращается к теме, связанной с судьбами репрессированных. Этот выбор носил в такой же мере творческий, как и политический характер: антисталинская; направленность картины несомненна. Военного летчика, подпавшего в плен, а затем и в лагерь, сыграл Е. Урбанский в свойственной ему героической, мужественной манере.

Появляются новые жанры, вызванные достижениями в атомной физике и космонавтике. С одной стороны, эти фильмы, посвященные науке, иногда сильно нагруженные морально-философской проблематикой, основаны на вере человека в всемогущество знаний - *Девять дней одного года* М. Ромма, *Неизвестности* Н. Курихина, *Все остается людям* Г. На-

ынсона. ИдунагрозуС. Микаэляна. С другой стороны, фантастические фильмы - *Планета бурь* П. Клушанцева, *Человек-амфибия* Г. Казанского, *Шперболоид инженера Гарина* А. Гинцбурга, *Его звали Роберт* И. Ольшвангера, *Туманность Андромеды* Е. Шерстобитова - дают простор человеческой мысли и одновременно помогают отвлечься от будничной суеты.

Картина М. Ромма *Девять дней одного года* (1961) с участием А. Баталова, И. Смоктуновского, Т. Лавровой и других молодых актеров, посвященная духовной жизни и нравственным поискам ученых-физиков, дала начало серьезным переменам в советском кино и, главное, в каком-то смысле изменила отношение массового зрителя к искусству экрана. Стало модным смотреть и обсуждать «трудные» фильмы, искать в них ответы на самые актуальные вопросы человеческой жизни.

Интеллектуальный фильм оказался востребован как никогда прежде и, пожалуй, уже как никогда после.

Именно в эти годы С. Герасимов начинает свой цикл фильмов о современности - *Люди и звери*, *Журналист*, *У озера*, *Любить человека*, *Дочки-матери*. Первый фильм *Люди и звери* (1962) посвящен судьбе «перемещенного лица» (Н. Еременко), герой после долгих мытарств находит путь на родину. Съёмки на Кубе, в Германии и в Запорожье придавали картине фэктографичность и натурность, свойственные режиссерской манере С. Герасимова. Местом действия другой картины *Журналист* (1967) режиссер не случайно выбирает свою малую родину - город Миасс, где поселяет героиню Шурочку Окаемову (Г. Польских). Постановщик ищет свободную романную форму, чтобы в пределах фильма уместились и город и провинция, личная судьба и психология времени.

Классическая литература подвигает режиссеров на попытку решения вечных проблем бытия, подобно Г. Козинцеву в *Гамлете*, С. Бондарчуку в *Войне и мире*, И. Пырьеву в *Братьях Карамазовых*, А. Михалкову-Кончаловскому в *Дворянском гнезде*, А. Зархи в *Анне Карениной*.

Вера в силу интеллекта, нравственной чистоты, высокого чувства ответственности не только за себя, но за все человечество была несколько утопической и очень романтической по сути своей. Поэтому можно сказать, что одним из свойств кинематографа оттепели был по-своему мифологический статус, основанный на очищенной от сталинизма социалистической вере.

Не менее важное течение в кинематографе тех лет условно можно назвать - мир глазами ребенка. Дети не толь-

выступают критериями истины, добра и красоты, но и различают зло, несправедливость, ложь, стяжательство, жестокость. В картине *Сережа* Г. Данелии и И. Таланкина, практически положившем начало этому течению, образ мальчика жовится нравственным критерием всего, что происходит [экране. В таких лентах, как *Человек идет за солнцем* М. Каша, *Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен*, Климova дети и подростки прекрасно чувствуют ложь и лицемерие и разоблачают бюрократов. В картине *Республика* Г. Полоки создан коллективный образ обитателей детского дома. В фильме *Чудотворная* В. Скуйбина мальчик мешает естественное отвращение к сектантству. В *Тучах над сом* В. Ордынского тот же путь проходит школьница.

Идеология детского «взгляда-видения» продолжена популярными фильмами *Дикая собака Динго* Ю. Карасика и *ш, откройте дверь* А. Митты.

В таких разножанровых картинах, как *Листопад* и *Бель автомобиль*, героями выступают «простодушные» дети или взрослые люди с детской душой. Девушка, которую в народе называют обычно «чистая душа», спасает спившегося человека в фильме *Когда деревья были большими* Л. Кулиджанова.

Особый общественный резонанс вызвали в свое время две картины, связанные с этой тематикой, *Друг мой*, Колька Ксеров А. Митты и А. Салтыкова, в которой шофер с детьми вместе с учениками разоблачает бюрократизм пионерско-комсомольской организации, и фильм Ю. Райзмана *Это любовь?*, где школьная бюрократия и дворовое месть губят зарождающуюся любовь. В новой картине [Райзмана *Твой современник* (1967) на экране была развернута открытая дискуссия о политических проблемах дня, включившая такой непростой вопрос: кто может быть членом партии...

Не останавливаясь на отдельных свойствах и художественных решениях столь разных картин, важно подчеркнуть общую составляющую: кинематограф выходил на этические позиции, становился важным фактором общественной жизни, не теряя при этом жизненность, достоверность и зрительское сочувствие.

В 1964 году вышел фильм, который можно считать 1М из центральных символов кино 60-х: *Застава Ильича двадцать лет*).

Картина М. Хуциева является одним из самых ярких произведений десятилетия. С одной стороны, *Застава Ильича* (1964) - фильм, который можно считать 1М из центральных символов кино 60-х: *Застава Ильича двадцать лет*).

листский стиль в игровом кино. С другой стороны, в этой картине впервые в нашем кинематографе появляется проблематика поисков смысла жизни в ситуации, когда система традиционных идеалов пошатнулась. И здесь, как ни странно, обнаруживается родство между сделанной в документальном стиле *Заставой Ильича* и театрально-декоративным *Гамлетом*. Подобно тому как приехавший Гамлет обнаруживает трещины в своем датском государстве, так и герой хуциевского фильма, вернувшись из армии, неожиданно подмечает, что кое-что прогнило и в его «советско-московском королевстве». И тот и другой жаждут возродить идеалы и восстановить порвавшуюся связь времен. Партийная критика в лице Н. Хрущева, которая обрушилась на *Заставу Ильича*, сообщила картине дополнительный зрительский импульс, и после временного запрета она вышла на экраны, став событием в идеологической и культурной жизни страны. Успеху картины в равной мере способствовали поэтическая сценарная манера Г. Шпаликова и поразительное мастерство оператора М. Пияхиной, благодаря которой на экране возник никогда не существовавший в таком качестве образ Москвы.

С *Заставы Ильича* в определенном смысле началось кино, отмеченное социальным критицизмом, повышенной рефлексивностью и возникновением темы идеологического кризиса.

Подобное решение темы в *Заставе Ильича* было не просто романтическим, оно было возвышенным и прозвучало как клятва, как проповедь в защиту пошатнувшихся и потускневших революционных принципов. Это клятва поколения оттепели, шестидесятников.

Документальная основа фильма (первомайская демонстрация, вечер в Политехническом), лирика (времена года, городские пейзажи) и даже прозаическая пластика быта (танцы во дворе) - все эти элементы в той или иной степени являются символами времени, аллегориями оттепели, ее атмосферы.

Хорошо это видно на примере любовной линии фильма. Хотя все действие картины вертится вокруг романа Сергея и Ани, любовно-эротической атмосферы в картине Хуциева, в привычном смысле, нет. Героиня становится своеобразным гидом, который проводит жаждущего правды и истины героя по различным кругам столичного общества: интеллигенции, старой бюрократии в лице ее отца, молодых чиновников-карьеристов и т. д. В итоге этой одиссеи герой обнаруживает, что революционные идеалы и ценности обветша-

ли, потускнели, а кое-где и совсем умерли. Это безверие, эту ситуацию сумерек идеалов он переживает как личную драму.

В *Июльском дожде*, который Хуциев поставил в 1966 году по сценарию А. Гребнева и который продолжил проблематику *Заставы Ильича*, ситуация выглядит иначе. Тень сталинизма исчезает и угроза начинает исходить в основном от «интеллигентского мещанства», рожденного городским потребительским духом и превратившегося в целую прослойку со своим «светским» образом жизни и соответствующей идеологией. Фильм так и строится - на противопоставлении сакрального мира идеалов (их представляют Лена и ее родители) развлекательно-деловому миру интеллигенции (жених Лены - Володя и его приятели). По сравнению с патетической *Заставой Ильича* *Июльский дождь* снят в ином ключе: внешне бесстрастно, когда авторская интонация словно уходит за кадр. Символом этого фильма может служить эпизод типографской штамповки «Незнакомки» Крамского. Подобно тому как картина Крамского теряет в этом механическом процессе свою ауру, точно так же и нравственные идеалы тонут, исчезают в суеде урбанистической жизни, в конформистско-потребительском стиле жизни новой интеллигенции и чиновничества. Не исчезает только внутренний подтекст картины, следы борьбы быта и бытия, которые по-прежнему волнуют зрителя.

В трагической картине Ларисы Шепитько *Крылья* идеалы вообще отправляют в музей. Именно там висят фотографии главного персонажа фильма - бывшей военной летчицы Петрухиной, которую сыграла Майя Булгакова. Теперь она работает директором ремесленного училища и никак не может найти себе место в новой мирной жизни. Точнее, с высоты военных, героических идеалов она не может принять современную жизнь с ее негероической рутинной. Основным символом картины можно считать ее первый кадр, где в поимвочном ателье героиню измеряют, чтобы сшить ей строгий, серый, стандартный костюм, а за окном - свободно и стихийно течет повседневная жизнь.

Строгий «костюм» суровых буден станет как бы прообразом последующего нетерпимого, жесткого, почти фанатичного поведения героини, а образ жизни за окном - разболтанного поведения учеников, работников училища, молоденькой журналистки и непонятной жизни приемной дочери и ее друзей. Позиция Шепитько вместе с тем неоднозначна. Она не отрекается от героики прошлого, но отдает дань и обыденному существованию. Жизнь со всем ее несо-

еершенством остается, а идеалы, которые с ней несовместимы... Для них есть музей.

После этих картин цензура насторожилась, но все-таки пропустила еще один фильм на опасную тему. *Три дня Виктора Чернышева* М. Осепьяна - пролетарский вариант на тему сумерек идеалов. И хотя фильм получил приз и почетные грамоты ЦК ВЛКСМ, он на самом деле изобразил картину безверия и превращения главных святых в пустые ритуалы и риторику.

Параллельно этому критическому направлению продолжали иметь жанровое обогащение кино. Всегда популярная мелодрама с каждым годом набирала силу. Шестидесятые лишь утвердили устойчивость зрительских интересов к этому жанру. Людям, уже отошедшим от войны, как и прежде хотелось тепла, сильных страстей, любви и верности.

Три тополя на Плющихе Т. Лиозновой, *Еще раз про любовь* Г. Натансона, *Мама вышла замуж* В. Мельникова в полной мере удовлетворяли эту потребность. Имена Ефремова, Дорониной, Тихонова и других актеров, и прежде горячо любимые зрителями, зазвучали с новой силой. В этом ряду выделялся фильм Ст. Ростюцкого *Доживем до понедельника* (1968). Школьная тематика, проблемы педагогики, столь привычные и обыденные, были раскрыты на экране в русле русской литературной традиции, как поиски смысла жизни, сохранившие при этом обаяние молодости и юношеских страстей.

Новые жанровые поиски

Становится популярным жанр детектива: *Без свидетелей*, *Два билета на дневной сеанс*, *Деревенский детектив*, *Хозяин тайги*, *Обвиняются в убийстве*.

На этой волне популярных жанров возникли сериалы, начиная с фильма С. Колосова *Вызываем огонь на себя* и заканчивая триумфом картины Т. Лиозновой *Семнадцать мгновений весны*. *Операция «Трест»* С. Колосова, трилогия о *Неуловимых мстителях* В. Кеосаяна, *Щит и меч* В. Басова, *Урюм-река* Я. Лапшина, *Адъютант его превосходительства* Е. Ташкова, *Тени исчезают в полдень* В. Ускова и В. Краснопольского, *Ошибка резидента* и *Судьба резидента* В. Дормана - вот неполный перечень наиболее запомнившихся сериалов тех лет.

Из этого списка следует выделить нестандартный фильм С. Кулиша *Мертвый сезон*, в котором главные роли сыграли Д. Банионис и Р. Быков. Основанный на подлинных

событиях, фильм, сохраняя жанровую условность произведения «шпионского» цикла, оказался ближе к реальной действительности, чем любая социальная драма.

Еще два жанровых потока, которые нельзя обойти, ибо без них трудно получить целостную картину рассматриваемого десятилетия. Речь идет о комедиях и экранизациях.

Сначала о «зигзагах» комедийного жанра. В первую очередь следует отметить возникновение в 1962 году сатирического журнала *Фитиль*.

О комедиях тех лет можно сказать, что они прежде всего характеризуются разнообразием: от бытовой легкой лирической комедии *-Девчата* Ю. Чулюкина, через трюковые, динамичные и в некоторых случаях просто феерические ленты Р. Быкова - *Семь няnek*, *Пропало лето*, *Айболит-66*, *Внимание, черепаха*, к эксцентрике Л. Гайдая, использующего в рювых целях опыт старой комической - *Лес Барбос и необычайный кросс*, *Самогонщики*, *Деловые люди*, *Операция «Б!»* и *Другие приключения Шурика*, *Кавказская пленница*, *Бриллиантовая рука*, *Я шагаю по Москве* Г. Данелии расширяет границы жанра, образы молодых героев (актеры Н. Михалков, Е. Стеблов, А. Локтев) входят в круг персонажей из других картин, с четким социальным посылом.

Следует особо отметить гротесковый стиль экранизации А. Аловым и В. Наумовым *Скверного анекдота* по Ф. Достоевскому. Фильм был запрещен. Но накопленный в его границах творческий опыт не исчез. Значительную часть репертуара составляли различные варианты сатирических комедий *Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен*, *Шпохождение зубного врача* Э. Климова, *Серая болезнь* Я. Семенова. *Тридцать три* Г. Данелии, *Дайте жалобную книгу*, *Берегись автомобиля*, *Зигзаг удачи* Э. Рязанова.

Как видим, комедийное наследие 60-х годов выглядит очень внушительно.

Тем более что эти фильмы, производство которых сопровождалось различными цензурными нападками, вышли за рамки десятилетия и поныне составляют основу телеэкранов.

В этих комедиях прославились и получили всенародную популярность множество актеров: Г. Визин, Е. Моргунов, Ю. Никулин, М. Пуговкин, В. Этуш, И. Смоктуновский, Е. Евстигнев, Ю. Яковлев, Л. Куравлев, Н. Румянцева, А. Кузнецов, Е. Леонов, С. Крамаров, А. Миронов и многие другие. Раздел экранизаций был представлен такими фильмами, как *Дама с собачкой* И. Хейфица, *Гамлет* Г. Козинце-

ва, *Война и мир* С. Бондарчука, которые можно отнести к классике мирового кино. Поиск возвышенной духовности, трагический разлом между временем и человеком, патриотический настрой, далекий от казенных штампов, - литература делегировала эти и другие гражданские замыслы в сферу кинематографа; они и были экранизированы во всем блеске накопленного опыта и новых творческих решений.

Такова в общих чертах картина российского кино 60-х годов. Надо подчеркнуть, что кинематограф десятилетия рассматривался в основном с жанровой, стилистической и режиссерской точек зрения. Но кино - профессия коллективная, и поэтому будет большой ошибкой не упомянуть кинематографистов других специальностей: сценаристов, операторов, актеров, также внесших огромный вклад в искусство экрана шестидесятых.

Сценаристы создавали литературную основу кинематографа. Среди них были профессиональные драматурги, писатели, поэты и довольно много режиссеров, которые самостоятельно или совместно с другими мастерами слова писали сценарии к своим фильмам: Г. Шпаликов, Н. Рязанцева, В. Ежов, Ю. Нагибин, А. Володин, В. Аксенов, Ю. Трифонов, А. Алов и В. Наумов, А. Михалков-Кончаловский, А. Тарковский, Б. Балтер, М. Шатров, С. Лунгин, Ю. Дунский и Я. Фрид, А. Гребнев, Д. Храбровицкий, В. Богомолов, Э. Брагинский, Ю. Райзман, И. Хейфиц, М. Хуциев, В. Розов, Г. Чухрай, В. Шукшин, М. Ромм, С. Герасимов.

Известные операторы в кино 60-х - М. Пилихина и Г. Лавров, снимавшие фильмы М. Хуциева, С. Урусевский дал эффектную картину революционной Кубы в фильме М. Калатозова *Я - Куба* и блестяще снял свой фильм *Бег иноходца*, В. Юсов создавал вместе с А. Тарковским его поэтический мир, Г. Рерберг изящно воплотил замысел режиссера *вДворянском гнезде*, А. Летрицкий оставил в истории эпохальную экранизацию С. Бондарчука *Война и мир*. И. Грицюс - подлинный соавтор *Гамлета* Г. Козинцева.

Хотелось бы подчеркнуть и основные амплуа актеров, определивших лицо десятилетия: И. Смоктуновский и А. Соловьев - главные интеллектуалы, Е. Урбанский, М. Ульянов, К. Лавров, Е. Матвеев - волевые, сильные, положительные герои, интеллигентные персонажи А. Баталова; Е. Евстигнеев, Г. Вицин, Е. Моргунов, Ю. Никулин, А. Смирнов, М. Пуговкин, А. Демьяненко, Е. Леонов, Л. Куравлев чаще всего исполняли комедийные роли. Н. Фатеева снималась в легком жанре и в драме, Н. Бурляев играл фанатичных мальчиков или подрост-

ков, Ю. Соломин прославился в шпионском сериале, В. Высоцкий - вел свою мифологию свободы (альпинист, геолог), Н. Русланова - девушка из народа. С. Любшин и Н. Губенко в главных ролях *Заставы Ильича*. Романтичные сестры Вертинские. С. Светличная и Т. Доронина прославились в мелодрамах. [Особая духовная наполненность - в игре А. Демидовой и ГИ. Саввиной. А. Папанов известен нам, как в комедийных, так и в драматических ролях, О. Ефремов - в самых разнообразных амплуа. Эту бесконечную вереницу мы завершим знаковой фигурой В.Этуша, который представил типологического и сатирического т. Саахова в «кавказской» комедии Л. Гайдая. &Список можно продолжать, он доказывает, каким значительным было кино 60-х, если иметь в виду галерею характеров, созданных, в том числе, актерскими средствами.

IX.5

Расцвет национальных кинематографий

Где-то в середине десятилетия начинается расцвет национальных кинематографий. Толчком для этого, несомненно, послужил приход нового поколения кинематографистов, закончивших ВГИК.

В первую очередь отметим украинскую «новую волну», инициатором которой стал С. Параджанов, поставивший в 1964 году знаменитый фильм *Тени забытых предков*. За ним последовали Ю. Ильенко - *Родник для жаждущих*, *Вечер накануне Ивана Купала*, *Белая птица с черной отметиной*, Л. Осыка - *Каменный крест*, *Захар Беркут*, Н. Мащенко - *Кобыльищары*, Такова была «поэтическая школа», основанная на фольклорно-мифологическом материале.

Новое белорусское кино представлено прежде всего режиссером В. Туровым - *Через кладбище*, *Яродом из детства*,

В историю многонационального кино литовский режиссер В. Жалакявичус своим фильмом *Никто не хотел умирать* (1965) вписал одну из самых ярких страниц: военный сюжет, основанный на борьбе так называемых «лесных братьев», раскрывался не в приключенческом жанре, а в непривычной системе образов, когда герои - причем по обе стороны невидимого фронта - не были обделены свойствами сложных человеческих натур.

Молдавскому кино с самого начала был присущ в романтический стиль, самым ярким представителем которого стал Э. Лотяну, воспевавший очарование народного и особенностями цыганского быта - *Красные поляны*, *Лаутары*, *Табороходит в небо*. В фильмах Лотяну получила известность

актриса С. Тома. Ведущим оператором молдавского кино был В. Дербенев.

Такой же расцвет, как и на Украине, переживает грузинское кино. Еще работают основатели оттепели Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе, но уже появляется поколение, составившее «новую волну» грузинского кино. Для ее стиля характерно сочетание притчевой поэтичности с документализмом и грузинским юмором. Самым крупным представителем этого поколения является О. Иоселиани - *Листопад, Жил певчий дрозд*.

В армянском кино новое слово принадлежит ф. Довлатяну и Г. Маляну. Первому известность принесла картина *Здравствуй, это я*, которую можно рассматривать как армянский вариант *Девяти дней одного года*, а Г. Маляну фильм *Треугольник*, в котором под «покрывалом» документализма проглядывает притча о мужской дружбе. В эпическом стиле был снят фильм *Мы и наши горы*, рассказывающий о горном пастбище и пастухах, живущих там.

Из всех среднеазиатских кинематографий кино Туркмении обладало в лице ее ведущего режиссера В. Мансурова наиболее ярко выраженным поэтическим и орнаментальным стилем. Повествовал ли он в фильме *Состязание* о том, как молодой музыкант-дutarист своей игрой помирил два враждующих ханства, или рассказывал о том, как юная женщина из рабыни становилась свободной в результате революции. В *Рабыне* автор придерживался этой возвышенной и довольно сильно стилизованной под стихотворный сказ манере.

В эстетическом плане ему противостоит стиль «новой волны» киргизского кино, сформировавшегося под влиянием жесткого реализма двух фильмов, поставленных русскими режиссерами на киргизской студии - *Зноя* Л. Шепитько и *Первого учителя* А. Михалкова-Кончаловского, и того факта, что ведущие режиссеры Т. Океев и Б. Шамшиев много работали в этнографической документалистике.

Как нечто среднее между двумя обозначившимися стилистическими манерами смотрится эстетика нового узбекского кино, представленного в первую очередь Э. Ишмухамедовым, о чем свидетельствуют такие лирико-поэтические фильмы, как *Нежность* и *Влюбленные*.

Кино оттепели; предвестники кризиса

Во 2-й половине 60-х возникает тенденция, критически относящаяся к эпохе оттепели и его кинематографу, которые были окрашены в утопико-романтические тона. До-

вольно ярко это видно на примере творчества режиссера К. Муратовой. Она начинала свой путь в кино вполне традиционно, о чем свидетельствуют два добротных колхозных фильма, поставленных ею совместно с А. Муратовым. Свое обращение, условно говоря, в другую веру Муратова начала *Коротких встреч*, которые открывает кадр, противоположный последнему кадру *Нашего честного хлеба*, ее предыдущего фильма, где председатель колхоза, снятый с нижнего возвышающего ракурса идет по бескрайнему полю навстречу; новым победным боям за урожай. И вот начальный кадр *Коротких встреч*: снятая с верхнего «принижающего» ракурса одинокая женщина, томящаяся и тоскующая в замкнутом пространстве полуосвещенной, неубранной кухни городской квартиры. Этот меланхолический кадр представляется знаком другой эстетики.

.. Еще более решительный шаг режиссер совершает в следующей своей картине, создав, быть может, самый камерный фильм советского кино - *Долгие провода*. Перед нами разворачивается семейная драма, рассмотренная словно в микроскоп. В *Долгих проводах* фиговый листок мнимой социальности решительно отброшен и даже скомпрометирован: воспитание трудной девочки-подростка коллективом заканчивается ничем, а помощь сослуживцев в ее семейной драме сведена к нулю. Героиня картины, как и в предыдущем фильме, полностью «погружена в свои переживания, а реальная жизнь существует в виде мрачного натуралистического фона.

} "... Фильмы Муратовой, таким образом, плохо вписываются в общую картину, они стоят особняком, подчеркивая индивидуальный стиль, неповторимый взгляд художника на повседневную действительность, но при этом создают полифонию мира, вглядываются в глубинное течение жизни.

| Заметные изменения в середине 60-х происходят и с циклом фильмов о рабочем классе. Во-первых, их количество резко идет на убыль, а во-вторых, они теряют свою былую масштабность и монументальность, такие пролетарские саги, как *Большая семья* и *Битва в пути*, теперь уже практически невозможны.

Мифология о передовом рабочем классе подвергается сомнению или даже отрицанию во многих известных фильмах. Фигуры те же, но игра другая - так можно обозначить стратегию демифологизации в этих картинах. В комедии >Г. Я.энеп\лияшагаю но Москве (1963) в столицу приезжает рабочий паренек из Сибири. Однако никаких разоблачений и ^перевоспитания не происходит. Новые столичные знакомые

сибирского паренька оказываются прекрасными ребятами, а писатель-циник, должный подвергнуться разоблачению, - это просто полотер, работающий у настоящего писателя. Таким образом, нитью картины становится не драматизация традиционных оппозиций: интеллигенты-рабочие, столичное - провинциальное, а, наоборот, их комедийная и лирическая совместимость,

В уже упоминавшемся фильме *Три дня Виктора Чернышева* впервые в качестве главного героя изображен скучающий, ко всему равнодушный молодой рабочий. Герой как бы самодостаточен, он не принимает условий игры, имея в виду показушную жизнедеятельность.

Следует отметить и фильм грузинского режиссера Лмстогшд (1966), который смотрится как ироническое пародирование производственно-рабочего фильма периода оттепели.

Значительные эстетико-идеологические метаморфозы претерпевают фильмы, посвященные деревне.

В 1966 году Михалков-Кончаловский поставил *Лсино счастье*. Фильм выглядит как плоский черно-белый рисунок. Его смысл - в оппозиции к традиционному колхозному фильму. Нет здесь ни секретарей райкомов, ни консервативных председателей, ни мещан-собственников, ни упорной борьбы за богатый урожай. Пафос картины Кончаловского откровенно полемичен. Жизнь одной маленькой полеводческой бригады вырывается режиссером из контекста большой жизни колхоза. Фильм строится как бессюжетное хроникально-документальное повествование. При этом производственный процесс отодвигается на периферию, а на первый план выносятся неторопливое течение обыденной жизни - уборка, приготовление пищи, перекуры, разговоры, поиски уснувшего в траве ребенка, исповедальные беседы, игры влюбленных. В драматургии картины (сценарий Ю. Клепикова) история Аси (И. Саввина), «которая пюбила, да не вышла замуж» (первоначальное название картины), почти не выделяется, растворяясь в общем потоке жизни. Драматургический, пластический, актерский (большинство исполнителей - жители одной из деревень) и фотографический документализм фильма тщательно подчеркнут. Картина не случайно подверглась запрету. По прошествии же ряда лет она заняла одну из главенствующих позиций в обиходе произведений шестидесятых.

Как завершение этой критической тенденции, подведшей черту и эпохе оттепели, и ее кинематографу, можно считать фильм Г. Панфилова *Прошу слова* (сценарий 1973, вышел в 1975). В этой трагикомической ленте воспитанная в уто-

пико-романтическом духе оттепели героиня, верящая в скорое наступление коммунизма (И. Чурикова), терпит поражение в борьбе с наступающим прагматическим временем.

К началу 60-х годов в СССР действовало двадцать киностудий по производству художественных фильмов. Это были, как правило, студии, построенные в 20-30-х годах. Многие из них имели устаревшую техническую базу, были плохо оборудованы, находились в старых, непригодных помещениях. Кинобум оттепельного периода со всей остротой поставил вопрос о перестройке кинопроизводства и кинопроката в целом. Появились новые виды кинематографа - широкоэкранный, панорамный, широкоформатный, круговая панорама. Уже в середине 60-х количество одних только художественных картин достигло 140 лент в год, из них половина постановок была осуществлена на республиканских студиях.

Подводя итог сказанному, подчеркнем, что этот период был одним из самых ярких в истории отечественного кино. Кинематографисты разных национальностей в основном были молоды, талантливы, творчески активны. Это придавало жизненную силу и удивительную динамику всему кинопроцессу.

IX.7

С. Ф. Бондарчук

Выдающийся режиссер, актер, сценарист, общественный деятель Сергей Федорович Бондарчук родился 25 сентября 1920 года в селе Белозерка на Херсонщине. Теперь здесь открыт народный музей Бондарчука.

До Великой Отечественной войны он учился в театральной студии Ростова-на-Дону. После войны был принят сразу на третий курс ВГИКа - в мастерскую замечательного педагога и кинорежиссера Сергея Герасимова. Силами мастерской в ее первом составе был создан известный фильм *Молодая гвардия* (1948), *А сам тот курс остался в памяти вгиковцев под именем «молодогвардейского»*. Бондарчуку выпала роль Валько - партийного руководителя, оставшегося в подполье. Начинающий актер играл без нажима, эмоционально, достоверно. Он искал правду поведения человека, оказавшегося в немецком застенке, но не сломленного, смелого.

В 1948 году Бондарчук оканчивает ВГИК и получает приглашение от режиссера-классика И. Савченко участвовать в фильме *Тарас Шевченко*. С образа Кобзаря ведет отсчет зрелое творчество актера.

В сельском доме Бондарчуков портрет Шевченко висел, как икона, в рушнике. «Его стихи вошли в мою жизнь с самыми ранними впечатлениями детства, - вспоминал Бондарчук, - с запахами степи, мягкими украинскими вечерами». Бондарчук создал в картине глубоко народный характер великого поэта и живописца. Особенно удались сцены солдатчины, когда Шевченко на десять лет загнали в закаспийскую полупустыню, в Новолетровскую крепость. Шевченко выжил, сохранил жажду творчества, силу таланта.

Фильмом *Тарас Шевченко* Бондарчук утвердился как один из самых одаренных актеров своего времени. Приходит слава, испытания которой выдерживают далеко не все «звезды». Кинематограф обрушивает на него роль за ролью. Углубленный реализм актера привлекает самых титулованных постановщиков: Ю. Райзмана (*Кавалер Золотой Звезды*, 1950 - Сергей Тутаринов), М. Ромма (*Адмирал Ушаков и Корабли штурмуют бастионы*, 1953 - Тихон Прокофьев), Л. Лукова (*Об этом забывать нельзя*, 1954 - писатель Гармаш), Ф. Эрлера (*Неоконченная повесть*, 1955 - Ершов), Л. Трауберга (*Шли солдаты*, 1958 - Матвей Крылов).

Бондарчук всегда выступал против типажности, эксплуатации актера лишь по его внешним данным. Однако роли складывались так, что Бондарчук почувствовал опасность самоповтора, зависимость от намерений и вкуса режиссера, а она-то, эта зависимость, приводила и к срывам. К примеру. *Кавалер Золотой Звезды* и роль в этом фильме актера очевидно и безнадежно устарели.

В экранизации *Отелло* режиссера С. Юткевича (1955) Бондарчук талантливо создал трагический образ главного героя. Фильм очень понравился Лоуренсу Оливье, лучшему английскому исполнителю шекспировского репертуара. Правда, мэтр заметил, что Гамлета можно играть до 40 лет, а вот Отелло надо играть после 60-ти. Много позже Бондарчук придет к такому же мудрому выводу.

Лучшая роль Бондарчука в этот период - доктор Дымов в экранизации чеховской *Попрыгуньи*, поставленной режиссером С. Самсоновым (1955). Бондарчука можно назвать сопостановщиком экранизации. Он подал заявку на роль руководству *Мосфильма* и поломал решение худсовета студии, первоначально забаллотировавшего замысел *Попрыгуньи*. Результат же актерской работы поразил даже скептиков. Критика была в восторге: актер сыграл свежо, проникновенно. Чехова ставили в кино как мастера смешного, юмориста. Тут же, в *Попрыгунье*, он зазвучал с печалью и болью. Бондарчук

сыграл тип личности, который раньше имел социокультурное определение: «русский интеллигент». Фильм предполагалось назвать *Великий человек*. Бондарчук - от Бога актер главной роли. Второй план, тем более эпизод, не его амплуа. И в этой роли он философичен, мыслит масштабными категориями. Он не сторонник «левого», критического сознания, а олицетворяет гуманистические нравственные принципы. Его Дымов не религиозный человек, он великолепный доктор, добрый, тонкий по натуре человек. Попрыгунья Ольга Ивановна постеснилась великого труженика Дымова, но картина все-таки сохранила чеховское название.

Дальнейшую судьбу Бондарчука определил фильм *Судьба человека, замечательный актер стал выдающимся кинорежиссером*. Желание выступить с авторской картиной явно зрело в Бондарчуке. Публикация рассказа Михаила Шолохова откинула все колебания. «Снять этот фильм стало меня больше, чем «творческим планом». Больше, чем гои. Это стало целью моей жизни»¹, - говорил Бондарчук. Ющение актером образа Андрея Соколова, рядового русского солдата, познавшего ужасы нацистского плена, уцелевшего в пекле войны, но оставшегося человеком, способным бить жизнь и делать добро, - этот образ потрясал, убеждал в своей правде, *выражал суть победившей России*.

Экспозиция фильма вслед за рассказом Шолохова (торопится уступить место военным эпизодам. Бондарчук экомит зрителей с довоенной жизнью героя. Говорит о кор-; этого человека.

Сильна потребность любить! Бондарчук - гуманист, (знал, какое это прекрасное чувство - любить, как преобразлюбовь самую рядовую, обыкновенную судьбу. Для актера, как играет он своего героя, важно подчеркнуть человеческие в людях, создать у зрителей ощущение праздника, хотя на зне как будто все давно знакомое: ласковый, всепрощающий взгляд Ирины, жены, забота ее о муже, о детях; вот сосед аиграл в честь молодых на гармошке «Дроля мой, ах, дроля»; вот первенец капризничает, отказывается брать грудь у гери, а смущенный, счастливый отец стоит, переживая, по- . Быстро бежало время, выросли трое детей.

Андрей Соколов отправляется на войну не колеб- >. Вопросы нет - идти или не идти. Идти! Должность у сол-та рядовая - попал в автороту. Но не о славе же воинской (мечтал!

В фильме показан всего один бой Соколова. А после - плен.

В те трагические недели, когда Красная Армия, теснимая противником, вынуждена была отступить, немало советских бойцов попало в плен. Проклятием, адом стала фашистская неволя.

В эпизодах плена, как правило, мы видим крупные планы лиц героев. Здесь другое. Соколов мало разговаривает - неволя отнимает право голоса. И вся его внутренняя жизнь отражается в первую очередь в глазах: они страдают, мучаются, сопереживают, ненавидят, тоскуют, выдают думу Андрея о родных, о своем воронежском доме; они же, эти словно посыпанные пеплом глаза, говорят о мужестве солдата, его человеческом достоинстве.

Актер однозначен по отношению к своему персонажу: он его любит, бесконечно жалеет, восхищается им, *разделяя безмерную веру в Родину*, его надежду на будущее.

Соколов бежал из плена при первой же возможности. Теплый, солнечный день. Лес обрывается. Перед Андреем поле овса. Быстро, как зверь, оглядевшись, беглец упал ничком и пополз. Забрался в глубь поля. Жадно сорвал несколько колосков, намял зерен, пожевал с несказанным наслаждением.

На экране - измученное, небритое лицо беглеца, в глазах счастье и не утихшее, не остывшее за время побега страдание. Про такие сцены справедливо говорят: исполнитель не играет роль, он живет ею.

Андрей блаженно откинулся на спину, увидел высокое небо, ощутил дуновение ветерка. Ради этой вот минуты тишины и покоя бежал он от мучителей...

Камера снимает героя сверху, постепенно уменьшает фигуру лежащего Андрея, спивая его с землей, делая частицей природы, всего мироздания...

Но отменить войну Соколов не может. На мотоциклах подоспели немцы. Закурили, спокойно глядя, как овчарки катают по земле беглеца. Но судьба все-таки благоволит герою: «Живой... живой я остался!»

Так скажет Андрей после, вспоминая кошмарные годы неволи. Лучшие кадры картины Бондарчука - эпизоды в лагере смерти, заставили французского критика Клода Мориака восторженно сказать: «Мы уже много видели советских и других фильмов, посвященных войне. Но никогда нам не приходилось так соучаствовать в картине подобного жанра, так жить судьбой одного человека среди миллионов дру-

жх, так переживать мужество и страдания русского военнопленного...»²

Соколов пробыл в плену до лета 1944 года. Но испытания для героя не идут по нисходящей линии. Он узнает, что налете немецкой авиации погибли его жена и дочери. Берлине, утром 9 мая, в День Победы, Соколов получает весть о гибели сына...

После войны по селам и городам скиталось немало [Сирот. Соколов приметил возле чайной, куда он заезжал [рекусить после рейса, оборванного мальчонку, Ванюшку. ^Чувство отцовства снова пробуждается в герое. Значит, надо наперекор всему, надо сберечь и чужую жизнь - этого тенького сироты, который пойдет дальше, сам станет му-отцом.

«Ванюшка! Садись скорее в машину, прокачу на эле- [earop, а оттуда вернемся сюда, пообедаем». Босоногий обор- !Ш радостно сел в кабину. А день погожий, солнечный... фей жадно закурил. Волнуется герой - актер не скрывает)го волнения бывшего солдата. И зритель тут что-то пред- юует, ему передается нервозность Андрея. Ведь понятно, герой решается на какой-то важный поступок.

«Ванюшка, а ты знаешь, кто я такой?» - Бондарчук Произносит эти слова, задыхаясь, они дались герою нелегко. иКто?» - «Я твой отец». Критики единодушно приветствовали ктерство, искренность, человечность исполнения актером ^днейшего эпизода роли. Финал читается *как преодоление 1гедии* Андрея Соколова - человека большой духовной си- и и нравственной крепости. Герой нашел смысл существова- [ния после всех потерь и испытаний. Он верит в сына - следо- льно, в будущее.

Покоренный образом Андрея Соколова, великий ре- :сер Роберто Росселини пригласил Бондарчука в Италию [• сниматься в картине антифашистского содержания *В Риме [была ночь* (1960, солдат Федор).

Человека в гимнастерке, назначенного в послевоен- ное время директором совхоза, сыграл актер в фильме *Сере- жа* режиссеров-дебютантов Г. Данелии и И. Таланкина. Ко- ростелев - так звали главного героя - обладал душевной ^нежностью, нерастраченным лиризмом.

60-е годы Сергей Бондарчук отдал съемкам четырех- >ийной картины *Война и мир* (1962-1967). Следует напом- что сразу несколько ведущих советских режиссеров

мечтали снимать роман Толстого. И все же поручили сверхдорогую в постановочном плане экранизацию именно Бондарчуку. В этой грандиозной картине он воплотил образ Пьера Безухова.

Съемки картины начались 7 сентября 1962 года со сцены расстрела французами поджигателей (4-я серия). В самом выборе эпизода заключался полемический смысл. Сцена была пробным камнем для режиссера, от ее успеха зависела судьба постановки. Внутренняя полемика велась с американским постановщиком Кингом Видором, который в своей экранизации «Войны и мира» в противовес художественному замыслу Толстого построил данный эпизод как расстрел вообще, Суть же приема ~ в предельной достоверности поведения и душевного состояния Пьера, попавшего в числе других москвичей в руки французов, считающих их поджигателями. Первые два залпа французских солдат Пьер не замечает, поскольку отвернулся от вида крови, а третий залп - не слышит. Актер подчеркивает потерю своим героем способности думать, вся процедура расстрела для него бессмысленна и страшна. И это-то ощущение происходящего составляет художественное открытие, правду Толстого, а затем и режиссера и актера Бондарчука,

Батальные сцены киноэпопеи вошли в классику мирового кино. Сражения при Шенграбене и Аустерлице, грандиозная Бородинская битва считаются совершенными по стилю, ритмическому рисунку, монтажному построению, правде войны.

Четвертая серия киноэпопеи названа *Пьер Безухов*. Пьер сочувствует москвичам, оскорбленным мародерством захватчиков, настроению солдат и главнокомандующего Кутузова. Бондарчук показывает прозрение своего героя, видевшего пылающую Москву, прошедшего через плен. Пьер и одет-то как простолюдин, он не чурается мужиков. «Собственно, ему и предоставляет Толстой соединять, «сопрягать» все главные сюжетные линии романа, как и выражать всю главную нравственную проблематику эпопеи во всех жизненных и психологических аспектах»³ - так рассудил режиссер. И еще: «Толстой глубоко патриотичен. Его патриотическое чувство опять-таки вплотную связано с народной нравственностью, с ощущением истории страны как истории людей, не ищущих для своего благополучия ни чужого добра, ни тем более чужих земель». Недаром же так настойчиво высказывается Толстым

об исконной общности людей, о необходимости их скопленного объединения на основе добра.

К этой деятельной добродетели трудным путем идет Пьер. Поэтому-то волею Толстого его образ стал одним из альных в эпопее.

Война 1812 года, как хорошо известно, удесятирели историю страны как истории людей, не ищущих благополучия». Фильм отражает эту важную мысль в х Пьера Безухова и Кутузова. Обоих война преображает. *Связывает с народом, традицией, Отечеством.*

Картина *Война имир* завоевала Главный приз Московского международного кинофестиваля и премию *Оскар 8*). Экспортный вариант *Войны имира* триумфально обогранные планеты. Обозреватели и критики в один голос от и грандиозность батальных сцена, мощь киноживописи.

В дальнейшем Бондарчук-актер снимался у Бондар-режиссера в картинах *Они сражались за Родину* (Звягин-) (1975), *Степь* (Емельян) (1977), *Борис Годунов* (Борис цунов) (1986). Тема больной совести царя - такова психическая линия поведения Годунова в фильме. *На пути жения социально-исторической жизни народа Бондар-охотно обращался к опыту прошлого.* Пушкинская трагедала актеру классический сюжет, который он разрабатыв в категориях народности. Личность царя Бориса ,ует не историк, хотя специальными знаниями актер, ^обыкновенно, овладел. Образ создан художником, кото-по завету Пушкина, гордится славою своих предков и :ает оную.

В 70-х Бондарчук продолжает много сниматься. Психической проработкой и виртуозностью артистической ы отличается его доктор Астров в экранизации А. Конского Дядя *Ваня* (1970). В фильме И. Таланкина *Выбор* : (1974) актер создал образ академика И. Курчатова - вы-егося физика-ядерщика, неутомимого организатора на-Бондарчук был увлечен замечательной личностью ;емика, в котором интеллект, чувство величайшей ответственности перед своим народом, дисциплина и неукротимая естественно сочетались с озорством, юмором, мальчи-ЮМ.

В роли отца Сергея в одноименном фильме И. Талан-(1978) Бондарчук снова продемонстрировал прекрасные кие возможности, безупречно показав два возраста героя: зрелость и старость. Как И, Мозжухин в давнем we, сыграть молодого князя Степана Касатского Бондар-

чук благоразумно не решился. Актер, в силу возраста, выбирает себе роли монаха-отшельника, терзаемого сомнениями и даже страстями, и богомольного старца - вечного скитальца по российским весям. Его седовласый, седобородый отец Сергей - экранное выражение вечного для Толстого вопроса: как жить праведно, для Бога, всех русских людей?

В 1971 году по предложению итальянского продюсера Дино Де Лаурентиса Бондарчук поставил грандиозный исторический фильм *Ватерлоо*.

Ватерлоо - это классика мирового исторического кинематографа. Как даровитый русский художник, Бондарчук сумел в режиссуре фильма подняться до понимания трагического европейского события объективно, без национальной предвзятости. Битва при Ватерлоо для Бондарчука выглядит кровавым кошмаром, преступлением против права человека на жизнь. В этом смысле постановщик не изменил своему прежнему мировосприятию, своей антивоенной теме.

Бесспорной удачей фильма стал образ Наполеона, созданный великолепным американским актером Родом Стайгером. «Солдатский император» ожил, заговорил и убедил. «Я не люблю Наполеона, - признался Стайгер, - но восхищаюсь им». *Ватерлоо* снял Бондарчук так же вдохновенно, как *Бородино*. С режиссером работал великолепный оператор - Армандо Наннуци, сподвижник гениального Висконти. На пластический смысл композиции фильма *Ватерлоо* указал французский критик Жан Лимузен: «Будто бы целиком подчиненный геркулесовой обязанности маневрировать и маневрировать со своими бесчисленными батальонами и эскадронами, Бондарчук ухитряется при этом обладать своеобразным лиризмом. После тысяч рассказов и иллюстрированных поэм он сумел оживить 18 июня 1815 года жестокие сражения, почти завоеванную французами победу, резкий поворот судьбы, последние усилия, героические и бесполезные»⁴.

Могучий талант, выразитель народного самосознания, Бондарчук знал и творческие поражения. К ним надо отнести фильм-дилогию *Красные колокола* (1982-1984 гг.). Образы мексиканской и российской революций решены с ложным пафосом, плакатно. В период так называемой «перестройки» Бондарчук подвергается травле со стороны левых экстремистов. Из видных кинематографистов его защищает лишь Н. Михалков. 8 1986 году мастер осуществил в ГАБТ постановку оперы П. И. Чайковского *Мазела*. В 1994-м закон-

[чил в Италии монтаж десятисерийного телефильма-экранизации *Тихий Дон*. Итальянские продюсеры, монопольные заказчики положили смонтированный и озвученный оригинал)й картины «на полку». В Россию фильм не попал. Судьба)й экранизации до сих пор не решена.

Последней работой актера Бондарчука, перешагнув семидесятилетний рубеж, стала роль боярина Морозов в картине А. Салтыкова *Гроза над Русью*, поставленной по дану А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1992).

В 1951 году Бондарчуку было присвоено почетное звание Народного артиста СССР. За фильм *Судьба человека* в >0 году он был удостоен Ленинской премии, а в 1980 году - вамия Героя Социалистического Труда.

Сергей Федорович Бондарчук скончался 20 октября 1994 года. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве, рядом с могилой замечательного писателя и кинематографиста Василия Шукшина.

IX. 8

А. А. Тарковский

Андрей Арсеньевич Тарковский (1932 -1986) родился [си в семье известного русского поэта Арсения Тарковского. Прежде чем поступить во ВГИК, учился на арабском отделении Московского института востоковедения.

Тарковский поставил семь с половиной фильмов. Поло - это короткометражка *Каток и скрипка*. По общим мер - I, немного. В. Шукшин, учившийся с А. Тарковским в одной совской мастерской М. Ромма, поставил еще меньше - пять >мов. Но одновременно снимался как актер, писал рассказы [и пьесы. В любом случае объемы творчества измерить нелегко.

Вот эти фильмы: *Иваново детство*, *Андрей Рублев*, *Со - лярис*, *Зеркало*, *Сталкер*, *Ностальгия*, *Жертвоприношение*. То, [что объединяет их, связано с личностью режиссера, с его i судьбой. Судьба эта была трудной, подчас горькой и трагич - . Он закончил свои дни вдали от родных мест. «Что же ка - гся моих патриотических чувств, то смотри *Ностальгию* (если тебе ее покажут), для того, чтобы согласиться со мной в « чувствах к своей стране»⁵, - писал он из Рима отцу в чбре 1983 года.

Никаких других свидетельств, кроме экрана, считал I, не нужно. Жизненная позиция, гражданские чувства, лич - ¹ отношения - все в фильмах.

В творчестве Тарковского ясно различимы, среди прочих, два основных признака, вытекающих один из другого: он не только ставил фильмы, но и стремился внести свою лепту в развитие кино как искусства, в становление языка кинематографа. Этот поиск нужен был ему, чтобы раскрывать происходящее на экране в виде фрагмента большого исторического процесса, объединяющего прошлое и настоящее, его собственную судьбу и жизнь окружающих людей. Он воспринимал киноискусство в свете вековых культурных традиций, как звено в общем духовном процессе. На бумаге эти признаки выглядят хотя и связанными, но все-таки существующими отдельно, тогда как в кадрах поставленных им фильмов собственно кинематографический поиск и своеобразный «историзм» режиссерского мышления слиты воедино.

Дипломная киноновелла Тарковского *Каток и скрипка* была замечена, о ней писали в прессе. Город отражался в зеркале витрин и в глазах мальчика. Массивные контуры дорожной машины накладывались в кадрах на хрупкий инструмент. Контраст объемов, контраст красок. Захватывающая игра в возможности кино. В титрах значилось: «оператор В. Юсов». Это серьезная заявка на будущее, приобретение единомышленника, с которым будут сделаны *Иваново детство* (1962), *Андрей Рублев* (1971), *Солярис* (1972).

«Во время войны мне было почти столько же лет, сколько и герою фильма, - писал режиссер об *Иванове детстве*. ~ Я хорошо помню и бомбежки, и эвакуацию, и возвращение с фронта отца, потерявшего здоровье...»⁶ Прямая стыковка личного опыта и материала искусства. В разговоре о своем первом большом фильме возникает имя Федора Достоевского, чей метод строения характеров режиссер попытался приложить к Ивану из рассказа В. Богомолова.

«Меня больше интересуют характеры внешне статичные, а внутренне напряженные энергией овладевшей ими страсти... В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф.М. Достоевского.

Иван из прочитанного мною рассказа принадлежал к их числу»⁷.

Перебирая звенья родословной фильма, наталкиваясь на военный опыт, на традиции классической литературы и автобиографические мотивы, все это воссоединилось в кинематографическое действие *Иванова детства*.

Летний воздух в летящих паутинках. Мальчик в трусах, прикрываясь рукой от солнца, слушает кукушку, следит за бабочкой, бежит к матери - она стоит на тропинке с ведром, опускает лицо в воду.

След ракеты выхватывает из темноты затянутое ряской болото. Торчат кривые стволы деревьев, он же, только неузнаваемый, с острым, худым лицом бредет по пояс в холодной жиже.

*•• Два ряда кадров будто опровергают друг друга. Они похожи, как мир и война. Два плана действия составляют композицию фильма. Один из них - фронт. Второй - сколок сознания юного разведчика, запечатлевшего картины детства, куда вторгаются выстрелы и чужой говор.

Из его снов, где деревья белым контуром впечатаны мрак (негатив, мелькнувший в пленке), где лошади мягкими губами трогают рассыпающиеся на песке яблоки, свет прорывает кадры войны, застывает прифронтовой березовой щей, падает первый снег, словно отбеливая изображение.

Начавшийся с крика кукушки фильм завершается >мом арналета. Угол зрения стремительно расширяется. ^Победа приходит вместе с огненным вихрем залпов «катюш» *и песней *Катюша*. Хроникальные съемки трупов семьи Геб-• бельса чернеют на экране.

Фото Ивана из папки казненных монтируется с кадрами опустевших камер. Но чернота вновь скрадывается светом - дня, песка, реки, что продолжает посылать в фильм [сознание героя, которого уже нет в живых. Мальчик и девочки, бегущие в солнечных брызгах воды, оканчивают эту картину, куда вместились и война и память о ней.

После выхода *Иванова детства* заговорили о «поэтизм кинематографе» Тарковского. Он сам дал тому повод: соединяли в фильме эпизод с эпизодом, исходя из поэтических ассоциаций»⁸. Среди многих откликов выделился голос гантина Симонова: «Богомолов увидел в своем рассказе 1ну точным и пристальным взглядом прозаика. Тарковский т его рассказ глазами поэта. И, вобрав в себя все, что он 1, написал на экране языком кино стихи - трагическую по-р об изуродованном войной *Ивановом детстве*»⁹.

Вспомните лица, что возникли на экране. В лицо ?Коли Бурляева, сыгравшего, вернее, прожившего в фильме 1судьбу Ивана, Сложен рисунок роли дивизионного разведчика

6. Московская кинонеделя. - 26 ноября.

7. Тарковский А. Когда фильм окончен, - М.: Искусство, 1964. С. 141.

8. Тарковский А. Искусство кино. 1962. №11. С. 83.

9. Тарковский А. Известия. 1962. 25 мая.

Холина - может быть, лучшей работы в кино талантливого В. Зубкова. По-своему это исторический характер: жесткий фронтной опыт тщательно упрятан, а на поверхности - вполне штатские, кажется, знакомые черты. Медсестра была увидена режиссером в облике начинающей актрисы В. Малявиной, вроде бы незрелой и угловатой; она сыграла, внесла в фильм тему «незащищенности», особенно в диалоге с Холиным.

В начале 60-х годов, на гребне успеха *Иванова детства*, приняв из рук международного жюри в Венеции Главный приз фестиваля- *Золотого льва Св. Марка*, молодой режиссер уверенно декларирует свои художественные воззрения: «У поэзии нужно учиться передавать немногими средствами, немногими словами большое количество эмоциональной информации»¹⁰.

Когда Тарковский это писал, должно быть, вспомнил строчки из, «Ивановой ивы», из стихотворения отца, Арсения Тарковского:

В своей плащ-палатке,
Убитый в бою
Иван возвратится по иву свою”.

Работа над следующим фильмом *Андрей Рублев* заняла несколько лет. Только сценарий писался два года и двумя авторами - А. Тарковским и А. Михалковым-Кончаловским. Опубликованный в журнале *Искусство кино*, он вызвал живой интерес историков, искусствоведов, критиков и просто читателей. Сценарий выглядел необычно большим, всеохватным, в него вместились Куликовская битва и татаро-монгольское нашествие, языческие празднества и монастырский быт, пляски скоморохов и междоусобица князей, богословские споры и работающие люди - на пашне, на гумне, камнерезы и литейщики.

Но все это не походило на разделы из учебника истории. Драматургия *Рублева* меньше всего напоминала собрание хрестоматийных сведений, материал прошлого входил в сценарий, авторски преображенный.

Судьба главного героя, чье имя вынесено в заголовок, также казалась необычной: ни разу на протяжении всех страниц Рублев не брал в руки кисти, не растирал краски, а потом и вовсе давал обет молчания, безъязыкой фигурой уходил на задний план, теснимый размашисто написанными сценами народной жизни.

10. *ГсЦжшский А.* Искусство кино 1962. № 11. С. 83.

11. *Тарковский А.* Земле - земное. - М.: Советский писатель, 1966. С. 154.

Вот как говорил о своем замысле Тарковский: «Этот [фильм должен будет рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила [гениальную рублевскую *Троицу**²».

Обширное, двухсерийное экранное полотно поделено на семь частей, на семь фрагментов или новелл: *Скоморох*. 1400 г., *Феофан Грек*. 1405 г., *Страсти по Андрею*. 1406 г., *шраздник*. 1408 г., *Страшный суд*. 1408 г., *Набег*. 1408 г., *Коло-Гюм*. 1423 г.

В любой из фрагментов как бы вписан свой круг событий, вместе они составляют путь познания, постижения жизни и самого себя, которым проходит художник.

Феофана Грека играет Н. Сергеев, актер с немалым опытом бытовых ролей. Тарковский помещает артиста в мизансцену, не совсем обычные, как та, где Феофан лежит головой к зрителям, затылок его упирается в нижнюю рамку экрана, тело же по диагонали пересекает кадр. Последний раз **герой** является в фильме: именно «является», после смерти, восстав из небытия, чтобы увидеть разграбленный татарами Владимир. Из контраста между средствами режиссерскими и актерскими возникает объем, появляется земная достоверность этой фигуры, извлеченной из легендарного русского >шлого.

Рублев - первая большая роль А. Солоницына в кино. Режиссер намеренно представил зрителям незнакомого артиста, за которым не тянулись экранные ассоциации. Положение А. Солоницына в фильме особое. Видимых поступков нет, кроме одного, что происходит там, вверху, куда по лестнице скользнул он с топором, когда ордынец поволок блаженную, дурочку, а затем свалился оттуда с разрубленным ЕЯИЦОМ. Проповедь гуманизма в эпоху татарского нашествия обернулась убийством. Реальное противоречие времени вошло в образ, как и многое другое, что видит, воспринимает Рублев и что отзывается, отлагается в его духовном облике.

А. Солоницын оправдал и восполнил замысел. Какие естественные у него руки, они касаются стены, выбеленной, ждущей красок, и кажется, что мы сами ощущаем зернистую, известковую поверхность. Чисто пластический жест, со скрытым в нем духовным движением.

При просмотре картины невольно возникает мысль о том, как же. Не подобно ли ей экранное полотно? Кадры выглядят как живописные фрагменты, нанесенные на плоскость. Вни-

зу - многоголовая татарская конница, идущая под стены на приступ. По бокам - мучения церковного ключаря, которого ордынцы пытаются сжечь смолой. И смерть молодого русского воина от сабельного удара. Вверху - фигура Феофана Грека, который оттуда, из-за последней черты взирает на поруганную землю. В центре - молящиеся во храме, в напрасном ожидании чуда.

В финальную новеллу *Колокол* стянуты краски и образы, что накапливались из кадра в кадр. Дождь, некогда остудивший тело скомороха, разгоряченное пляской, пошел вновь, гораздо сильнее, размывая почву, обнажая глину, которую ищет Бориска. В этой роли вновь появился Николай Бурляев, Зимняя Голгофа угадывается в сохранившихся снежных проталинах и в белых холстах, разостланных на жухлой траве. Движение камеры от корней к высокой древесной кроне повторяет вертикали храмов. Гул огня в литейных печах как память о пожаре во Владимире. Мужики, словно нанизанные на канаты, поднимающие колокол, придают кадрам ощущение «соборности», коллективности людских действий и помыслов, что составляет суть народных сцен.

«Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность, - дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды»¹³. Это написал режиссер, пояснив основную мысль *Рублева*. Она не сразу вышла на экраны, положенная на так называемую «полку», что не уменьшило, если не усилило впоследствии ее резонанс в мировом киноискусстве.

Зеркало (1975) - самая спорная картина Тарковского, как считали в дни ее выхода. В оценках не было середины, они простирались от восторгов до полного отрицания. Некоторые называли картину - *исповедью*, иные - *ребусом*. Точки зрения непримиримо сталкивались.

Картина выстроена в виде воспоминаний героя о своем детстве, о матери. В списке действующих лиц герой обозначен как «автор». Много из собственной биографии доверил ему Тарковский. Воспоминания располагаются на экране не в хронологическом порядке, как привычно было бы ожидать: от 30-х годов, через войну, в сегодня. Они идут, перемещаясь, подчиняясь прихотям памяти.

Поэтическая формула - «о времени и о себе» - взята в качестве образца для создания кинематографического про-

ведения. Чтобы осуществить такой замысел, Тарковский использовал метод «внутреннего монолога». Не только бывшее в действительности, но и воображаемое, то, что происходит в сознании, переносятся на экран. Этот метод в своих истоках восходит к классической литературе. С особой силой сказался он в произведениях писателей, которые с великим искусством передавали духовный строй жизни своих героев, (подобно Л.Н. Толстому и Ф.М. Достоевскому).

В 1970 году в журнале *Искусство кино* Тарковский публикует новеллу *Белый день*, которая спустя четыре года превратится в один из главных эпизодов *Зеркала*: мать и сын, находясь в эвакуации, заходят в один дом, чтобы померять сережки на продукты. Сценарий фильма, написанный Тарковским вместе с А. Мишариным, также назывался *Белый день*.

Зеркало снято оператором Г. Рербергом в цвете, с особым ощущением предметности, вещественности мира, окружающего человека.

Задолго до съемок фильма Тарковский спрашивал себя, как быть: «с миром внутренних представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит внутри себя?» И отвечал: «...Это вполне возможно... «сновидения» на экране должны складываться из тех же, четких, точно видимых, натуральных форм самой жизни»¹⁴.

Один из самых показательных для фильма эпизодов, снятый в рабочем варианте был назван *Типография*, отнесен довоенному времени.

Женщина выскакивает из автобуса, пересекает улицу дождем, минует проходную, двор, входит в здание, а там внутри - коридоры, комнаты, цеха. Реальное пространство нутро в длину, похоже на путь, который надо преодолеть, женщина торопится, почти бежит. Тогда рапид слегка прижимает бег, чуть-чуть незаметно придерживает героиню. Актрисе Маргарите Тереховой это на руку. Ее героиня работает корректором, она спешит, боясь не успеть, но еще боясь увидеть то, что толкнуло и пробудило ночью: графскую ошибку. «Такое издание...» - реплика брошена ходу, рядом с Марией бежит по коридорам подруга и как-то девушка с лицом, сразу взмокшим от рыданий. Хватая сгранки, роются в шкафах, голоса тонут в шуме печатных машин, и вдруг напряжение обрывается тишиной, нервическим смехом, слезами. Ошибка привиделась.

Кадров, уложенных в новеллу-эпизод, гораздо больше. Там есть портрет Сталина, который висел тогда в домах и учреждениях.

Но дело не в перечислении этих запомнившихся кадров. Эпизод-новелла *Типография* вобрал в себя часть того времени, отпечатал эту часть на пленке и в сознании человека, который испытывал подобные стрессы.

В фильм вторгается хроника, причем впервые попавшая на экран, где война снята без выстрелов и взрывов. Идут солдаты по илистому дну Сиваша, вытаскивая голые ноги из чавкающей грязи, засунув полы шинелей за пояс. На шее у каждого связка мин. Идут подносчики боеприпасов.

Без швов, на скрытом пафосе смонтированы игровые и документальные кадры. Они озвучены голосом отца режиссера: «Я каждый день минувшего, как крепью, ключицами своими подпирал...»

Цепь аллегорий, символов, метафор не прерывается в творчестве Тарковского. Они нужны ему как другая мера обобщения, более емкая, предназначенная для того, чтобы вместить исторический в своем размахе материал.

«Сны» Ивана и «явь» его жизни - аллегория мира и войны, *Троица*, чье изображение наплывает в финале *Рублева* - символ единения Руси. Парящая в воздухе над кроватью женщина (есть и такой кадр в *Зеркале*) - метафора любви: «Что с тобой, Мария? Не удивляйся, это так понятно, я люблю тебя».

Пожалуй, лучшая рецензия на фильм содержится внутри него и предлагает разгадку того, что происходит на экране: «разгадку поэзией». Вновь звучит за кадром голос отца, Арсения Тарковского:

Живите в доме -
и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него
И дом построю в нем.

Мысль о доме как родном очаге, частице родины. Свободное вхождение героя в свое детство, в войну, в современность - в «любое из столетий».

Роман С. Лема, положенный в основу следующего фильма Тарковского - *Солярис*, удален от наших дней и от земной действительности. Действие в нем происходит в будущем, на планете Солярис, где живет Океан - мыслящая субстанция.

В *Соляриев* вновь тема памяти становится центральной. Она оформлена сюжетно: мыслящий Океан извлекает из

памяти обитателей космической станции образы близких, умерших и живых, наделяет, их плотью, и они поселяются рядом с теми, кто носит их в подсознании. Рядом с героем, ^{i*} Крисом, возникает его бывшая жена Хари, покончившая счеты с жизнью десять лет назад.

Режиссер стремится вызвать ощущение цельности земного существования, мира, показанного лишь в частностях. Этот мир, словно взятый с картин художника Сомова, в гладком овале берегов и урбанистических туннелях, снятых в Японии; накладываясь друг на друга, они монтируются в образ Земли, показанной зрителю так, «чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии»¹⁵, по словам Тарковского.

Станция и планета Солярис далеки от декорационного великолепия американской картины «Космическая Одиссея». Пустующая и захлавленная, она нарочито выведена из фантастического ряда, снижена в быт валяющимся барахлом, оборванной проводкой, чернотой окалины в шлюзах. На этом э продолжает разворачиваться главный замысел фильма о неизменности нравственных законов для любой среды, где обитают люди.

В торжественной медлительности двух плавающих тел Криса (Д. Банионис) и Хари (Н. Бондарчук) возникают кадры, как бы снятые в невесомости. Их сопровождает хоральная музыка. Внезапно наступающий миг невесомости, поднявший героев в воздух, настигает их в сцене на станции. Носама пластическая красота кадров одухотворена и возвышена памятью о земной любви.

Позже Тарковский продолжил свою работу в жанре фантастики, поставив в 1980 году фильм *Сталкер*. В период съемок в одном из интервью он сравнил кинематографический кадр с поэтической формой японского стиха - «хокку», исполненной в виде необыкновенно точной жизненной зарисовки. «Такой образ, - говорит режиссер, - возникает только в состоянии непосредственного прямого жизненного наблюдения»¹⁶. Перенос этой образности из строки в кадр кажется необходимым. Причем не в документальном кино, а в фантастическом фильме.

Литературный источник *Сталкера* - это повесть братьев Стругацких *Пикник на обочине*. Сценарий фильма, хотя и написанный авторами повести, оказался непохожим на

первоисточник, напечатанный в четырех номерах журнала *Аврора* 1972 год.

«Зона не спрашивает, плохой ты или хороший» - такова реплика одного из персонажей повести.

«Все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас...» - реплика взята из диалога, услышанного с экрана.

Тарковский сохранил принцип «зеркала». Строй мыслей и духовный облик человека отражаются в реальности, независимо от того, исторического она свойства, как в *Зеркале*, или фантастического, как в *Сталкере*.

В фильме ведется наблюдение за людьми, попавшими в уникальную ситуацию. Меняется художественный строй образов. Персонажи лишены имен собственных. Их предназначение - воплотить: бескомпромиссную преданность идее, очищенную духовность (*Сталкер*), болезненные скепсис, безверие, таящие под собой скрытую надежду (*Писатель*), тревогу разума за судьбы себе подобных (*Ученый*).

Характеры персонажей фантастичны в том смысле, что они сконструированы из мыслительного и исторического материала, накопленного с библейских времен. Однако эти людские фигуры не сродни муляжам из повести, которых в повести Стругацких Зона воспроизвела по кладбищенским костям. Во многом это заслуга актеров А. Кайдановского, А. Солоницына, Н. Гринько.

Образ Зоны, как некогда образ Земли в «Солярисе», строится из натурального материала, из пейзажей, окаймленных купами деревьев и волнистой линией прибрежных кустов. Они сняты так, что их хочется назвать «кущами». Библейское начало можно усмотреть в текучести вод, что обрушиваются потоком или зеркально окружают поросшие мхом островки, на которых умещаются люди. Опущенная в воду кисть руки, лежащие на дне стерилизатор, шприц, перекидной календарь образуют натюрморт, чья символика возвращает зрителя в современность,

В 1980 году, в Риме, режиссеру был вручен «Давид Донателло» - важнейший приз в области мирового кинематографа. Спустя два года Тарковский вновь приехал в Италию, но уже для работы над своей предпоследней картиной. Она получила название *Ностальгия* (1983). Вот как он сам объяснил и название, и смысл картины: «Ностальгия по-русски - это смертельная болезнь. И я хотел показать ее типично русские, в духе Достоевского психологические черты... В этом термине, - продолжал он, - есть страстное отождествление себя с другим человеком... Впервые в моей практике я почув-

•шовал, до какой степени фильм может быть выражением «психического состояния автора»¹⁷.

Тарковский выбирает для съемок одной из сцен угрюмое место, с печатью запустения, где маленькая гостиница стоит над водоемом с испарениями, куда стекают термальные воды, где плещутся люди, надеясь исцелиться.

Ведный акт трагического исхода, положенного в основу сцены, произойдет именно здесь: герой (его сыграл Олег Цинковский) окажется на дне осушенного водоема, среди обожженных камней и останков некогда брошенных предметов, в руках его свеча, которую задувает ветер. Все, что происходило раньше: бесцельные метания по дорогам, косые остановки в городках, необязательные встречи, приемы одиночества - все это сошлось в малом пламени свечи и в упорном стремлении человека, не загасив, донести огонь от одного края бассейна к другому. Когда в третий раз ему это удастся, он умирает...

Трагическая развязка несет в себе аллегория. Она своему проста и доходчива, если помнить о вечном, другом, что связано в представлениях людей с этим трепетогоньком. Вместе с тем, как всегда у Тарковского, аллегория словно бы материализована, носит предметный, осязаемый характер.

Герой картины, поэт, приезжает в Италию в поисках отца человека, некогда прибывшего сюда из России, чью память он пытается восстановить.

И прежде чем ладонь прикроет огонек и начнется одинокий поединок героя с судьбой на дне высохшего водоема, зритель увидит сотни горящих свечей, и жар их словобольет девушку с золотыми волосами; съемочные площадки «венетские» по колориту, расскажут о торжестве жизни, полной красоты. Отсюда, от этих кадров начнется душевное путешествие героя внутрь себя и его скитания по дорогам страны.

В последней своей работе *Жертвоприношение* Тарковский приходит к фильму-притче. Режиссер избирает древнюю форму искусства, чтобы воссоединить ее с центральной проблемой современности, имея в виду ядерную угрозу, нависшую над землей. Глубоко личная интонация господствует в его последних работах. *Ностальгия* (1983) он посвящает сыну. *Жертвоприношение* (1986) - сыну. С кадры, где отец

¹⁷, Тарковский Л. Кино. {Рига, 1987. № 7, С. 14} (Из интервью газете «Монд»),

и сын поливают засохшее дерево, начинается эта картина. В финальных планах *Жертвоприношения* возле дерева останется мальчик; выполняя завет отца, он приносит воду, надеясь, что дерево расцветет. В кольцевой композиции, в ритуальном действии героев правит мотив притчи.

Тот же метод положен в основу центрального образа. Героя зовут Александр и сыгран он Эрландом Джозефсоном, казалось бы, в традициях психологической школы. Но затем в характере героя начинают проявляться черты, которые выводят его из психологического ряда и переносят в другое - духовное пространство, где властвует не быт, но бытие. Внезапно в доме гаснут телевизоры, раздаётся свист, от грохота закладывает уши, цвет уходит из кадров, и падающий снег отбеливает изображение, где только что жила зелень травы. Образ ядерной катастрофы завладевает экраном.

Пламя бушует в *Жертвоприношении*, живой огонь очищает экран от выморочных, обесцвеченных пейзажей - следов ядерного апокалипсиса. Горит дом, который герой приносит в жертву вместе с собой ради спасения родного очага - Земли.

Мысль в картине настолько обнажена, что дала повод к следующему критическому суждению: «Характеры не живут своими жизнями - все подчинено интеллектуальной злотовке, формирующей эту притчу». Мнение Дэвида Энсепа, взятое из *Ньюсуик* (1986), показательное для тех споров, которые развернулись вокруг последней работы Тарковского. Как сами картины, которым суждена долгая жизнь, так и суждения, споры вокруг них продолжаются в статьях и книгах, посвященных его творчеству.

Тарковский писал: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований»¹⁸. В этом трагическом ощущении не исчезает отсвет вековых гуманистических основ искусства.

Фильмы Тарковского, весь его творческий опыт входят как неотъемлемая часть в историю российского и мирового кино, объединяя в себе вековые художественные традиции и новаторский поиск в сфере выразительных средств, языка нового искусства, возникшего на рубеже двадцатого столетия.

В. М. Шукшин

Выдающийся русский кинорежиссер, актер, писатель Василий Макарович Шукшин родился 25 июля 1929 года в бывшем казачьем селе Сростки на Алтае, в семье потомственных крестьян. Четырехлетним парнишкой остался без отца. Работал в колхозе.

Голод выгонял людей из деревни. Шукшину шел семнадцатый год, когда ранним утром, по весне, он один ушел из дому. В огромную неведомую жизнь, где ни одного человека родного или просто знакомого. А мать перекрестила на дорожку, заплакала, да ведь на руках-то у нее оставалась еще маленькая дочь, сестренка Шукшина: ее, девочку, еще прокормить надо будет. Шукшин очутился в Калуге, на строительстве турбинного завода, откуда попал на Владимирский тракторный, оттуда в Подмоскovie. Разнорабочий, слесарь-такелажник, ученик маляра, грузчик - вот его послушной спи:сок. Четыре года были отданы службе на флоте, в Севастополе. После демобилизации Шукшин вернулся в Сростки.

Особенности биографии были затем для художника ^неоценимыми, до краев переполнили жизненными впечатлениями. В 1954 году Шукшин поступает на режиссерский факультет ВГИКа, в мастерскую М. Ромма. На этом же курсе Щучится А. Тарковский. ВГИК дал Шукшину и профессию киноактера. Во время практики на Одесской киностудии именно ^Тарковский обратил внимание М. Хуциева на своего сокурска, и режиссер пригласил Шукшина сниматься в картине *Федора* (1958). Главная роль фильма - Федора-большого сразу оказалась замеченной. «Его лицо выделялось среди обычных лиц экранных героев, - вспоминал С. Бондарчук, говоря о первородстве Шукшина. - Оно поражало необыкновенной подлинностью. Словно это был вовсе не актер, а человек, которого встретили на улице и пригласили сниматься. В Шукшине не было ничего актерского - наработанных приемов, совершенной дикции и пластики, которые обычно лот профессионала»¹⁹.

Особенно запоминались кадры, когда Федор, демобилированный солдат-фронтовик, подбирает на одном из бесчисленных полустанков подранка, мальчишку-сироту Федора-маленького. «Фильм хороший. Честный. - говорил Шукшин. - Я же от начала до конца пробыл бок о бок с Хуциевым, человеком необычайно талантливым, добрым. Полтора года почти я каждый

день убеждался: в искусстве надо быть честным»²⁰. Это качество подлинного художника - быть честным Шукшин мужественно пронес через все свое разностороннее творчество.

ВГИК был закончен в 1961-м. В дипломе - короткометражной ленте *Из Лебяжьего сообщают* Шукшин выступал как сценарист, режиссер и актер. Скромный черно-белый фильм об одном будничном, рабочем дне сельского райкома партии в жаркий период летней страды снят без патетики, без умиленности и парадности. Сам Шукшин выбрал роль инструктора райкома. Ведь в ранней молодости, у себя на Алтае, он успел побывать в этой роли на самом деле.

Писатель Шукшин начинает печататься с 1958 года. Летом 63-го в издательстве «Молодая гвардия» вышел первый сборник прозы «Сельские жители». 19 рассказов охватили русскую жизнь, преимущественно алтайского села, с 42-го года до начала 60-х. Проза Шукшина зрима, диалогична. Она пронизана светом, надеждой. Связь между этим сборником писателя и первым полнометражным фильмом Шукшина *Живет такой парень* самая прямая. Это станет правилом - без прозы Шукшина 60-х годов не обойдется кинематограф Шукшина тех лет.

В основу сценария картины *Живет такой парень* были взяты рассказы «Классный еодитель» и «Гринька Малюгин». Фильм снимался на родине Шукшина. В киноповести режиссер легко объединил двух литературных героев в один образ - Пашки Колокольникова. Водитель-механик второго класса, водит ГАЗ-51 по Чуйскому тракту, холост. Симпатично в своей доброй улыбке чуть округлое лицо актера Леонида Куравлева, по-детски простодушное, но с лукавинкой, с живыми неглупыми глазами. Героя Шукшин выбрал, прямо скажем, не идеального. Но он и стремился к этому. Сценаристу и режиссеру важно было показать на экране реальный, конкретный характер, живую человеческую натуру, способную в своей искренности на порывы и поступки деятельные, добрые.

Сюжет фильма полностью отвечает параметрам Пашкиного характера. Он линеен, свободно умещается в русле заданного режиссером направления. Парень развозит на своем газике доброту. Тут выбран и поставлен в центр характер, а уж к нему, моногерою, подтягиваются эпизоды-встречи, которые и составляют непрерывно текущее кинематографическое время. «Несюжетное повествование более гибко.

более смело, в нем нет заданности, готовой predeterminedенности»²¹ - вот к какому выводу подошел Шукшин.

Немало актеров, ставших известными хотели сыграть Июль Пашки Колокольникова. Но Шукшин даже не пробовал [никого из них. Куравлев, снимавшийся еще в «Лебяжьем», ^был единственно возможным исполнителем. «Режиссер Шук-1Н учил меня правде», - скажет после актер. Помимо других *есгв профессионала Куравлев владел юмором, без чего ть попросту расплескалась бы. Юмор согревал образ, де его обаятельным.

«Мое ли это - моя родина, где я родился и вырос? - авался вопросом Шукшин. - Мое. Говорю это с чувством жой правоты, ибо всю жизнь мою несу родину в душе, люблю ее, жив ею, она придает мне силы, когда случается [трудно и горько»²². Два генотипа художественного образа)ажены в фильме *Живет такой парень* ~ это река и дорога.

«Катунь, Катунь - свирепая река!» - воскликнул поэт I. Рубцов. Родная и дорогая для Шукшина Катунь, светлая и гая, любовно показана в картине. Мелодия рабочей трас- iАлтая, Чуйского тракта - вторая постоянная тема шукшин- >го фильма. «Красивая стремительная дорога, как след би- l/ стеганувшего по горам»²³ - так пишет в киноповести сшин, переводя литературный образ в, изображение, ки- lры.

Поэтесса Белла Ахмадулина, сама снимавшаяся в *weJKueet такой парень*, сказала: «Этот фильм, прелест- живой, добрый и остроумный, стал драгоценной удачей >гих актеров». На МКФ в Венеции-64 *Живет такой парень шп* Гран-при по разделу фильмов для молодежи. Шук- 1н пришел в большое кино со своей центральной темой, ?й системой образности. И со своим миром - миром род- алтайской земли.

С 1965 года начинается восхождение Шукшина к щам тысяч и тысяч читателей. Он печатает свои рассказы в lьх престижных журналах: «Москва», «Новый мир», «Ок-)ь», «Молодая гвардия», «Наш современник». Выходят его «у «Там, вдали», «Характеры», «Беседы при ясной луне». Делаются литературными событиями прекрасные рассказы «Степка», «В профиль и анфас», «Волки», «Срезал», «Опера- дня Ефима Пьяных», «Алеша Бесконвойный», «Хмырь». «Не

20. Тюрин 10. Кинематограф Василия Шукшина. - М. Искусство, 1984. С. 4.

21. Шукшин В. Нравственность есть Правда. - М. Совет.Россия, 1979. С. 263.

22. О Шукшине. - М.: Искусство, 1979. С. 330.

23. Шукшин В. Нравственность есть Правда. С. 281.

пропустил он сокровенного для народа, - сказал Шолохов. - И рассказал об этом сокровенном искренне, правдиво». Последним произведением Шукшина был роман «Я пришел дать вам волю». Образом мятежного Степана Разина писатель пристально занимался всю жизнь. Несколько раз Шукшин пытался снять фильм *Степан Разин*, однако кинематографическое начальство неизменно налагало запрет: мол, опасная тема. Только перед самой смертью Шукшин получил разрешение на съемки, но было поздно...

Несмотря на троичность художника - писатель, режиссер, актер, - Шукшин везде замечателен. «Чтобы понять сущность Бога, надо понять сущность Святой Троицы», - учил славянофил И. Киреевский сто пятьдесят лет назад. Шукшин объединил в себе три дарования, три художественных начала.

«Я родом из деревни, крестьянин, потомственный, традиционный», - подчеркивал Шукшин. В 1965 году режиссер выпускает фильм *Ваш сын и брат*, экранное воплощение трех собственных рассказов: «Степка», «Змеиный яд» и «Игнаха приехал». Натурные съемки прошли на берегах Катуня. Весна в Сростках, мирная доподлинная монтажная новелла обновления алтайской земли, освобождение ото льдов привыкшей к быстрому бегу реки. На стыке с неторопливым безобидным прологом острее выступила тема человеческой неустроенности, тяжкой беды героя, поставленного в центр первой игровой новеллы фильма.

Степан (актер Л. Куравлев) бежал из тюрьмы, куда попал за обычную драку, за несколько месяцев до окончания срока {за обычную драку). Бежал, чтобы повидаться с отцом, матерью, глухонемой сестренкой, такой светлой и доброй, вдохнуть весенний воздух родного села. Никакой другой цели у него не было. И за этот «непонятный» порыв ему накинут еще два года. Праздник для героя закончился...

Некоторые кинокритики осудили Шукшина за непрофессионализм. Автор отбивался как мог: его Степан не преступник, он с пятнадцати лет работает, и в колонии работал, и всю жизнь будет работать. Образ Степана, как и сам сюжет шукшинского рассказа, оказались неожиданными для нашего кино. Шукшин поломал схему: коли споткнулся человек, стал «плохим», фильм обязательно его «перевоспитает». Шукшин открыл новую типологию героя - фигуру «вне закона» или на грани того, чтобы этот «закон» переступить. Такие озадачивают, но их жалеешь.

Шукшин не идеализировал деревню, не выставлял ее превсгхсдства над городом. Съемочная группа фильма *Ваш*

сын и брат была отмечена Государственной премией РСФСР им. братьев Васильевых.

Картина *Странные люди* (1969) целиком вышла из новеллистики писателя. Шукшин отобрал три рассказа: «Чудик», «Миль пардон, мадам!» и «Думы». Новеллистический принцип построения кинопроизведения был обычен для советского и европейского кино 60-х годов. Шукшин понимал; суть чудачеств деревенского человека, верил его талантливости, душевной нерастраченности. Он, писатель и режиссер, [ввел в наше искусство этот новый тип - чудика, не чудака, а [именно чудика.

Надо признать, что массовый зритель не всегда [воспринимал новеллистические кинокомпозиции. Фильм *Странные люди* не имел успеха в прокате, но остался в историческом кино как заметное художественное явление, >ваторское по замыслу.

К середине 60-х имя актера Шукшина делается популярным. Он снимается у других режиссеров, преимущественно в Киностудии им. Горького: *Золотой эшелон* (1959 - Андрей Низовцев), *Простая история* (1960 - Иван Лыков), (1961 - Степан Ревун), *Мишка, Серега и Яя* (1961 - Геннадий Николаевич), *Мы, двое мужчин* (1962 - Мишка Горлов), *Где деревья были большими* (1963 - председатель колхоза), *Где оно, море?* (1964 - Жорка). Еще была роль командира шполка в картине А. Аскольдова *Комиссар* (1966), но этот [фильм на долгие годы лег «на полку», и широкие круги зрительной работы Шукшина в то время не видели.

Критика справедливо отмечала, что актер прошел от шажных образов «людей из народа» к рельефным экранным портретам с точно проработанными деталями и резко очерченным общим контуром. Новый Шукшин появился в [1967-м, когда по приглашению С. Герасимова появился в его [картине *Журналист*. Шукшин углубил сценарную и режиссерскую задачи, показав оскорбленную человеческую душу, гер сыграл - на срывающемся крике, на истерике - высказательнейшие эпизоды: немолодой, выпивающий журналист-международник отчитывает своего холеного, благополного соперника. В другом фильме Герасимова, *У озера* (1969), актер продолжил тему нравственной диалектики. Его [простой, глубокий Черных, директор байкальского комбината, выходит из светотени на авансцену сюжета. Образ сражает центральную проблему картины: промышленная >щь или природа, экология или неизбежное разрушение [природной среды. Судьба Родины - вот что прежде всего

волнует героя Шукшина. Не случайно работа актера была удостоена Госпремии СССР.

Эпизодические фигуры Кравченко из *Трех дней Виктора Чернышева* (1967) и Федора из фильма *Если хочешь быть счастливым* (1974) стали очередными актерскими победами. Шукшин научился выражать на минимальном пространстве экранного времени истинную ценность человеческую, раскрывать сердцевину личности.

В 1972-м Шукшин-актер вернулся к режиссеру Шукшину. Фильм *Печки-лавочки*, шедевр русского кино, в жанре комедии нащупал болевые точки времени. Сам крестьянин, актер на высочайшем уровне достоверности высветил доброту и достоинство главного образа картины - Ивана Расторгуева, алтайского тракториста. Перепады психологических ситуаций, оттенки смеха - то яростного, то горького, то озорного - сыграны Шукшиным виртуозно, неповторимо, органично. Кинематограф Шукшина 70-х закономерно потребовал пластического оформления заветных мыслей и чувств от самого автора. Понять и защитить человека стало целью его искреннего, народного творчества, ориентированного на миллионы зрителей.

В заявке Шукшин изложил содержание картины: «Это опять тема деревни, с «вызовом», так сказать, в город. Иван собрался поехать отдохнуть к Черному морю. История этой поездки и есть сюжет фильма...

Через страну едет полноправный гражданин ее, горючее точнее - кормилец, работник, труженик. Но с каких-то пор повелось у нас, что деревенского, сельского надо беспардонно учить, одергивать, подсмеиваться над ним. Учат и нале кивают этакую снисходительность кому не лень: проводника вагонов, дежурные в гостиницах, кассиры, продавцы... Но разговор об этом, считал Шукшин, надо вести «от обратного»: показать, что истинный интеллигент и герой, подобный Ивану Расторгуеву, скорее могут найти взаимопонимание и тем самым выявить лакейскую сущность всех этих хамов затых «учителей», с которыми столкнула героя жизнь.

Шукшин выдержал намеченный в заявке жанр: фильм полон комических ситуаций, потешных недоразумений. Традиционный мотив путешествия деревенского жителя, то и, следовательно, попадающего впросак, давал возможность свободно, «импровизационно» передавать комедийные положения. Заодно с персонажами дурачить и зрителя, пряча за такой путаницей лукавое своеволие автора, пружины веселой игры. Кинематограф Шукшина 70-х закономерно потребовал пластического оформления заветных мыслей и чувств от самого автора. Понять и защитить человека стало целью его искреннего, народного творчества, ориентированного на миллионы зрителей.

будет веселым - вот условие Шукшина, упрятавшего за комедийной оболочкой гнев и горечь художника.

Печки-лавочки отличаются острым психологическим и социальным разделением типов, человеческих характеров. Это несовпадение помогает актеру Шукшину: в определенном смысле он имеет дело с моделью общества в целом. Тут прочитывается ведущая тема художника: о несовпадении ценностей истинных и поддельных, о нравственной целостности души, пусть принадлежит она человеку на первый взгляд рядовому, обычному. Актер двигался вослед своим поискам писателя и режиссера - смешные коллизии, анекдотически-житейские сценки, комически-бытовые зарисовки, утверждал самозначность добра, мучительно страдал за его поругание. Иван, герой фильма, и его жена Нюра столкнулись с целой системой запретов. Они словно бы не свои, чуждые этого общества, приспособившегося хамить, притворяться, хитрить, одергивать.

Затевав картину, Шукшин присматривался к Леониду Куравлеву, но тот был занят на съемках другого фильма. Вот каким образом три ипостаси Шукшина - сценариста, режиссера и актера спустя десять лет после *Лебяжьего* воссоединились. Шукшинский кинематограф потребовал нового пластического оформления. Момент самовыражения достиг высшей точки. На редкость зримо лицо актера Шукшина, на втором появилась печать страдания, выражает личный, авторский опыт.

Шукшин сумел объединить движение души героя с подробностями быта родной ему алтайской деревни. Это было, кстати, в традициях эстетики его предыдущих картин. Среди алтайских привольий, бок о бок с односельчанами, тружениками земли, с рождения протекала жизнь Ивана Расторгуева. Дальше своей «малой родины» на правобережье Катуня, он не выбирался. Нерасторжимость человека с землей предопределяет душевную организацию героя - так по фильму. Ему хорошо дома, в селе, и это состояние актер Шукшин ценит и высвечивает.

Открывается фильм нашим знакомством с этим самым трактористом. Герой на укрупненном плане, приближен к зрителям. Умело, на широком замахе, косит Иван ручной косой налитую первозданной силой траву. Косарь и земля в мире и согласии, в сознаваемом сердцем единстве - вот экспозиция одной из главнейших тем фильма и образа, как и мего играет актер. Появляется героиня Нюра Расторгуева - жена Ивана, (Л. Федосеева).

Затем идет большой эпизод гулянки, проводов Ивана и Нюры на юг. Сцена будто подсмотрена в реальности, это жизнь врасплох. Радушный хозяин приветчает гостей, всех он знает, всем рад. А дальше - разительный переход. Вереница образов-типов пройдет перед Иваном и его женой, едва они сядут в поезд дальнего следования. Действие вырывается теперь за пределы родного героям Алтая. Шукшин прибегает к привычному для себя новеллистическому принципу организации фильмов. Фигуры главных участников - Ивана и Нюры - объединяют эти новеллы своей реакцией на происходящее. Спутники Расторгуевых - а они пестры и несхожи - в структуре фильма персонажи эпизодические (склочник командированный, трус проводник, железнодорожный вор, простоватый милиционер, главврач). У каждого свой «выход», единственная возможность заявить о себе, чтобы затем уступить экран другим. И лишь профессор-лингвист на какое-то время задерживается рядом с Иваном, чтобы до конца прояснить тему, названную Шукшиным еще в заявке, - об интеллигентности подлинной и мнимой.

Иван-путешественник разительно отличается от Ивана - прежнего мирного сельского жителя. Уехав из деревни, он попадает в иной мир, лукавый и жестокий, ему практически незнакомый, погружается в непривычный психологический климат. Может сорваться, разозлиться, быть смешным. Ему не нужен город, он, по словам писателя И. Васильева, «до доньшка души крестьянин». На экране лицо Шукшина, исполненное испепеляющей душевной муки.

После отпуска Иван возвращается домой, к земле. Он сидит босой на горушке, вокруг простор: «Все, печки-лавочки». Легко дышится, но внутренняя тревога не утихает, впечатления от поездки еще тяготят. Господи, хорошо бы обрести прежний покой!

Ищет душевного покоя и следующий герой актера - трагический Егор Прокудин.

Вершиной авторского кино Василия Шукшина стала *Калина красная* (1973). Всенародный триумф сопутствовал выходу фильма на экран. Для понимания судьбы, логики характера бывшего вора Егора Прокудина, каким на экране он выведен актером, сценаристом и режиссером Шукшиным, крайне важно отметить неотрывную принадлежность его к крестьянству. Тему душевных поисков, которую Шукшин считал ведущей для своей великолепной прозы, актер перенес и в кинематограф, тем самым обогатив искусство кино животворной традицией классической русской литературы.

Яростная жажда высокого смысла объясняет стилистику и пафос *Калины красной*. Этой жаждой пронизаны все эпизоды, вся роль - до последнего словечка. «Любовь и состыжание, только они наводят на пронзительную правду», - тел сказать Шукшин. Незабываемы эпизоды первой встречи Егора с Любой, знакомство Прокудина со стариками Байювыми, сцена с одряхлевшей одинокой матерью, трагическая гибель героя у березняка, на краю вспаханного им косого поля...

«У меня иногда даже сдвиги какие-то происходили: где я? Шукшин до того все по-настоящему делал, до такой степени все с ним по-настоящему происходило, вот здесь, ипас, сию минуту, что даже страшно становилось, с таким фтнером играть - счастье», - признавалась после съемок *шны красной* Л. Федосеева.

Егор Проскудин 47-го года рождения - страшного для 1евоенной деревни. Из-за голода люди уходили в город. »релье души легко попадали в тюрьмы, колонии, лагеря. Прошло время. И вот уже герою Шукшина сорок лет. А проста никакого. И душа у него, человека не склонного быть жест1м, восстает против того образа жизни, который он вел до £вк пор. На этом этапе актер и застаёт своего героя. Гремят железные двери, выпускает на волю стриженного Егора. В кадре - вековые стены, вырастающие из озерной воды, настил мостков, что соединяют колонию-монастырь с берегом, слепящее солнце. Герой на секунду закрывает глаза от нестерпимого света, смакуя первый глоток свободы. И быстро, без оглядки шагает вперед. Сапоги равномерно и гулко ударяют по насти1f. Егор весь устремлен к заветному берегу. Вот она - воля!

В этом довольно длинном по метражу куске мы не только распознаем упорство героя. Мы предчувствуем, что человек этот на самом деле уходит из прошлого. Кровную |связь Егора с землей так и не сумела оборвать воровская мор1раль с ее кодексом «шикарной» жизни. После пятилетнего ;.«Заклучения он решает снова прилепиться к деревне. Поиск самого себя представлялся Прокудину последней надеждой "выстоять, обрести душевный покой. Короткая попытка обрес1И праздник в море шампанского, среди вульгарных баб на "Поверку оказывается пошлой и скучной. Только возврат к истокам способен исцелить измученную душу рецидивиста. На мере конкретного героя актер пытался поднять традици1шую для национальной культуры тему почвенничества.

К сожалению, конкретная судьба конкретного героя .сложилась. Сначала встреча с матерью после двадцати лет



разлуки показала, что не замолить ему, блудному сыну, вины перед ней. Затем - неизбежная встреча с бывшими друзьями подтвердила, что уголовный мир не прощает измен. Стало ясно: Егора в конце концов ждет гибель, и в этом трагизм его запутанной, изломанной жизни. А он так надеялся на Спасение-

Последним героем актера Шукшина стал солдат-бронбойщик Лопехин из фильма С. Бондарчука *Они сражались за Родину* (1974). Шукшин начинался и завершался М. Шолоховым. Ведь первой артистической пробой была крошечная роль красного матроса во второй серии *Тихого Дона* С. Герасимова (1957). Лопехин, каким он сыгран Шукшиным, смотрится чуть ли не главной фигурой экранизации, хотя картина и сделана по принципу «коллективного героя». В экспедиции, на съемках, в ночь с 1 на 2 сентября 1974 года Василий Макарович скончался.

Похороны Шукшина в Москве вылились во впечатляющую демонстрацию всенародной любви к этому замечательному художнику, писателю, актеру, режиссеру и сценаристу. Люди приносили охапками калину красную на Новодевичье кладбище, тем самым выражая боль от безвременной потери великого таланта, восхищение его творчеством и связь с народной жизнью; «Нравственность есть Правда. Не просто правда, а Правда. Ибо это мужество, честность, это значит - жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду», - писал когда-то Шукшин, и в этом суть его дарования.

Еще в 1969 В.М. Шукшину было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1976-м посмертно он был удостоен Ленинской премии за достижения в литературе и киноискусстве.

С тем, что семидесятые - как духовная и культурная юга - начались раньше, не дождавись календарного срока, согласны, кажется, все. Спорят лишь о том, какое событие истинной жизни и политики считать рубежным. Одни не оснований сдвигают границу к середине 60-х годов, к началу брежневской эпохи, другие - связывают по событиям 1968 года, начиная с «красного мая» в Западной Европе, вскоре отозвавшегося эхом в Восточной.

«Предыдущий период литературы окончился», - написал в своем дневнике 25 октября 1964 года поэт Давид Самойлов. В этот день противоречивая эпоха хрущевского юления сменилась брежневской, продлившейся формально до 1982-го, а по сути - до 1985-го, просигналившего о не политического курса страны.

«Сегодня закончились шестидесятые годы», - сказал философ Григорий Померанц 21 августа 1968 года гтившемуся на улице литературному критику Льву Анникому. Утром этого дня советские танки вошли в Чехословакию, чтобы подавить «Пражскую весну» - «бархатную революцию», посеявшую в странах Восточной Европы (в Советском Союзе тоже!) надежды на подлинную демократизацию общественной жизни, на «социализм с человеческим лицом». Надежды рухнули, иллюзии развеялись. «Мы все тогда в Восточной Европе вмиг повзрослели»², - позже скажет об этом [Историческом рубеже кинематографист-шестидесятник в дружественной социалистической стране.

«Мы все» - это прежде всего творческая интеллигенция, объединенная в эпоху оттепели и последовавшей за ней

² **Боевский В.** Давид Самойлов. Поэт и его поколение. - М.: 1986. С. 91. 2, Стрэнна Янчо, в которую приглашает Александр Трошин. - М., Эйзенштейн-центр. Музей кино, 2002. С. 105,

краткой весны шестидесятническим социальным романтизмом, пафосом духовного раскрепощения и очеловечивания искусства, а в семидесятые годы немало сделавшая для обогащения его языка и углубления его отношений с миром. В советском кино это представители трех, а то и четырех поколений режиссеров и сценаристов. Еще не оставившие к тому времени съемочную площадку и студийную монтажную классику нашего кино - Михаил Ромм (умер в самом начале 70-х за монтажом документального фильма-размышления *И все-таки я верю...*), Григорий Козинцев (его последней картиной стал *Король Лир*, 1971), Сергей Юткевич, Михаил Калатозов, Юлий Райзман, Евгений Габрилович. Кинематографисты первого призыва оттепели - Марлен Хуциев, Лев Кулиджанов, Станислав Ростоцкий, Александр Алоев, Владимир Наумов, Сергей Бондарчук и др.; поколение, вышедшее на сцену в начале 60-х, - Андрей Тарковский, Андрей Михалков-Кончаловский, Василий Шукшин, Лариса Шепитько, Элем Климов, Александр Митта, Геннадий Шпаликов, Кира Муратова, Сергей Параджанов, Пополнившие этот ряд дебютанты второй половины 60-х: Глеб Панфилов, Алексей Герман, Илья Авербах, Александр Аскольдов и пришедшие в кинорежиссуру в середине 70-х Никита Михалков, Николай Губенко, Вадим Абдрашитов, Роман Балаян...

От социального романтизма к «новому историзму»

«Повзросление», смена шестидесятнического жизнестроительного идеализма социальной зрелостью и устремлением киноискусства пробиться к сущностным противоречиям социальной жизни, выход его на новый уровень осмысления истории и современности произошло, конечно, не «вмиг». Накопление этого качества шло на протяжении чуть ли не всех 60-х, во всяком случае, их второй половины, по мере того как исчерпывался социальный романтизм. Порезанная, изуродованная после верховной критики (еще на закате хрущевской эпохи) *Застава Ильича* Марлена Хуциева и уже снимавшийся в середине 60-х *Андрей Рублев* Андрея Тарковского, которому предстоял долгий и трудный путь к экрану (достоянием широкого зрителя фильм стал лишь в 1971 году), явились провозвестниками историзма художественного мышления, который стал определяющей чертой кинематографа 70-х. Историзма как особого качества напряженного размышления эпохи о прошлом, настоящем и будущем. Это качество обострялось и углублялось, обусловленное не столько конкрет-

• но-историческими обстоятельствами (хотя, несомненно, и ими!), сколько логикой развития общественного и художественного сознания, Вопреки сохранявшему свою силу цензурно-идеологическому прессу (количество фильмов, положенных на полку, или премьер, отсроченных на годы, пополнялось), наше кино в своих поисках находило формы и способы самоосуществления. Оно развивалось, углубляло свое зрение, балансируя между официально разрешенным и собственными внутренними потребностями. В лучших своих произведениях оно исследовало, наряду с социальными, духовные изменения, происходящие внутри самой личности, ее юшения с миром и отношения человека с человеком и на том пути сделало в семидесятые годы не меньше, чем отечественная литература, о которой ее строгий судья А. Солженицын сказал: «На рубеже семидесятых и в семидесятые годы в Советской литературе произошел не сразу замеченный беззвучный переворот. Без мятежа, без тени диссидентского вырыва, ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая эппа писателей стала писать так, как если бы никакого социализма не было объявлено и диктовано...»³

В кино произошло то же самое. Причем на всех жанрово-тематических полях. В том числе - на самой взрывоопасной в то время территории: в историческом и историко-революционном фильме, где этот «беззвучный переворот» и замечен сразу. В ходе развернувшейся в стране во второй половине 60-х подготовки к идеологически знаковым юбилейным (50-летие советской власти, отпразднованное в 1967 году, 100-летие В. И. Ленина - в 1970-м) в годовых производственных планах кинематографа, традиционно верставшихся тематическому принципу, историко-революционная и лешосая темы, и без того занимавшие первые строки, имели особый приоритет перед другими, теснили их, но одновременно подвергались особенно тщательной опеке высших идеологических инстанций, чутко улавливавших и пресекавших любые отклонения от хрестоматийной трактовки исторических событий и персонажей. Так был отправлен на полку «очернительство революции» - фильм режиссера-дебюта Александра Аскольдова *Лолшссар* (1967), Такая же судьба постигла *Интервенцию* (1968), театрализованно-музыкальную и каскадно-гротескную, украшенную одесским юритом ленту Геннадия Полоки по пьесе Льва Славина из

3. Солженицын А. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 г. // Новый мир. 2000. № 5.

эпохи Гражданской войны, обвиненную в «искажении атмосферы и содержания борьбы этих лет»⁴, к тому же в непочтительной по отношению к теме фарсовой стилистике. По сходным мотивам был ограничен прокат дебютного фильма Глеба Панфилова *В огне брода нет* (1967), подверглась изрядным монтажным переделкам и переозвучанию русскоязычная версия советско-венгерской копродукции *Звезды и солдаты* (1967, реж. Миклош Янчо). Однако широкий общественный резонанс вызвал фильм Юлия Карасика *Шестое июля* (1968) по одноименной документальной драме Михаила Шатрова, с достигающими высокого накала политическими дебатами вокруг вопроса о Брестском мире и эсеровском мятежом, но главное - с неканонически жестким, испытывающим нечеловеческое напряжение, собранным как пружина Лениным в исполнении Юрия Каюрова, а также с ярким образом его непримиримого политического оппонента, лидера эсеров Марии Спиридоновой, захватывающе темпераментно сыгранной Аллой Демидовой. В том же году на экраны вышел фильм *Служили два товарища* (1968), где в одном из эпизодов столь же эмоционально и броско она сыграла фанатическую жертвенность комиссара Красной Армии. Поставленный Евгением Кареловым по сценарию Юлия Дунского и Валерия Фрида, этот фильм, подобно положенному на полку *Комиссару*, в обход расхожих драматургических схем, по которым штамповался историко-революционный репертуарный середняк, вносил человеческое измерение в кровавый абсурд Гражданской войны. Отличие же его от опального *Комиссара* состояло в том, что трагизм втянутого в революцию и братоубийственную войну поколения, который равно разделили люди по разные стороны фронта (красноармейцы Андрей Некрасов и Иван Карякин, воплощенные Олегом Янковским и Роланом Быковым, и офицер белой гвардии Брусенцов, яростно сыгранный Владимиром Высоцким), смягчен героико-романтической интонацией. Это, вероятно, и определило счастливую прокатную судьбу картины. Так же как и судьбу фильма Александра Митты *Гори, гори, моя звезда* по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида (1969). Называвшаяся *виачапел Легенда об Искремасе* (сценический псевдоним главного героя, расшифровываемый как *Искусство Революции - Массам*) и претерпевшая существенные изменения в процессе поглощения (первоначально в роли главного героя снимался Р. Бы-

ков, а потом Олег Табаков), эта героическая трагикомедия о художнике в горниле революции и Гражданской войны исполнена романтического пафоса и веры в силу и высокое назначение искусства.

Уже по этим примерам ясно, что фильмы рубежа 1960-1970-х и последующего десятилетия, привычно классифицируемые как «историко-революционные», каждый по своему выпадали из жанрово-тематической рубрики, говорили современному зрителю больше, чем им определялось темой, вступали в незапланированные смысловые переклички и связи. Именно это практически на десять лет задержало выход к зрителю *Агонии* Элема Климова (1975), где перед зрителем в гротескно-карнавализованных образах вставала Россия эпохи Николая II и Григория Распутина.

То же - с фильмами о Великой Отечественной войне. В семидесятые годы обозначились два типа, два экранных формата, в которых продолжилось осмысление опыта войны. Один полюс составляли масштабные эпические фрески - *Освобождение* (1968-1971) и *Солдаты свободы* Юрия Озерова (1977), *tucnee* Гавриила Егиазарова (1972), *Блокада* Михаила Ершова (1974), *Особо важное задание* Евгения Матвеева (1979), черпавшие силу выразительности в неограниченных возможностях современной техники и представлявшие ход войны, так сказать, с командного пункта. Впрочем, случались и попытки совмещения этой точки зрения с «окопной» правдой. Пример подобного совмещения - *Они сражались за Родину* (1975, по роману Михаила Шолохова). В фильме, к которому режиссер Сергей Бондарчук пришел с опытом масштабных *Войны имира мВатеряоо*, не годы, не месяцы, а всего четыре дня проходили перед зрителем на экране. Четыре жарких июльских дня второго года. Четыре горьких дня, когда остатки вышедшего из окружения стрелкового полка отступали за Дон. Так много в эти дни испытано солдатами под нестерпимо горячим солнцем в пекле сражений и в часы затиший, столь сближены в фильме героика и лирика, юмор и трагедия, что кажется, удто это не страница, а вся история Великой Отечественной войны, свидетелями которой делал нас экран.

Ближнее и дальнее, солдатский окоп и все поле сражения, увиденное с высоты, как бы взглядом зрителя семидесятых, минуты отдельной жизни и История, солдатское ерниго и трагедийный пафос... От одного масштаба до того тут меньше шага. Бытовое и монументальное оказываются на расстоянии локтя, грубая проза и поэтическая символика просвечивают сквозь друг друга.

4. Запрещенные фильмы. Документы. Свидетельства. Комментарии. {«Полка», вып. 2}. - М.: НИИ киноискусства, 1993. С. 98.

На другом полюсе - не эпические, не панорамные, а, напротив, малоформатные по жанру картины о военном времени и о памяти поколений; возвращающейся к войне: лирико-романтическая лента Станислава Ростоцкого *А зори здесь тихие...* (1972), исповедальные *Подранки* Николая Губенко, полные обеспокоенных размышлений о нашем времени, на которое мы смотрим глазами фронтовиков, *Белорусский вокзал* (1970) Андрея Смирнова и *Вдовы* Сергея Микаэляна (1976).

Но дело было не только в разных «форматах» освещения и осмысления войны, отодвигавшейся все дальше и дальше в прошлое. Дело было в разных взглядах на войну и победу. Концепция официальная представляла эту войну как столкновение двух политических систем, двух государственных машин и двух армий, в котором советская система и армия доказали свое превосходство. Монументальные эпические кинополотна, начало которым *положило Падение Берлина* и другие подобные ленты конца 40-х - начала 50-х годов. Иной взгляд на войну был заявлен фильмами оттепели и получил развитие в последующие десятилетия. В поле зрения оказывался обыкновенный человек, вступивший в единоборство с военной машиной. В семидесятые годы кинематографисты, вслед за писателями, искали в войне материал, раскрывающий человека во всей глубине его психологии и моральных установок. Это нагляднее всего проявилось в фильмах Алексея Германа *Проверка на дорогах* (1971) *Двадцать дней без войны* (1976). Хотя *Проверка на дорогах* в течение полутора десятилетий не находила дорогу на экран, фильм тем не менее незримо присутствовал в кинокультуре. На него оглядывались, приемы растаскивали, с ним вступали в диалог. Так, полемическим ответом на *Проверку на дорогах* объективно явилось *Восхождение* (1976) Ларисы Шепитько - экранизация повести известного белорусского писателя Василя Быкова *Сотников*, где тот же сюжетный мотив (по малодушию, по трусости герой идет служить в полицаи), но иной акцент: у Германа - раскаяние героя и искупление, у Быкова и Шепитько - предательство и наказание. Вырастающая из бытовой конкретики войны, из психологического реализма история о самопожертвовании и предательстве в *Восхождении* превращается во всевременную нравственную притчу.

Фильм иной прокатной судьбы. *Двадцать дней без войны*, также оказал ощутимое влияние на кино 70-х - начала 80-х. И по форме, и по *итонацмм* *Двадцать дней...* - размышление. Размышление о человеке на войне, но также об искусстве, о его долге во время войны, о жизненной и художественной правде.

[режиссер не только дал прозвучать в начале и в конце фильма голосу самого Константина Симонова, но зарядился от автора доверием к неэффективному факту, к несочиненной реальности. *[Проверка на дорогах и Двадцать дней без войны]* откровенно и последовательно развивали поэтику «документализма», но, в отличие от кино 60-х годов, среда в них - не столько предметный ряд (разработанный с филигранной тщательностью), сколько люди, эту среду населяющие и составляющие. Камера как бы вырывает человека из бытового времени, из потока жизни. Наиболее специфический способ существования эпического персонажа у Германа - исповедь перед камерой ((например, знаменитый монолог летчика в *Двадцати днях*», занимающий целую часть, снятый одним кадром). Любому человеку по себе оказывается, таким образом, объектом историческим в этом кинематографе. Вспомним хотя бы мальчишек с тальными лицами, малолетних героев труда, которых поднял руки директор, державший пламенную речь на заводском митинге в тыловом Ташкенте. Или женщин, по-мужски трубивших в оркестровые трубы, когда митинг закончился. Или солдат, только что побывавших в театре и теперь направляющихся на фронт... Можно и еще найти здесь такие плакатно-ларкомичные кадры. Однако не покидает ощущение, что перед тобой воссозданный в естественном потоке, с нерасчлененностью на главное и неглавное, кусок подлинной военной жизни. Герой картины - военный корреспондент; это к его взгляду приноровлено движение камеры, развертывающей перед нами панораму тыла с его сиротской неуютностью и отчаянием, (напряжением сил и неистребимостью жизни. Все тут снято на фоне человека, все не завершено, не имеет начала и конца, словно вырвано из потока жизни случайно брошенным взглядом. Метафоры здесь рождены не волевым режиссерским акром, как в иных фильмах о войне, а будто найдены невзначай в самой гуще тылового быта. В фильме А. Германа *Двадцать дней войны* передний план выходит не герой со своей тяжелой (его нелегкое объяснение с женой, его короткая, с горьким привкусом неминуемой разлуки, встреча с другой женщиной, а широкая панорама войны «без войны», занимающая, режется, все пространство фильма и являющаяся его истинно доавным сюжетом.

Опыт Германа отчетливо сказался в игровых фильмах кинодокументалиста Семена Арановича *Летняя поездка морю* (1978) и *Торпедоносцы* (1983), в фильме Виктора Аристова *Порох* (1985) и других картинах, обращенных к Великой Отечественной войне.

От быта к бытию

«Новый историзм» семидесятых не ограничивался лишь фильмами о прошлом, будь то революция, Гражданская и Великая Отечественная войны или эпоха декабристов, как в историко-романтическом фильме Владимира Мотыля *Звезда пленительного счастья* (1975). Новый историзм - это не материал, а качество его осмысления, уровень постижения. Он связан не с темой, а с ее трактовкой: с глубиной зрения, с пониманием современности как звена в историческом процессе.

Действительно, лозунгом шестидесятых была современность. Современность темы и материала, современность стиля, современность выражения... К концу 60-х заметными становятся определенные сдвиги в литературе и искусстве. Современность так или иначе начинает проверяться историей, преходящее - вечным. Искусство стремится разобраться в законах человеческих взаимоотношений и соотношений различных пластов жизни - бытийных, исторических и социальных. В эстетике, литературоведении, искусствознании вновь возникает интерес к мифу, к притчевой форме, к явлениям нового мифотворчества, ростки которого стали явно пробиваться в литературе и искусстве на рубеже 60-70-х годов. В это время, как справедливо заметил Л. Козлов, «историзм художественного мышления, который был всегда так или иначе присущ советскому кино, обретает теперь новые черты и свойства. Можно сказать, что обнаруживается стремление к более обоснованному историзму. Авторы фильмов по-новому - и чаще и свободнее - обращаются к материалу прошедших эпох истории... Да и в трактовке современных сюжетов внимание к «связи времен» перерастает в особый, пристальный интерес к традициям народной жизни, к отраженным в них «первоначалам» человеческого общежития»⁵.

Шестидесятые проделали большую и важную работу: освоили реальность, предъявили ее, описали, задокументировали. Осуществили ее анализ. Дальше на этом пути - тупик. Требовался синтез. Взгляд не снизу, а сверху. Требовалось описать не день - целую жизнь, а лучше - всю историю. Не быт, а бытие. Это не значило, что от быта искусству требовалось отказаться, просто быт должен был быть рассмотрен как молекула бытия. Это проявляется в трактовке тем, в характере конфликтов и типологии киногероев, в жанрово-стилевых

[ориентациях нашего кинематографа, которые в семидесятые годы также претерпели изменения.

Встреча современного и вечного нередко происходит ювном пространстве, будь то научная фантастика или юсофская притча, как в фильмах Андрея Тарковско! о *Со-* (1971) и *Сталкер* (1979). Моделями совести назвал их ИК М. Зак⁶. Герой *Соляриса*, вольной экранизации широко-вестного научно-фантастического романа С. Лема, поки-Землю, чтобы в итоге своей космической одиссеи отве-себе на вечные земные вопросы. В *Сталкере*, основой >рому послужила повесть отечественных мастеров науч-антастического жанра Аркадия и Бориса Стругацких, пу-гвие героев в таинственную Зону становится движением !Й к познанию самих себя. Здесь «с отчетливостью притчи ажена трагическая диалектика устремленности к Идеалу, шание человеческой жизни как пути к спасению»⁷ (В. Бр->ич). Это, конечно, не исчерпывает смыслов философски южного кинопроизведения, лишь обозначает русло, по ко-му движется напряженная авторская мысль.

Между *Солярисом* и *Сталкером* А. Тарковский поста-|*Зеркало* (1974), ставшее не только важной главой в био-|ии режиссера, но и одним из самых значимых фильмов 1етия. Исповедь, воспоминание, экранный внутренний юг, в котором по законам памяти прихотливо перепле-|-эпизоды частной судьбы (воспоминания лирического !о своем детстве, о матери) и большая История. Логикой >азных связей, круговым движением памяти, мысли, ктва, захватывающих все больше и больше реалий, 1ьм раздвигает пространство индивидуального духовного и обретает новое пространство, в котором История и жь ведут свой диалог в непрерывном духовном присут-1ИИ Автора.

Однажды Юрий Трифонов (он представлял в нашей этуре именно социально-этическую линию, на которую ютограф, несомненно, оглядывался в своих духовных ис-1ях, хотя до экранизации произведений этого писателя и не дошло, если не считать не слишком удачную щию повести «Обмен», осуществленную Раймондасом IасоМ на Литовской киностудии в 1979 году), объясняя уИЮую редакционно-издательскую судьбу одного своего рас-

6. ЗакМ. Андрей Тарковский. Творческий портрет. - М.г Всесоюзное объединение Союзинформкино, 1988. С. 27.

7. Божович В. Образ человека в фильмах Андрея Тарковского// Киноведческие записки, № 14 (1992). С. 60.

сказа, вспомнил, как его приятель-литератор в конце 50-х годов всегда спрашивал, когда речь заходила о каком-либо романе, рассказе, повести: «Против чего?» Рассказ Трифонова, который редакция журнала «Новый мир» (это было в середине 60-х) не отвергала, но и не торопилась печатать, по моему мнению, как раз не имел этого «против чего», т. е. непосредственного социального, жизненно-конкретного объекта критики, а именно в таких объектах тогда, в 60-е, был заинтересован журнал. «Но я-то считал, - говорил писатель, - что «против чего» там было. Ну, может быть, так: против горечи жизни, против несправедливости судьбы, против... да Бог знает против чего еще! Против смерти, что ли. Против обыкновенного житейского ужаса перед *нигде и никогда*, с чем мы примиряемся и живем»⁸. «Муки» сознания, обеспокоенного экзистенциальными вопросами, противоречие между объективной необходимостью духовного развития и внутренним сопротивлением, субъективной неподготовленностью к нему, противоречие, которое еще Маркс назвал «спором между существованием и сущностью», - важнейшие в кругу тем, к которым обратилось наше кино в этот период. Энергия этого «спора» - разрывов и уговоров человека с эпохой и с самим собой, - запятанная вглубь, пробивалась на поверхность в фильмах разных жанров, в творчестве разных мастеров.

Иначе, чем в *Зеркале*, «спор между существованием и сущностью» воплощает на пленке *Калина красная* Василия Шукшина (1973), получившая всенародный отклик. Трагическая история человека, возвращающегося с тяжким грузом прошлого в нормальное бытие и решающего «жить по совести». «Вся драма жизни Прокудина, - говорил Шукшин о своем герое, - я думаю, в том и состоит, что он не хочет маленьких норм... Он требовал в жизни много - праздника, мира, покоя, за это кладут целые жизни. И это еще не все, но очень дорого, потому что обнаружить согласие свое с миром - это редкость, это или нормальная глупость, или большая мудрость. Мудрости Егору не достало, а глупцом он не хотел быть. И думаю, что когда он увидел мать, то в эту-то минуту понял: не найти ему в жизни этого праздника - покоя, никак теперь не замолить свой грех перед матерью - вечно убивать совесть... Скажу еще более странное: полагаю, что он своей смерти искал сам. У меня просто не хватило смелости сделать это недвусмысленно, я оставлял за собой право на нелепый случай, на злую мстительность отпетых людей... Я предугадывал недо-

8. Трифонов }<}. Как слово наше отзовется, - М., 1985. С. 165.

иСТВО таким финалом и обставлял его всякими возможное-М как-нибудь это потом «объяснить». Объяснять тут нечего: пые - в силу собственных законов данной конкретной души- жизнь теряет смысл. Впредь надо быть смелее. Наша хукическая догадка тоже чего-нибудь стоит»⁹.

Калина красная явилась итогом раздумий шукшинских; героев о смысле и качестве жизни. Экзистенциальной тоске Егора Прокудина предшествовала тревога другого шукшинского персонажа - колхозного тракториста Ивана Разгуева в *Печках-лавочках* (1972), отправившегося в отпуск, к рю и обнаружившего себя в собственной стране едва ли не ишим. «В фильме *Печки-лавочки* Шукшин заговорил о потатнувшейся нечаянно твердыне представлений Ивана, об эсности ограниченности, провинциальности, делающих человека правым по месту жительства и агрессивным чужаком и эпланетянином в большом мире»¹⁰ (И. Шилова).

Так на материале конкретной современной действительности наш кинематограф выходил к исследованию душевных изменений, происходящих внутри самой личности и временно к так называемым «вечным» проблемам бытия; к вопросу о сущности человеческой жизни, о способах Кдать ей достойный смысл и цвет. Линия эта если не началась, то, во всяком случае, отчетливо заявила о себе фильмом *Жил певчий дрозд* грузинского режиссера Отара Иоселиани (1971), фильмом о человеке, который не реализовался в полной мере, растратил себя, раздарил, фильмом, где противоречие повседневно, противоречие данного человеческого характера предстало противоречием бытийным.

Герой в часы раздумий и сомнений

ХЗ

Заметим, что социальная принадлежность персонажа но перестает играть в этот период главенствующую роль. Герой перестает быть носителем заранее заданной, ценностно маркированной социальной роли и становится героем исповедальным. Если в оттепельном кино ремесленники стремились в «плингенты» (*Прощайте, голуби!*), а «интеллигенты» стремились в монтажники-высотники (*Карьера Димы Тьрина*), то в 1970-е десятилетия не столь существенно, что Гия Агладзе, обаятель-

9. Шукшин 13. Возражения по существу// Вопросы литературы, 1974. № 7. Цит. по: Шукшин В. Нравственность есть Правда. - М., 1979. С. 186-187.

10. Штова И. И мое кино. Пятидесятые. Шестидесятые, Семидесятые. - М., 1995. С. 156.

ный, отзывчивый, легкий, сверхобщительный, вечно куда-то спешащий и вечно опаздывающий, - музыкант, а Егор Прокудин, со своим поиском «праздника души» и скверным фарсом взамен праздника, - вор-рецидивист. Важно, что они - люди одной группы крови, ищущие, сомневающиеся, не находящие места в жизни и мучающиеся от этого. Переживающие драму «неосуществленности».

Эстафету от Гии Агладзе и Егора Прокудина принял в начале 80-х герой *Полетов во сне и наяву* Романа Балаяна по сценарию Виктора Мережко (1982) с его душевной маетой и - «цирком», в который он превращает свою жизнь. Его духовные родственники - сыгранные Олегом Далем Зилов из *Отпуска в сентябре* по пьесе Александра Вампилова *Утиная охота* (поставленный Виталием Мельниковым в 1979 году, фильм угодил на полку) и герой фильма Анатолия Эфроса *В четверг и больше никогда* (1977, по сценарию Андрея Битова). Как герой *Полетов*, бегал между двумя женщинами Бузыкин из *Осеннего марафона* сценариста Александра Володина и режиссера Георгия Данелии (1979) и все обещал, себе и другим: больше не буду, больше так не могу! Этот ряд дополнил чеховский провинциальный учитель Платонов из *Неоконченной пьесы для механического пианино* Никиты Михалкова, одного из самых важных фильмов десятилетия, на исходе 70-х в минуту горестного прозрения отчаянно прокричавший с экрана, пробегая по комнатам: «Тридцать лет, а ничего не сделано!» В прорвавшейся боли платоновской души - изъеденной иронией, безвольно подставленной самоедству - неуходящие человеческие вопросы. Чеховская драма как увеличительная линза, в которой противоречие повседневное, противоречие данного человеческого характера предстало противоречием бытийным.

Можно этот ряд расширить, потому что герои с душевной смутой, герои-жертвы суеты, жертвы неразрешенного «спора между существованием и сущностью» вышли в центр нашей литературы, драматургии, кино 70-х годов. Соседями в пространстве этой драмы оказывались и наши современники, и мучившиеся теми же вопросами и болезнями люди чеховской эпохи в *фильмах Дядя Ваня* Андрея Михалкова-Кончаловского (1970) и *Плохой, хороший человек* Иосифа Хейфица (1973).

Отечественное кино в это десятилетие заново перечитало многие классические произведения русской и мировой драматургии и прозы - *Бег* Михаила Булгакова (1970, реж. Александр Алов и Владимир Наумов), шекспировский

Король Лир (1970, реж. Григорий Козинцев), *Тупейный художник* Николая Лескова (фильм назывался *Драмы из старинной жизни*, 1971, реж. Илья Авербах), *Егор Булычов и другие* (1971, реж. Сергей Соловьев), *Бирюк* (1977, реж. Роман Балаян), *Степь* (1977, реж. Сергей Бондарчук), роман Гончарова «Обломов» (*Несколько дней из жизни Обломова*, 1979, реж. Никита Михалков), пьеса Горького «Васса Железнова» (*Васса*, 1982, [реж. Глеб Панфилов) и многие другие. Помимо приобщения [широкой аудитории к национальному культурному наследию, [это и ряд других экранизаций объективно участвовали в духовных исканиях десятилетия, по-разному подключаясь к его [беспокойствам и заботам. «Транспонируя проблематику на [исторически безопасные расстояния, кинематографисты из «далей комментируют настоящее»¹¹ (И. Шилова).

Существование героя в часы духовных кризисов, самотчетов, переоценок жизненных ценностей, подведений («предварительных итогов» (как называлась одна из трифоновых повестей) - все это отслеживало, насколько могло, наше кино. В *Монологе* И. Авербаха (1972) - фильме серьезных размышлений о жизни человека, о беспокойной, с поздними прозрениями и сентиментальными воспоминаниями, старости. В *Долгих проводах* Киры Муратовой (1972), где героиня, уже немолодая женщина, сохранившая черты социального инфантиша, в страхе перед замаячившим одиночеством, словно просыпается и заново оглядывает автоматически прожитую жизнь. В *Охоте на лис* Вадима Абдрашитова (1980), поведавшей о душевных метаниях человека, также жившего инерционно, «правильно», а теперь проснувшегося и увидевшего вдруг, [как не сходится «норма», по которой жил, с окружающей многогранной реальностью. В фильме Бориса Бунеева *Последняя упреча* (1974) герой - литератор, переживающий творческий душевный кризис, возвращается в места своего детдомовского детства, где давались обещания и клятвы.

Стоит вспомнить еще одного литератора, эстимнуто; пору кризиса, «в фазе расплаты и распада»¹² (И. Шилова), [что сам он до поры до времени не осознает. Герой фильма Г. Панфилова *Тема* (1979) - преуспевающий драматург (коло-Грипно воплощенный М. Ульяновым), долго жил самообмазм, получал от жизни щедрые авансы, и вот при встрече со зоей совестью (а героиня Инны Чуриковой, когда-то школьщицей боготворившая удачливого писателя, теперь же сказав-

11. Шилова И. ...И мое кино. Пятидесятые. Шестидесятые. Семидесятые. - М., 1995. С. 150.

12. Там же. С. 137.

шая ему горькую правду о нем, - воистину его воплощенная совесть) он обнаруживает свое банкротство. Тут, кроме всего, получила воплощение проблема подмены и утраты ценностей, фатального раздвоения сознания как всеобщий знак времени.

Мотив «предварительных итогов» мы находим и в дебютной картине Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе *Слово для защиты* (1976), прозаически-будничной, негромкой, где от судебного дела, как от камня, брошенного в стоячую воду, расходятся круги. Молодой адвокат Ирина Межникова (Галина Яцкина), ровесница подзащитной (Марина Неёлова), оглядывается вокруг себя и невольно сопоставляет ее жизнь с собственной, ее душевный порыв со своим и своих друзей покоем.

В незапланированную полемику с новоявленным «лишним человеком», переживавшим «драму неосуществленности», вступил герой фильма Константина Ершова *Человек, которому везло* (1978), сохранивший, без особого пафоса, верность своему призванию на крутых поворотах жизни, которая часто была к нему не милостива.

Проблемы и коллизии времени

Альтернативой рефлектирующему интеллигенту, герою маэты и исповеди, явился еще один персонаж, симптоматично выдвинутый той же эпохой. В обиход критики вошло выражение «деловой человек». Оно указывало на преобладающую черту в характере героя, сформировавшегося в эпицентре научно-технической революции, в условиях производства. «Деловитость» как образ жизни и отношение к миру. Это позволяло рассматривать фильмы, спектакли и книги о «деловых людях» в общем русле искусства, занятого проблемой человека в меняющемся мире.

Вслед за инженером Мешковым, начальником большого цеха, самоотверженным рыцарем научно-технической революции, героем пьесы Игнатия Дворецкого «Человек со стороны» и снятого по этой пьесе фильма *Здесь наш дом* (1973, реж. Виктор Соколов), «деловые люди», считавшие Дело смыслом жизни и типом самоутверждения, в один-два года пережили на сцене, на экране, в литературе звездный час и своим присутствием, своей энергией, публицистической страстью буквально наэлектризовали поле нашего искусства. В этом, несомненно, выразилась тоска по герою в полном смысле этого слова. Деловому человеку, целиком и полностью погруженному в производственный конфликт, тогдашняя критика

прощала этот изъян и даже определенные достоинства усматривала в публицистичности, позволявшей заострить важнейшие вопросы нашей социальной жизни, ее перспектив. *Уозера* (1969) и *Любить человека* (1972) Сергея Герасимова, *Человек в своем месте* Алексея Сахарова (1972), *Старые стены* Виктора Трегубовича (1973), *Последний день зимы* Владимира Григорьевича (1974), *Самый жаркий месяц* Юлия Карасика (1974), *Каждый день доктора Калинниковой* Виктора Титова (1973), наконец, *Зеркала* Сергея Микаэляна (1974) и *День приема полчищем вопросам* Соломона Шустера (1974). Не все фильмы равноценны. В некоторых из них (*Человек на своем месте* и *Здесь наш дом*) кинематограф просто любовался искусственно сконструированным «деловым» героем, наводившим порядок в запущенном "хозяйстве и одним усилием воли дарившим процветание. Между тем фильмы на эту тему, вместе с книгами и спектаклями подступаясь к проблеме «делового человека» с разных сторон, подчас споря друг с другом, выходили к новым нравственным конфликтам в зоне действия этого героя. Производственная коллизия становилась камнем, брошенным в воду. От нее кругами расходились конфликты, захватывавшие практически всю без остатка нашу социальную реальность, наше общество, его проблемы и болезни. Как это случилось в фильме режиссера С. Микаэляна по пьесе Александра Гельма где рабочие одной строительной бригады отказываются пучать незаработанную премию. Обсуждение этого «чрезвычайного происшествия» выливалось в жаркий диспут, затрагивавший существенные противоречия нашего социалистического бытия. С бригадиром Потаповым (эта роль открыла новую анан актерского дара Евгения Леонова), героем этой, по сути, идеологической драмы, на экран пришла реальная многоголосая действительность.

Критический пафос этой картины позже подхватит и зововет публицистический фильм В. Абдрашитова и А. Миндадзе *Остановился поезд* (1982), где столкнутся - персонафицированные в персонажах, воплощенных Олегом Борисовым Анатолием Солоницыным, - две непримиримые позиции, за взгляда на жизнь, какой она сформировалась в нашем обществе к исходу 70-х. «Образ 70-х - это образ остановки, образ остановленного времени. В названии фильма *Остановился поезд* - заключена метафора прозрачная и прокурорски чистая» (И. Шилова).

З«
О
УТ
Щ

В разговоре о противоречиях нашей жизни, о социальной среде обитания, о кризисе духовных ценностей кинематограф 70-х менял средства, нередко прибегая к самому крайнему - к неукоснительно прямой логике судебного дознания. Тема суда, следствия все чаще привлекалась в кино на службу теме морально-этической. *Допрос (1979) и Перед закрытой дверью* Расима Оджагова (1981), *Грачи* Константина Ершова (1982), *Остановился поезд* Вадима Абдрашитова (1982)... Созданные в конце 70-х - начале 80-х годов, разные по сюжету, по интонации, фильмы эти все же ощутимо близки другу другу. Прежде всего тем, что ситуации, экзаменуя человека, разыгрывались здесь либо непосредственно на территории суда, либо в соседстве с ним, в его силовом поле. Самой своей спецификой, экстремальностью подвластных ему жизненных положений суд, даже если он только обозначен в сюжете, обострял проблему, будь она социальная или нравственно-психологическая. Драматург Виктор Розов, рецензируя на страницах «Литературной газеты» нашумевшую в свое время картину Бориса Волчека *Обвиняются в убийстве* (1969), предложил такое жанровое определение: «всенародное педагогическое чтение», «Жанру этому, - писал он, - свойственно нечто общее; трактуется определенный вопрос, как бы обговаривается, разыгрывается в действующих лицах»¹⁴. Определение, быть может, недостаточно строгое, но существенное качество подобных фильмов и спектаклей, надо признать, схватывает. В этих фильмах вставали во весь рост острые вопросы, имевшие общественно важное значение. В данном случае кино с необходимостью выполняло публицистическую функцию, как оно выполняло в этот период и другие «чужие функции» (И. Шилова), замещая часто историческую науку, социологию, правоведение и другие области общественной мысли.

«Кинематограф занят проблемами экономики - хозяйственностью, застоём, невыполнением планов, парадностью отчетов и т. д. Появляется производственный фильм, заботы которого - выявить сущность, охарактеризовать пагубность подобных тенденций.

Кинематограф занят проблемами этическими. Уничтожение религиозных догматов потребовало выработки нового кодекса, регулирующего отношения человека и общества. Появляются фильмы с четко выраженной проповеднической установкой, предлагающие координаты общественного поведения: чужие письма читать нельзя, не убий, не укради и т.д.

Кинематограф занят проблемами истории: вопреки умолчаниям или искажениям в области этой науки, он стремится воскресить реалии прошедшего на новом уровне правды»¹⁵.

Говоря об этих и ряде других обязанностей, взваленных советским кинематографом на свои плечи, при том что они лежат вроде бы вне сферы забот искусства, И. Шилова справедливо замечает: эти функции «нельзя считать абсолютно инородными для искусства. Они составляют часть чего-то представления об объективной реальности, занимают важное место в реалистически емком ее отображении. Речь здесь идет о педализации внеэстетических задач, оказавшихся первоначально важными в конкретной исторической ситуации»¹⁶.

«Педагогическая» функция кинематографа нашла свое выражение в проблемных фильмах Динары Асановой *Иё воайт голова у дятла* (1974) и *Ключ без права передачи* (1976), в которых ставились вопросы, связанные с поколением, стоявшим на пороге взрослой жизни. Эти и другие произведения на сходном жизненном материале образовали в репертуаре обзорного десятилетия характерный сюжетно-тематический пласт, аккумулировавший в себе общественное беспокойство.

Столичный или небольшой провинциальный город, школа, молодая учительница, трудные подростки и теряющие над ними власть родители... Начиная с *Доживем до понедельника* Станислава Ростоцкого (1968), эта схема так или иначе варьировалась в фильмах *Дневник директора школы* Бориса Фрумина (1975), *Школьный вальс* Павла Любимова (1978), *Розыгрыш* Владимира Меньшова (1976) и других. Критика им придумана - «школьный фильм». Многие ленты, однако, в рубрику не укладывались при всем внешнем соответствии. Школа в них - метафора общества со всеми его застарелыми и благоприобретенными болезнями. Например, в *Чужие письма* (1975), лучшей картине из этого ряда, речь идет не о школе, а о всей нашей жизни, незаметно поменявшей к середине 70-х свое направление, цвет, язык, повседневные практики... Это ей ставили диагноз сценарист Наталья Рязанцева и режиссер Илья Авербах. Коллизия с письмами, давшая фильму название, - всего-навсего тест, по которому проверялось состояние нашего социума на том этапе. При всем при этом *Чужие письма* - не лабораторный социологический эксперимент,

15. Шилова И. Пафос замещения// Киноведческие записки № 1 С. 20.

16. Там же.

а полноценная драма. Скрещение характеров и судеб. Здесь любят, мучаются, ранят, переживают боль, защищаются и опускают руки люди семидесятых - идеалисты и новопришедшие прагматики. Первые представлены в фильме учительницей Верой Ивановной (Ирина Купченко), молодой интеллигенткой, живущей под портретом Ахматовой и бегущей в ночь по сигналу чужой беды. Вторые - ее ученицей, шестнадцатилетней Зиной Бегунковой (Светлана Смирнова), с лисьей преданностью льнувшей к учительнице и с бесцеремонностью вмешивающейся в ее личную жизнь. В середине семидесятых кино прогнозировало грядущие (а теперь уже ставшие реальностью) перестановки в нашем обществе, смену социальных ролей. Годом раньше на экраны вышла семейно-бытовая по жанру лента Сергея Герасимова *Дочки-матери* (по сценарию Александра Володина), где в образах главных героинь - столичной интеллигентки, хранительницы домашнего очага, терпеливой и мягкой Елены Алексеевны (Тамара Макарова) и бескомпромиссной и прямолинейной девушки, детдомовки Ольги Васильевой (Любовь Полехина) - сталкиваются два разных мира, два взгляда на жизнь, на людей. Диалог человека с другим человеком, путь к взаимопониманию и взаимной духовной поддержке становится предметом художественного исследования в телефильме Виталия Мельникова *Старший сын* по пьесе Александра Вампилова (1975), в которой жизнь также представлена не в своих экстремальных проявлениях, а в будничном повседневном течении.

Чем активнее в фильмах, составлявших один полюс кинорепертуара, выносились вопросы нравственности, духовности, социальной ответственности, тем ощутимее на другом полюсе возникала тяга к простым человеческим радостям, к историям любви, к сюжетам об обретении счастья и его потери. Кино с удовольствием погрузилось в лирику, в остроу и новизну любовного чувства. Эта линия в нашем кино семидесятых представлена фильмами *Офицеры* Владимира Рогового (1971), *Осень* Андрея Смирнова (1974, положена «на полку»), *Семейная мелодрама* Бориса Фрумина (1976), *Мачеха* Олега Бондарева (1973), *Безотцовщина* Владимира Шамшурина (1976), *Любовь земная* (1974) и *Судьба* (1977) Евгения Матвеева, *Объяснение в любви* Ильи Авербаха по сценарию Евгения Габриловича (1977), *Экипаж* Александра Митты по сценарию Юлия Дунского и Валерия Фрида в его семейно-бытовой части (1980) и *Мужики/Искры* Бабич (1981). Гигантский успех в нашей стране имела (и вскоре удостоилась американского «Оскара») картина Валентина Черных и Владимира

/Меньшова *Москва слезам не верит* (1979) - городская сказка о сладких мечтаниях и чудесных свершениях, торжестве добродетели и вознаграждении по заслугам.

Другой вариант утешительной сказки, погруженной в жизненную конкретику, предложили Эльдар Рязанов и его соавтор Эмиль Брагинский: *Старики-разбойники* (1971), все; народно любимые *Ирония судьбы, или Слегким паром!* (1975) / * *Служебный роман* (W7), *Вокзал для двоих* №82) и др. Создавая свои лукавые и сентиментальные истории, авторы утверждали особый стиль, сочетавший жизнеподобие с условностью. Они предпочитали счастливые концы с торжеством "справедливости и наградой героям.

X5

«Новая зрелищность» и старые жанры

Заявленная советским кино в семидесятые годы семейно-бытовая тема сообразовалась с реальностью новых зрительских запросов, которые внесли изменения и в сюжетно-тематические предпочтения кино, и в его жанрово-стилевые искания. Перед лицом развитого телевидения, которое отнимало у десятой музы зрителя, и заметно обновившегося, смело экспериментировавшего театра кинематограф, чтобы выжить и сохранить творческую автономию, вынужден был вести круговую оборону. И сам вторгаться на соседние территории. Такова диалектика его стиливых исканий в этот период.

Что в этих исканиях прежде всего бросается в глаза? Какие черты, даже на самый поверхностный взгляд, дают основание считать это десятилетие качественно новым этапом в кинопроцессе по отношению к шестидесятым годам? В первую очередь стремление режиссеров максимально использовать сугубо зрелищные возможности экрана.

Начиналось это - если строго по датам - во второй половине 60-х. В 1968 году кинокритик А. Свободин, имея в экранизации *Войны и мира* (1965 - 1967) и *Анны Карениной* (1967) в цвете и на широкоформатном экране, с привлечением всех возможностей кинотехники, назвал их знаменем; мени. «Этот экран, - писал он, - который представляется неким кинематографическим «Левифаном», не только зждение техники, но отражение социальной психологии, ИН из последних по времени аргументов кино в начале «30-го века» телевидения». И там же; «Цветной широкий формат-это не техника. Это философия, если хотите... »"

17. Свободна А. «Анна Каренина». Экранизация 1967 голэ//Ипл/г-ствокино. 146Я мол (- е* <--

Дальнейшее показало, что критик был прав: дело не в технике и не в отдельном художнике, выбирающем ее. Дело в самосознании кинематографа в изменившихся обстоятельствах. Дело в зрительской психологии, скорректированной временем.

Чем, если не внутренними потребностями кино в начале «золотого века телевидения», объяснить выстроившийся примечательный ряд: *Освобождение* и *Солдаты свободы* Юрия Озерова - *Блокада* Михаила Ершова - *Фронт без флангов* (1974) и *Фронт за линией фронта* (1977) Игоря Гостева?.. И вне военной темы: *Вкус хлеба* Алексея Сахарова (1979) - *Сибириада* Андрея Михалкова-Кончаловского (1978) - *Легенда о Тиле* Александра Алова и Владимира Наумова (1976) - *Юность Петра* Сергея Герасимова (1980)?.. Супердлинные, суперэффектные гигантские кинополотна... Кроме того, появились картины, которые, хотя и укладывались в привычный метраж (во всяком случае, не превышали двух серий), также тяготели к эпическому повествованию, помноженному на интенсивную живописность и наполненность широкоформатного кадра. Полноправными авторами изобразительного строя фильмов этого десятилетия становились операторы разных поколений и стиливых манер: Вадим Юсов, Георгий Рерберг, Александр Княжинский, Михаил Долинин, Павел Лебешев, Александр Антипенко, Анатолий Заболоцкий, Леонид Калашников, Леван Пааташвили, Ломер Ахвледиани, Вилен Калюта, Юрий Клименко, Валерий Федосов, Наум Ардашников, Юрий Гантман, Владимир Чухнов, Валентин Желзняков и другие.

Тенденции, вызванные и внутренним развитием кинематографа, и необходимостью его размежевания с телевидением, - «живописность», «раскрепощенная изобразительность», «декоративная документальность», «новая зрелищность», даже «новая "новая зрелищность"» - как их только не определяли, - проявили себя не только в больших формах: -, но и в малых, потребовали не только новейшую кинотехнику, но и - вот парадокс! - старые, казалось, навсегда списанные в архив сюжеты и жанры. И не просто старые жанры, а так называемые «низкие»: мелодраму, приключение, чгстую эксцентрику в духе комических лент немого кино, скалку... Кажется, никогда не было так много на нашем экране лихих приключений и детективов, взвинченного мелодраматизма, лукавых сказок, притчевых иносказаний, водевилей, В семидесятые эти жанры пережили на экране свою весну.

«Фильмы без интриги», каких было особенно много с середины 50-х до середины 60-х годов, не связанные жесткой фабулой, текучие и незавершенные, как сама действительность, изображавшие прозу будней в их неторопливом течении и со всеми бытовыми подробностями, в следующее десятилетие были потеснены другими лентами - с откровенно сконструированными сюжетами и откровенно условной стилистикой. Впрочем, критик В. Демин, автор книги «Фильм без интриги», явившейся в свое время в некотором смысле теоретическим манифестом бесфабульного кино, сам же пророчил грядущую эпоху жанрового кино. «Не надо быть пророком, - писал он, - чтобы предсказать, что все растущая симпатия к бесфабульным сюжетам рано или поздно сменится интересом к фабульным конструкциям, - конечно, на новом уровне, с учетом новейших завоеваний предыдущего периода»¹⁸. Действительно, для жанрово-стилевых исканий кино семидесятых характерно использование старых форм, которые взламывались изнутри под напором нового жизненного материала. Конечно, освоение жанровых традиций в современном кинематографе, стремление художников изнутри переосмыслить старые, условные формы усилились еще во вторую половину шестидесятых (назовем хотя бы *Мертвый сезон*, обновивший отягощенную штампами детективную сюжеттику, и *Не горюй!* - картину, воскресившую традиции плутовского романа). На рубеже 60-70-х годов тяга к старым жанрам закрепилась удачами *Начала* (1970) с его очевидной мелодраматической основой, творчески переосмысленной, и *Белого солнца пустыни* (1969), этого щедро окрашенного юмором синтеза вестерна и русской сказки.

Жанры становились, так сказать, «ничейной» территорией, куда охотно устремились кинематографисты, обретая здесь большую творческую свободу. О жанре стали в уважительном тоне говорить с трибун, жанровые характеристики не только легализовались в сценарных заявках, но в начале 70-х уже выносились на афиши как беспроблемные манки (*Семейная мелодрама*, *Романс о влюбленных*, *Сказка странствий* и т.д.). Художники в этот период осознанно определялись в отношении жанра. Были, конечно, и те, кто извинялся за жанр (хотя извинялись уже реже). Другие бежали от жанра, творили в оппозиции к нему (в осознанной оппозиции, что характерно!). Третьи расчетливо использовали жанровые элементы в полижанровых структурах. Четвертые... О четвертых

нужно сказать особо, потому что в их фильмах нам как раз и видится объяснение истинного положения с жанрами, какое сложилось в семидесятые годы.

В первую очередь нужно назвать А. Михалкова-Кончаловского, у которого вкус к жанру и, если так можно сказать, слух на жанр весьма развиты. Недаром он, кого мы числили в 60-е годы в представителях «авторского кино», на Западе осуществил себя прежде всего в качестве крепкого «жанрового» режиссера. Дома же он... нет, не стыдился жанра, не убежал от него (напротив, писал для других режиссеров «жанровые» сценарии: *Конец атамана*, *Транссибирский экспресс*, *Раба любви* и др.), но свою «авторскую» тему связал, кроме всего, с размышлением... о жанре. Именно о жанре. Не о жанре как приеме, как способе условно-образной трактовки материала, как некоем механизме, генерирующем определенные эмоции, а о жанре в самой жизни, о жанре как способе эмоционально-нравственной ориентации человека в действительности, как «самоучителе», регуляторе жизненного переживания и поведения. Как раз наэту тему его /шкзнсо *влюбленных*. В середине фильма герой, которого не дождалась любимая, в глубоком отчаянии бунтует, впадает в мелодраматический экстаз, умирает от любви. Для окружающих, которых режиссер ввел тут в кадр в качестве любопытствующей публики, это уже нелепость, глупый спектакль, этакое «кино» (Кончаловский недаром ставит в этой сцене между мелодраматической «смертью» героя и зрителями съемочную группу с осветительными «дигами» и кинокамерой). Тут не только смерть романтического героя, тут и смерть роматического «жанра» в жизни.

Противоречивые оценки, которые этот фильм получил у критики и зрителей, были следствием главным образом того, что он не подводился под привычные жанровые рубрики. «Небывалый» жанр, «странный» жанр, «непонятный» жанр и, наконец, «антижанр» - с доброжелательностью подбиралась к нему ключи в одной критической статье. «Эклектика!» - с раздражением писалось в другой. «Мой первый кинороман», где «надо отбросить очки, подняться над землей, на ту высоту, с которой можно охватить все единым взглядом», - отзывался на споры постановщик фильма. Обмолвка о «романе» не менее значима. «Новый историзм» тяготел к охватывающей большие временные пласты, обобщающей романной форме. Принимая от сценариста Евгения Григорьева нарочито банальную, приподнятую белым стихом лирико-патетическую историю любви, которая не выдержала

испытания верностью и убита безнадежностью, А. Михалков-Кончаловский нашел в ней возможность перекинуть мост от наших будней к Истории. За лирическим сюжетом, говорил режиссер, тут открывалась картина эпическая. «Эпическая, то подразумевающая измерение историей»¹⁹. Этот «посг-?скриптом» к фильму читался как манифест чуть ли не всего ^нашего кино семидесятых, которому уже было мало завое- [ванного шестидесятыми бытоподобия. *Романс о влюбленных* [разве что громче иных картин в середине 70-х протрубил (неаром персонажем-резонером в нем избран Трубач, которо- **fro** сыграл Иннокентий Смоктуновский) смену художествен- |ных средств и стилей.

Фильм состоит из двух частей, цветной и черно-бе- |лой, с финальным всеразрешающим аккордом, когда экрану Цвзнакдуховного возрождения героя возвращается цвет. Но и псаждая часть имеет два плана и, соответственно, две стилис- |тики: план бытовой, с узнаваемой средой и вполне житейски- |ми мотивировками поступков, граничит с планом условным, |где в аиле «жестокое романса» разыгрываются, как на сце- |ких подмостках, душевная катастрофа и исцеление ге- | [роя, С одной стороны, «жизнь как она есть» со всеми ее слу- | Гчайными стечениями и прихотливыми изгибами, с другой - | иеатр, который переводит довольно банальную историю в | [высокий, небытовой регистр.

Показательна творческая эволюция самих создате- | |й картины: сценариста Е. Григорьева, автора программно- (прозаических, жизнеподобных фильмов 60-х *Наш дам и Три [дня Виктора Чернышева*, и А. Михалкова-Кончаловского, [прежде относившегося к условности «весьма нетерпимо», ^узнававшего, как он сам говорил, исключительно границы «безусловности, правдоподобия, реализма в обыденном лысле этого слова» (пример тому *История Леи Клячиной*). |осле *Романса о влюбленных* он осуществит масштабный, зухсерийный кинороман *Сибиряда* (1978).

Между тем жанровая палитра нашего кино существ- ?но расширялась. В этот период предпринимаются опыты в эпривычных для нашего кино жанрах: фильм ужасов (*Дикая скота короля Стаха* белорусского режиссера Валерия Рубин- ка, 1979), «фильм-катастрофа» (*Экипаж*, поставленный Миттой), фильм-коллаж (*Спорт! Спорт! Спорт!*, 1970, еж. Элем Климов; *Маяковский смеется*, 1975, реж. Сергей

19.А Михалков-Кончаловский. Параболы замысла. - М.: здесь и да- лее: С. 164-190.

Юткевич), фильм, синтезирующий элементы театра представления и цирка (*Автомобиль, скрипка и собака Клякса*, 1974, реж. Ролан Быков), сказ (*Сказ про то, как царь Петр арапа женил* (1976, реж. А. Митта). Демонстрируются искусные стилизации под жестокие мелодрамы эпохи немого кино вроде *Рабы любви* Никиты Михалкова (1975) или ленты, рожденные соединением разных «низких» жанров, как *Чудаки* сценариста Реваза Габриадзе и режиссера Эльдара Шенгелая (1974). Комедия - весьма приблизительное определение художественного строя *Чудаков*. Фильм отмечен междужанровыми колебаниями, составляющими особенность комедийного в драматургии Габриадзе (*Необыкновенная выставка*, 1968; *Не горюй!*, 1969; *Чудаки, Мимино*). Здесь сплав эксцентрики, пародии, сказочной гиперболы, фантастики, авантюры, анекдота. Рядом - мелодраматическая интонация, высокое «элегическое» слово, есть даже нота печальная.

И в *Чудаках*, и в следующей за ними картине *Мимино* (реж. Георгий Данелия, 1977) многое от притчи. И простота фабулы, развитие которой определяется в *Мимино* внешними причинами (летчик по прозвищу Мимино, обслуживающий повседневные бытовые нужды горных сел, рвется в большую авиацию), и известная заданность характера, что не делает его менее привлекательным, и, наконец, возвращение героя на круги своя.

В середине 70-х годов к притче интерес особенный. Не только наша литература тех лет, но и кино испытало потребность в планетарном масштабе и открытой конструктивности притчи (*Белый пароход*, реж. Болот Шамшиев, 1976; *Пастораль*, реж. Отар Иоселиани, 1976; *Слезы капали*, реж. Георгий Данелия, 1982 и др.). Это объясняется все тем же выходом к бытийному масштабу. Стремлением искусства к интеллектуально-философским обобщениям, достигаемым посредством мифа, легенды, притчи и т. п.

Едва ли не самый большой зрительский успех в семидесятые годы (отом свидетельствуют прокатная статистика и социологические опросы) имела киномелодрама. На телеэкране - *Ирония судьбы... В кино - Мачеха, Служебный роман, Москва срезам не верит, Экипаж* (его семейно-бытовая линия), *Мужики!*, *Мой ласковый и нежный зверь* Эмиля Лотяну (1978, экранизация повести Чехова «Драма на охоте»). Названы только те, что в 70-е - в начале 80-х имели очевидный, закрепленный прокатными цифрами успех. А ведь было много мелодрам, которые в рекордсмены не вышли, хотя и они собрали немало зрителей.

Столь же прочные позиции в кинорепертуаре семидесятых занял приключенческий фильм. Стремясь удержать геля в кинотеатрах, наше кино мобилизовало для этой цели среди прочего приключенческий жанр в различных его вариантах. На рубеже 60-70-х к нему обращались, по-разному используя, режиссеры Владимир Мотыль в *Белом солнце Ыльни*. Александр Митта в фильме *Гори, гори, моя звезда*, реннадий Полока в стилизованном под кино 1930-х годов [«шпионском»] фильме *Один из нас* (1970), а также кинематографисты в республиках: Али Хамраев в *Чрезвычайном комиссаре* (1970), *Седьмой пуле* (1972) и *Телохранителе* (1980), Бо-Шамшиев в *Выстреле на перевале Карат* (1969) [Алых чках] *Иссык-Куля* (1972). И дальше: *Транссибирский экспресс* Льдора Уразбаева (1977), *Сыщик* Владимира Фокина (1979) и ставший лидером проката фильм Бориса Дурова *Пираты Хвека* (1979)... Новые импульсы жанру отечественного телериала в семидесятые годы дал двенадцатисерийный телевизионный фильм Татьяны Лиозновой *Семнадцать мгновений весны* (1973).

Приключенческий фильм, имеющий самую широкую аудиторию, ко всему прочему - удобный полигон, на котором [молодые режиссеры овладевают культурой жанра. Вот почему в семидесятые годы к приключению чаще обращались режиссеры-дебютанты. В их картинах сторона профессиональная, жанрово-игровая довлела над стороной содержательной. Очевидный пример - приключенческая картина *vi среди чужих, чужой среди своих* (1974) по сценарию Эдуарда Володарского, которой дебютировал в середине 70-х у. Михалков. Она меньше всего претендовала на достоверную реконструкцию далеких двадцатых годов. *Свой среди чужих* - довольно удачный образчик историко-революционного приключенческого фильма 70-х годов, возникший в реле поисков «новой зрелищности». Если пересказать сюжет фильма - всю историю с отправкой в Москву конфискованного у буржуазии золота, чтобы купить у Лиги наций хлеб, с Ивжжсками недобитой «контры», с отчаянной вылазкой одного из главных «своих» героев в стан врага, с разоблачением предателя, проникшего в губчека, - он покажется сто раз перепетым, лубочным, игрушечным. Подлинным содержанием является тут не сюжетная канва. Содержательны жанр и стиль картины. В ней воплощено напряженно романтическое, детско-игровое восприятие далекой эпохи.

Следующая картина Н. Михалкова, *Раба любви*, - тоже в своем роде жанровая мпгд Р и д ~_____

qx 8
ft-> -ft;
' f U,
• *' &

стиль раннего немого кино (благо и сюжет с ним связан). Обретя опыт, он и дальше увлеченно стилизовал - только уже не жанры, а эпохи. В *Пяти вечерах* - наши 50-е годы с коммуналками и линзами к маленьким телевизорам марки «КВН». В экранизациях русской классики - в фильмах *Неоконченная пьеса для механического пианино* (по Чехову), *Несколько дней из жизни ИМ. Обломова* (по Гончарову) - XIX век, превратившийся в этакий костюмированный театр, в подмостки истории, на которых разыгрывается из века в век повторяющаяся «человеческая комедия».

В своих исканиях Никита Михалков действительно вплотную подошел к театру, не смущаясь его условностью, даже, напротив, - озорно включая ее в свою игру. Это тогда же отметила критика.

«...*Механическое пианино*... - писала М. Туровская, - не безотносительно к рамкам, в которые заключает Чехов свои пьесы... Эти рамки - сцена, где разыгрывается действие пьесы, - имение. Оно существует в фильме как нечто целостное, обнимающее собою все действие фильма - не как внешняя «натура», а как единая, общая декорационная установка на всю пьесу, только выбранная в реальности, а не построенная на сцене. Не сцена становится жизнью, а жизнь становится сценой - такова в самом общем виде тенденция кино, которую весьма приблизительно я и назвала «новой зрелищностью».

Во всей этой экранной красоте - есть нечто лукавое, дурашливое даже. Актеры - от Кадочникова до Никоненко, от Пастухова до Богатырева - играют совершенно правдиво, тонко, а глаз ни на минуту не забывает, что перед ним элегантный и иронический образ ушедшей жизни, а не сама эта жизнь... Это искусственно и искусно воспроизведенный образ действительности, подобный XVII веку в живописи Бенуа»²⁰.

Итак, перед лицом телевидения кинематограф пожелал выглядеть не как жизнь, а как искусство. И все чаще он выглядел как... театр.

Не один Н. Михалков обнаруживал стремление театрализовать атмосферу фильма, все его пространство. В фильме Николая Губенко *Из жизни отдыхающих* (1980) тоже присутствовал дух театра, преображавший все и вся и накладывавший на отпускное томление персонажей оттенки иронии. Даже туманы, которыми начинается и заканчивается картина, выглядят чересчур сочной театральной имитацией

(«Туману напустили...», - произносит кто-то за кадром, поэтически, в самом начале фильма, и глагол «напустили» окажется тут в самый раз). Мотивы театра как такового также занимают немалое место в сюжете, будь то репетиция театрализованного концерта, которой вдохновенно руководит дядюшкин культмассовик, или цыганский ансамбль на «Зной сцене в прощальный вечер, вовлекающий всех в (перламутровый танец.

Да и наивная «курортная игра», когда рисуются друг другу, сочиняют себе роль рангом повыше истинной - это ли не театр? Причем образец, с которого он списан, **тскасть** не приходится, автор сам его называет устами проходного, но очень важного в фильме персонажа. Прохожий ста- «скорзинуной цветов будет на протяжении всей картины **Нить** и памятные места, связанные то с Пушкиным, то с Толстым. **кто** вдруг непрошено явится в самый разгар застолья по случаю дня рождения культмассовика и спросит, где, мол, находится, в котором жил Чехов. Нему радостно откликнутся: «Здесь, здесь! Проходи, дорогой! Здесь жил Антон Павлович Ков!»... Это только ли о доме, возле которого накрыт стол, с лукавством, о всей картине? Ведь факт, что «живет» в русский писатель, уличавший пошлость жизни.

Самое поверхностное взгляда на кино 70-х годов таточно, чтобы заметить, что тенденция к театрализации кватывала многих режиссеров и сказывалась на разных **•пмах.**

Да что фильмы! Целые жанры вынесло этой волной экран. Например, мюзикл - жанр, сформировавшийся в **ттре.** В семидесятые годы кинематографические мюзиклы являлись как грибы. Среди лучших его образцов - *Король* Павла Арсенова (1970), *Бумбараш* Авраама Народицкого Николая Рашеева (1972), *Мелодии Верийского квартала* Шенгелая (1973). Выразительную музыку к фильмам этих жанров пишут в 70-е годы Альфред Шнитке, Михаил Яривердиев, Андрей Петров, Гия-Канчели, Владимир Даш- «ч Александр Зацепин, Алексей Рыбников и другие композиторы.

Искусство ставит «свой» вопрос, или «Кино в кино»

Всякое явление возникает на перекрестке встречных процессов. Говоря о влиятельной силе театра, **дмией** так или иначе над различными исканиями кино семи-

20. Туровская М. Памяти текущего мгновения. - М.: Советский писатель, 1987. С. 80-81.

десятих, не будем умалять силы, лежащие за пределами искусства, - давление действительности на художественную культуру, на ее формы и стиль. Но ведь и многие стороны самой жизни были пронизаны тем же духом театрализации.

Театр, понимаемый широко, активно вторгнулся в действительность. Культурологи, объективно описывающие сегодня отдалившиеся от нас семидесятые, отмечают среди прочего «необыкновенный расцвет лицедейства» в те годы. «Игровое», «артистическое», присутствовавшее в массовых художественных вкусах {скажем, спрос на «ретро» в популярной музыке, «карнавальное» сосуществование разных исторических и национальных стилей в повседневных туалетах, реквизит отошедших эпох в современных интерьерах и т.д. и т.п.}, ритуализация многих жизненных сфер и отношений, наконец, неизбежное для человека в усложнявшемся действии жизни постоянное ролевое «переодевание» (соответствующее разделению жизни и культуры на «официальную» и «неофициальную») - все это и многое другое через различные опосредования восходило так или иначе к театру.

«...Кинематограф, - констатировала М. Туровская, - пережив полосу «антитеатральности», отталкивания от исходной условности сцены в пользу собственной безусловности, открыл для себя прелесть возвращения к откровенной театральности, радость нарядной костюмности. В свою очередь, он с удовольствием «остранил» себя приемами сцены. Все движение кинематографического «ретро», мода на «ностальгию» не могли обойтись без широкой театрализации»²¹.

Кино 70-х не только использовало опыт театра, но одновременно пробовало на своей территории открыто полемизировать с «театром в жизни», «театральным поведением». Пример тому - *Сто дней после детства* режиссера Сергея Соловьева (1974), где театральное, игровое ощутимо в стилистике и оправдано сюжетом. Ребята в пионерском лагере ставят «Маскарад». 8 поступках и переживаниях подростков поначалу сквозит какая-то театральность. Они неосознанно играют в жизни эффектные «роли», словно боятся разочароваться в себе и разочаровать окружающих своей обыкновенностью. Но вот отрепетированный «Маскарад» перестает быть костюмной забавой, скинуты маски, оставлены позы, заимствованные у литературных героев, разбит бутафорский гипс на притворно прихрамывающей ноге - стод-

невное действо, разыгранное отрочеством в останках старинной усадьбы, возле которой расположился пионерский лагерь, разрешилось еще одним завоеванным ребятами уровнем понимания. «Что же нам теперь делать?» - в финале вопрошает с растерянностью школьника. «А ничего не надо сделать, просто запомним это лето», - отвечает потерпевший [поражение в любви мальчик, с которого слетел маскарад поз и экзальтированных эмоций.

Сто дней после детства ~ слово об игровом, «театральном» в отроческом сознании, сказанное средствами же театра: пролог, в котором фронтальной панорамой представлены все действующие лица (так делалось в старину на театре); своеобразные «антракты», отмеченные названиями глав и ритмическими сбоями между эпизодами, наконец, легко уловимый наигрыш в интонациях исполнителей. Пространство, на котором действуют герои, часто буквально делится на сцену и зрительный зал: летняя эстрада со скамейками перед ней, «пяточок» танцплощадки со зрителями вокруг и т. д. Р.- То же - в *Спасателе* С. Соловьева (1980), который, по сути, был повторением темы и стиля *Сто дней* тут и меланхолический наигрыш у актеров, и мелодрама с классическим отчаянием, за которой автор наблюдает с улыбкой и сочувствием. Но вот другая группа фильмов: *Премия*, *Прошу слова*, *Пять вечеров* (1978), *Гараж* (1979), *Сталкер* (1980). На облик этих непохожих друг на друга картин, различных по жанру (за ними стоят такие разные режиссеры, как Сергей Микаэлян, Глеб Панфилов, Никита Михалков, Эльдар Рязанов, Андрей Тарковский), наложили печать и театр, и телевидение. Иначе **Е**чем объяснить небывало большую в них нагрузку на слово, порой в ущерб изображению?!

Слово в кино 70-х - не только выразительное средство, но и тема. «Я говорю», - преодолевает косноязычие подросток в прологе к *Зеркалу*. Эта откровенно исповедальная нота у Тарковского артикулировала один из важнейших отивов в кино этого периода. Действительно, проповедническое начало, так присущее русской культуре, в 70-е уступало место исповеди. Но исповеди, весьма специфической - часто завуалированной, полной эвфемизмов и недоговоренностей, а порой самоиронии и ерничества. По-видимому, это результат девальвации проповеднического слова. Собрания, официозные митинги, передовицы газет и журналов, обильно и повсеместно цитируемые, партийные лозунги, наводившие улицы города и села, - все это сделало людей невосприимчивыми к слову. Подтекст становится важнее

21. Туровская М. Памяти текущего мгновения. - М.: Советский писатель, 1987. С. 73.

произносимого текста не только потому, что «текст» запрещен цензурой, но главным образом потому, что «текст» дискредитирован. Важнее как говорят, нежели что говорят. Так, Василий Шукшин, игравший директора бумажного комбината в фильме Сергея Герасимова *Уозера*, произносит «правильные слова про завод, а мы видим, как устал он от этих штампов. И как не собирается он сводить всю свою жизнь к этому «заводу». Шта: :пы, бесчисленные цитаты в устах персонажей - это тоже слг аствие усталости языка и девальвации слова.

Между тем со второй половины 60-х годов и на протяжении всех 70-х накапливалась живая потребность *высказывания*. Само название фильма Глеба Панфилова - *Прошу слова* (1975) - могло быть эпиграфом ко всему этому периоду. Символичен финал картины. Развернутая ретроспекция, эпизоды оживших воспоминаний, из которых выстраивается событийный ряд, это как бы репетиция непроизнесенной исповеди. Мы застаем героиню накануне слова. Отсюда - в финале ее короткий, как реплика в сторону, взгляд непосредственно в камеру, к зрителю. Отсюда - первое лицо и императив в названии.

Правда, в реальной жизни нашего искусства, в немалой степени подконтрольного и зависимого в ту эпоху, данная его потребность ставилась властью под сомнение. Власть вела с художниками диалог в духе того, который в фильме Г. Панфилова *Прошу слова* ведут героиня - мэр Елизавета Уварова (Инна Чурикова) и местный драматург Федя, которого играет в картине Василий Шукшин. Она его укоряет за «неконструктивную» критику недостатков, которую тот допустил в своей пьесе. А он ей: «Писатель - это санитар. Мой долг найти болезни и сообщить об этом людям.., » Она: «Ты сначала скажи, как их исправить, а уж потом критикуй». Он: «Если бы я, елки зеленые, знал как!» В этом экранном диалоге угадывалась и ситуация самого кино, самоощущение, самооценка художника (не в персонально-личностном плане, а в собирательном, социокультурном), самосознание, самооценка искусства в целом.

Кино все чаще стало выносить на экран свои собственные вопросы, задаваемые самому себе, вопросы, обусловленные его внутренним развитием и связанные с пониманием его призвания, статуса и миссии. Ножницы между новым видением жизни и старыми ракурсами, с одной стороны, и стремление художника отразить всю сложность взаимоотношений искусства с заэкранной действительностью и отстоять право говорить своим голосом - с другой, побуждало

; в семидесятые годы режиссеров разворачивать кинокамеры на 180 градусов, снимать сам процесс художественной обработки мира (сюжеты о съемках фильма), вводить в ткань своих произведений (в виде киноцитат) другие модели кино.

К Первым тут должен быть назван фильм Г. Панфилова и Е. Габриловича *Начало* (1970), рассказ о фабричной девочке Паше Строгановой (Инна Чурикова), которой выпало [счастье сыграть в кино Жанну д'Арк. Двуслойная композиция фильма «доигрывает» характер героини, выявляет ее духовные ресурсы, иначе говоря - дает разглядеть обыкновенного века в его связях с историей. Одновременно это критически-оценивающий взгляд кино на себя. Оно накопило недальний опыт в фиксации на пленку жизненной эмпирии и теерь искало выход к новому качеству художественной Правды, что внятно и артикулировано в *Начале* - и в диалогах, и в самом совмещении, существовании двух реальностей, составляющих фильм: снятой (или снимающейся) - про энну д'Арк и несрепетированной, неснятой - про Пашу Строганову.

Напомним другие случаи «самосознания кино» на нашем экране в 70-е годы - начале 80-х. Прием «кино в кино» («фильм в фильме») ведет в них себя по-разному. В одних случаях он охватывает целиком действие картины и определяет ее художественное построение, в других - лишь эпизодом встраивается, на правах стилизованного и смыслового контрапункта, в систему ее идей и образов.

т *Автомобиль, скрипка и собака Клякса* (1974). Это развитие жанрово-стилевого эксперимента, начатого Роланом Быковым еще в *Айболите*'-66. В обоих фильмах вся студийная машинерия допущена в кадр. На опыте цирка и театра представления возникает, если можно так его определить, «кино представления». Персонажи *Автомобиля*... постоянно напоминают друг другу о зрителе и о кадровой рамке, за которую, ого и гляди, вывалишься. Когда же представление отыграно, актеры появляются на экране уже вне роли и на прощание машут «пл-нам рукой.

Раба любви (1976)... Тут и смотрят фильму, и ставят Другую. Вот уж действительно - «кино в квадрате». А то даже в кубе» - если учесть, ко всему прочему, что общий стиль кинематографического повествования сознательно ориентирован Никитой Михалковым на память о салонно-романтических сочинениях для большого экрана, с непременным камином и заламыванием рук.

Маяковский смеется (1975) и, несколько позже, *Лечен в Париже* (1980). В многообразии средств, которыми

1П 0V

--w
ianrt
4GM

Сергей Юткевич и его соратники, опираясь на культуру коллажа, создают в обоих фильмах сложную полифонию киноязыка, используется и прием «фильм в фильме». Тут решительно обнажаются конструкции, нам прямо объявляют, что «снимается кино».

Спасатель (1980)... Меланхоличный кинолюбитель проходит, не снимая шляпы, через всю картину и понуждает героев к исповедям, а в ответ получает такое, что его сентиментальный реализм трещит по швам. Тут явно отозвались мысли самого Сергея Соловьева, высказывавшиеся им в эти годы в многочисленных интервью, - о предвзятых схемах и о жизни, которая-де в них не укладывается. Приему «фильм в фильме» он сообщил ироничность.

Голос Ильи Авербаха по сценарию Натальи Рязанцевой (1982)... Кино о кино. Об искусстве, которому его служители платят кровью, клянут его, порывают с ним, хлопая в сердцах дверью, и... возвращаются, потому что жить без него не могут, потому что преданы ему. Стержнем, призванным собрать выразительный, самоигральный «сор» кинематографической кухни, является история о молодой актрисе, которая жертвенно служит этому изменчивому искусству.

Полеты во сне и наяву (1983)... Наполнив горькую, в сущности, картину опьяняющим воздухом пестрой ярмарки, решив ее в этаким живописно-маскарадно-клоунадном стиле (он пошел гулять по нашему экрану с середины семидесятых годов, если не раньше, - см. упомянутые фильмы Н. Михалкова, Н. Губенко, а также вышедшую одновременно с *Полетами...* картину Витаутаса Жалзкявичюса *Извините, пожалуйста!*, с 1982, завершающуюся киносъемкой на пикнике в день рождения героя), Роман Балаян приемом «кино в кино» объявил о своих стилевых ориентациях - недаром пригласил в кадр Никиту Михалкова, тот в клоунаде с ночной съемкой, на которую случайно попадает герой, играет кинорежиссера.

Пловец (1981)... Глубокого смысла полна не только сама эта притча (о вере человека в себя, разбившейся о чужое неверие, и еще хуже, о вероломство) и не только ее императивный вывод о том, что человек обязан сделать над собой усилие, не должен дать остынуть в себе крови того отважного пловца. Есть, несомненно, потайной смысл и в показанных съемках фильма, казалось бы, лишь скрепляющих в единый урок три новеллы, три судьбы, из которых сложена картина грузинского сценариста и режиссера Ираклия Квирикадзе. Пленка, при нас заряженная в проектор, и ожидающие съемок актеры дают нам возможность вместе с последним из ро-

да пловцов испытать эффект присутствия, эффект встречи, эффект взаимного отчета времен. Рефлексия бездарно трагившего себя человека получает с помощью кино историческую оценку. Властью данного ему волшебства кино материализовало проснувшуюся память.

Добавьте к этому выше упомянутые фильмы конца 60-х: *Служили два товарища*, *Ибри*, *гори, моя звезда...*

Как видим, перед лицом развитого телевидения и заметно обновившегося, смело экспериментирующего театра (между прочим, и театр в семидесятые годы чаще, чем прежде, вводил «сцену на сцене», а то и кино или телевизор на сцене, сопоставляя, таким образом, стили и языки) кинематограф, чтобы выжить и сохранить творческую автономию, вынужден был заново осмыслить весь свой опыт, провести, что называется, ревизию накопленных выразительных средств. Отсюда, из стремления режиссеров максимально использовать сугубо зрелищные возможности экрана и разными путями умножить их, пошло усложнение структуры кинообраза сведением в одном произведении разных киностилей, киноязыков.

Подводя итоги десятилетия, которое явилось своеобразным перепутьем между оттепелью 60-х годов и перестройкой, начавшейся во второй половине 80-х, отметим, что отечественный кинематограф этого времени оказался на редкость богатым - как в содержательном, так и в художественном плане. Наряду с обретаемым «новым историзмом» и тенденцией к живописно-поэтической зрелищности, охватившей в семидесятые годы чуть ли не весь репертуар, лучшие произведения демонстрировали стремление отобразить жизнь во всей ее противоречивости, выделяя и описывая не только те явления и процессы, которые соответствовали принятой системе ценностей, но и запечатлевая то, что диссонировало с ней. Иные (фильмы, сыгравшие в ту пору общественно важную роль, со временем, разумеется, постарели (поскольку рассыпался социальный контекст), зато в других, наоборот, с годами открывался неиссякающий запас волнующей человечности и художественной выразительности и уточнялось их истинное место в духовно-творческих исканиях отечественного кино.

Кино
перестройки
и постсоветского
периода

XI. 1

Полярность художественных позиций

Основной целью данной главы является первичный сбор материала, попытка проследить основные тенденции и направления в развитии кинематографа перестроечного и постсоветского периода, привлечь внимание к наиболее ярким и знаменательным явлениям - фильмам и группам фильмов, дающим представление о кинопроцессе.

Начиная с V съезда кинематографистов (13-15 мая 1986 года), продемонстрировавшего взрыв протеста против цензуры, против сложившихся, устоявшихся в период застоя догматов и авторитетов, против канонов социалистического реализма, происходит смена поколений в руководстве Союза, меняется его политика, вырабатываются новые ориентиры, полемически пересматриваются формы руководства сферой кино, кинопроизводством и прокатом. Энтузиазм оказывался столь силен, а близость перемен кажется столь очевидной, что возникало желание в одночасье обрести желанную свободу, вырваться из-под гнета, получить право на индивидуальное художественное высказывание. Доводы здравого смысла - а можно ли преобразовать отрасль столь поспешно, существует ли реальная программа ее перестройки, есть ли художникам что сказать, что открыть нового в искусстве, что предъявить зрителю - решительно не принимались в расчет.

В охватившем большинство кинематографистов азарте смешались как реальные претензии к руководству прежним союзом, представлявшемуся теперь пережитком прежнего государственного устройства, так и субъективные недовольства, восторжествовало желание все начать сначала, игнорируя знания и опыт тех кто способствовал не просто

выживанию кино, но и плодотворному его продвижению в ч^тнейших условиях предшествующего периода.

Результатом таких поспешных, скоропалительных ре^форм стало разгосударствление и кинопроизводства и прока-

Стремление к быстрой демократизации и капитализации - отрасли не давало времени и возможности для обдуманных и 'просчитанных заранее решений. Как грибы при дождливой погоде возникали и множились кооперативные студии. На ба- творческих объединений государственных студий появи- еДись самостоятельные производственные структуры. В само- Деятельных новообразованиях начинали подвизаться не - Профессионалы, а дельцы, получившие власть и возможность 1ретворять свои отнюдь не творческие амбиции, задачей ко- >рых стали фильмы-однодневки, способные лишь вернуть * атраты и принести прибыль. Многих, правда, ждало разоча- звание: из более чем 300 ежегодно производимых во второй Гполовине 1980-х годов кинолент лишь единицы доходили до [экрана, но и они не могли конкурировать с начинающейся экс- (лансией американского кино, которому «свободные» прокат- ики отдавали предпочтение. Распространение кооператив- ных, а затем частных студий и чисто коммерческое их редназначение привели к тотальной эксплуатации зрительс- IX, жанровых моделей, к резкому снижению художественно- ро уровня: профессионалы уступают место любителям, причем творческий ценз практически не учитывается.

Рушилось всяческое планирование: государственное [производство резко снизилось и потому терялось в потоке са- йделок. Сокращение государственного финансирования не ^мволяло вести осмысленную политику в области кино, а астное производство вообще не желало задумываться ни чем, кроме возможного обогащения. На вопрос журна- шсга: почему так беспомощен данный фильм, ответ был іроср- вот разбогатеет, тогда и режиссера найдем. Исчеза- профессия редактора фильма, воспринимаемая теперь как 1режде всего цензорская.

Ожиданиям новых кинобизнесменов, как уже было йосазано, не дано было сбыться. Частный прокат постепенно [вводил на нет показ отечественных картин. В отличие от «по- точного», запрещенного при советской власти, а теперь возв- нченного на экран (в прокат премьерными показами выхо- фильмы *Проверка на дорогах* А. Германа, *Покаяние* ЦТ; Абуладзе, *Интервенция* Г. Полоки и ряд других), появилось ^невидимое кино», смысл которого заключался для произво- "дителей-в «отмывании» и «прокрутке» полученных неизвест-

но откуда финансовых вложений. Добытые разными путями деньги нередко отдавались в заклад под проценты, на которые потом и осуществлялась малобюджетная, оправдывающая затраты постановка. Не случайно один из первых кинофестивалей выносит в свое заглавие слоган - «Нестыдный фильм», выбирая из сотен картин, только соответствующие такому девизу.

Это действительно был особый период развития отечественного кино, который проходил под знаком резкой конфронтации с предшествующей более чем 60-летней историей советского кинематографа, его идеологией и приоритетами. Эти революционные умонастроения выливались не только в резкую критику всего советского кино, но и в определение новой позиции по отношению к современности. Родился своего рода перевертыш: все прежде утверждаемое, включенное в ценностный реестр, соответствующее зрительским ожиданиям (зритель находил в советском кино систему норм - моральных, прежде всего), в кооперативном кино подвергалось сомнению, разрушалось, осмеивалось. Было забыто и то, что именно киноискусство в период застоя выступило, может быть, самым яростным и самым серьезным оппонентом, если не сказать, борцом с советским режимом, поставило в центр внимания человеческую личность, зафиксировало не только ее искажения, но и ее внутреннюю стойкость, способность к нравственному противостоянию, помогло выстоять и отстоять отнюдь не поощряемые государством представления, гражданские и духовные ценности.

В новых условиях само понятие «идеология» становилось жупелом, выкорчевывалось из сферы обязательного. Однако отказ от прежней идеологии, вернее, от ее политизированных аспектов с неизбежностью породил новую, не оформленную в систему, подчас даже не вполне осознаваемую, а потому оказавшуюся анархической и агрессивной.

Это новое миропонимание проявилось вполне неожиданно в победе пессимистического мироощущения, в выборе материала и в точке зрения на него. Все еще вчера запретное, табуированное для кинематографического отображения теперь получило право на воплощение. Экран заполняется изображением нищеты, отверженности, искаженности человеческих судеб. Героями оказываются бомжи, проститутки, неудачники, наркоманы, персонажи отверженные и обреченные, но не вызывающие сочувствия. Экран заполняют маски, типажи, характеристики которых в соответствии с авторскими заданиями предельно локальны и

прямолинейны. Экран наводняют истории, заведомо пессимистичные, если не сказать, мизантропические, не оставляющие никакой надежды, лишённые катарсиса.

Подобная продукция была обращена к зрителю, который именно в переходный период, в ситуации смутной, непонятной большинству нуждался в поддержке, в человеческом понимании. При все возрастающем количестве картин количество посетителей кинотеатров начинает резко сокращаться. Спекуляции на разного рода сомнительных сюжетах, двусмысленных или даже пошлых анекдотах, потакание низменным зрительским вкусам привели к утрате доверия к кино, с одной стороны, и деградация сознания воспринимающих, теряющих представление и о содержательной и об эстетической природе киноискусства, с другой.

Кинематограф как бы уклонился от своей миссии вносить в смятенное массовое сознание важные координаты, регулирующие отношения личности и государства, личности и общества.

Ощущение катастрофы бытия, как и эстетический ключ к его интерпретации, были заданы фильмом Э. Климова *Иди и смотри* (1985). Художник создал полотно невероятной 'апокалиптической мощи, пафосности и выразительности. Он заставил вглядываться в непереносимое, увидеть трагизм будней военного времени как апофеоз нескончаемого ужаса, и использовал авангардистские приемы, забытые или неостребованные с 20-х годов. Именно эта картина оказалась своего рода манифестом и сигналом к разработке нового типа образности и обращенности к зрителю, причем обращенности, получившей широкий и признательный отклик у молодой аудитории, увидевшей в фильме некий призыв, побуждающий к самым непредсказуемым действиям в отместку за пережитый предшественниками ужас. Это был своего рода не столько завершающий, сколько начальный аккорд, обозначивший смену парадигм в воплощении военной темы, а также в подходе к отображению действительности вообще. Лишь немногие известные мастера и молодые режиссеры пытаются понять и расшифровать запутанную мозаику происходящего в действительности. Появляются картины, дающие имя началу перестроечного периода - *Скорбное бесчувствие* (1987) \ *Дни затмения* (1988) А. Сокурова, *Астенический синдром* (1989) К. Муратовой, сделанный несколько ранее фильм *Летаргия* (1984) В. Ланского, в которых приняты собственно творческие попытки воссоздать образ «смутного» времени, разгадать не поверхностные, но внут-

рение причины трагического опустошения личности, человеческой потерянности, глубины личностных драм.

Серьезности обозначенных проблем соответствует строительство на экране особых художественных миров, мощно подпитываемых не столько фактами, извлеченными из реальности, сколько пониманием глубинных общественных умонастроений. Совершенство художественной формы фильма *Астенический синдром*, к примеру, его пластическая, звукозрительная культура, точность внедрения в структуру жесточайших аттракционов, виртуозность совмещения их с жесткостью сатирических и утонченностью лирических лейтмотивов рождают произведение собственно авторское. При этом Муратова не просто свидетельствует, она ищет ключ к таинственной «закрытости» личности, к причинам ее потаенности. Вглядываясь в одного из персонажей - противную советскую классную даму, - камера, словно бы в нечаянной панораме, переключает внимание на узоры ковра, столь же загадочные, сколь и личность музицирующей у себя дома женщины. Когда-то эти узоры несли людям ясное поэтическое послание. Но понимание его утрачено, перед глазами - красивый орнамент, а не рассказ о чувствах, о временах года, о мироощущении наших давних предшественников. И нужно вслушаться в память, высмотреть в цветовой гамме, в причудливости линий абрис цветка, чтобы понять язык ковра, им принесенную весть. И нужно «распеленать» знак или взорвать его, чтобы открылась человеческая тайна личности, может быть не знаемая ею самой, но покорившаяся искусству.

Сюжеты названных картин не предполагали линейного развития, не стремились к рассказу понятной истории. Каждая из них (за исключением *Летаргии*) воссоздавала образ бытия, основанный на поглощении разрушенного сознания героев, потерявших точку опоры и понимание смысла существования. Каждая из них не несет в себе и толики того революционного, восторженного умонастроения, которое проявило себя на съезде кинематографистов. Усталость, безразличие, уход в себя, равный сну, - вот итог длительного пребывания под пятой советского режима, вот что определяет смысл киноповествований.

Но и эти и ряд других картин, свидетельствующих о творческом потенциале кинематографа, при всей их значимости, художественной выразительности и авторских прозрениях несли на себе отпечаток ранее сложившихся эстетических приоритетов: философские раздумья облекались в метафорическую, усложненно-условную форму, обращались

прежде всего к сознанию воспринимающих, пытались разбудить ум, приносили чуть запоздалую весть о необходимости изменения общественной жизни, в которой человек становился придатком обстоятельств, жил в советском мифе и по законам этого мифа, постепенно утрачивая нормальное представление о реальности, растворяясь в массе себе подобных, теряя лицо, имя и фамилию. В доказательство своих позиций режиссеры использовали и тропы, и технику аттракционов, вынося на экран образы ударно показательные, непереносимые по жестокости, демонстрирующие крайний порог осознаваемой бесчеловечности. На экране побеждают фильмы, лишаящие героев презумпции невиновности. Персонаж становится средством доказательства тотального расчеловечивания.

Потерянный человек, становящийся игрушкой в загадочных кроссвордах современных обстоятельств, смотрел с экрана на столь же потерянного зрителя, лишая последнего и надежд, и желания встречи со своим отражением.

Наряду с картинами, сделанными на современном материале и рассматриваемыми настоящее как трагическое Г-последствие, расплату за долгие десятилетия существования при тоталитарном режиме - *Трагедия в стиле рок* (1988, С. Кушлиш), *ЧЛ районного масштаба* (1988, С. Снежкин), *Куколка* (1988, И. Фридберг), *Сатана* (1990, В. Аристов), *Яюляч* (1990, В. Сергеев), появляются фильмы, напрямую посвященные недавней истории или смыкающие прошлое и сегодняшнее как причину и следствие неизбежных, теперь читаемых как исключительно негативных процессов: самообманов и наказания за них: *Бумажные глаза Пришвина* (1989, В. Огородников), *Жена керосинщика* (1988, А. Кайдановский), *Плюмбум, или Опасная игра* (1986) и *Слуга* (1988, оба - В. Абдрашитов), *Единожды солгав* (1987, В. Бортко), *Арифметика убийства* (1991, Д. Светозаров), *Івпод Зеро* (1988, К. Шахназаров), *Армавир* (1991, В. Абдрашитов), *Перемена участи* (1987, К. Муратова).

В большинстве картин особое место начинает занимать мистическое начало. Миром правили (или правят?) сатанинские силы, оборотни, посланцы зла. Именно они (как Гудионов в *Слуге*) обладают полным знанием человеческой природы, с помощью которого властвуют над окружающими, играют на всех струнах людских слабостей, могут заставить исполнять любые партии на всех инструментах тех, кто забыл гамлетовский ответ: играть на мне нельзя!

Безумием поражена каждая клетка такой кинематографической реальности. Образ-метафора психиатрической

больницы (*Жена керосинщика*) призван многое объяснить: объявленный «умалишенцем» за то, что бросил камень в окно госучреждения, человек не желает на волю. Только здесь ему хорошо и комфортно.

Столь же хорошо и комфортно подчиняться сатанинским силам, понуждающим то делать музыкальную карьеру, то самозабвенно участвовать в рок-н-рольной вакханалии.

Острая критичность, лежащая в основании этих картин, сочетается с использованием ранее недозволенной прозрачности смыслов, с одной стороны, а с другой - с поиском откровенно игровой условности, с апробацией жанровых и стиливых моделей, позволяющих дать урок, высказать приговор. Фантазийные, абсурдистские и притчевые композиции становятся доминирующими, проявляют стремление к философскому размышлению, к подведению итогов, на поверку нередко предстающих чисто умозрительными, а демонстрируемая на экране жестокость - расправы, кровь, физические муки - оказывается принадлежностью некоего мелодраматизированного злодейства, беспощадное жало которого вонзается в трагедию целого народа, оплаченную миллионами жизней.

Сокращение психологического поля ведет к появлению новых сфер интереса - к собственно мистическому, inferнальному (*Господин оформитель*, 1988, О. Тепцов). На экране появляются типажи, маски, посланцы идей, включенные в строго выверенные игровые ситуации. Человек предстает на экране замураванным в таинственном пространстве, из которого не может найти выхода (*Лестница*, 1989, А. Сахаров). Даже в тех случаях, когда авторы стремятся к созданию повествовательных или даже биографических фильмов (*Ночевала тучка золотая...* по повести А. Приставкина, 1989, С. Мамиллов}, *И возвращается ветер...* 1991, М. Калик), мрачность и пессимистичность изложения являются главенствующими, лишь в единичных случаях расцветаясь мелодраматическими или сентиментальными интонациями (*Завтра была война...* по повести Б. Васильева, 1987, Ю. Кара).

Благодаря активности средств массовой информации (и телевидению, и появляющимся новым печатным изданиям) обсуждаемые проблемы уже давно хорошо известны и понятны интеллигенции, но из-за интеллектуальной и подчас антигуманной направленности мало вняты широкому зрителю.

Обращаясь к литературной классике, авторы экранизаций избирают и актуализируют те же вопросы власти обсто-

ятельств или демонизируемой власти более сильных людей над слабыми или готовыми к всепрощению душами (*Униженные и оскорбленные* по роману Достоевского, 1990, А. Эшпай), *Крейцерова соната* по повести Толстого, 1987, М. Швейцер, С. Милькина).

Влиятельность порожденной временем концепции бытия столь агрессивна и по-своему тотальна, что втягивает в свою орбиту даже таких режиссеров, как Э. Рязанов, который изменяет себе и отдает ей предпочтение. После жизнеутверждающих, гуманных картин, сделавших режиссера одним из [самых популярных и любимых зрителем, он снимает фильм *[Дорогая Елена Сергеевна (1988)*, в котором школьная история [предстает своеобразным апофеозом жестокости и насилия. Ц; По-разному, но в таком же заданном ключе решены и другие ^.современные молодежные истории (*Взломщик*, 1986, В. Ого-Грюдников), *Соблазн*, 1987, В. Сорокин), *Ночные забавы*, 1991, " ;{£ Усков, В. Краснопольский), *Меня зовут Аряекино* (1988, .В. Рыбарев) и молодежные драмы на историческом материале &le (*Прощай, шпана Замоскворецкая...*, 1987, А. Панкратов).

Ж Сатирические подходы упрочищают свое положение, поднимаются до уровня гротеска (два фильма трилогии С. Соловьева, начатой картиной *Леся*, - *Черная роза - эмблема печали, красная роза - эмблема *любви* (1989) *МДом под звездным небом* (1991), а также *Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным* (1989, Ю. Кара) или оккупируют место комедии - (*Праздник Нептуна*, 1986), *Бакенбарды*, 1990, Ю. Машина, причем движение от первого, карнавального по своей природе, веселого, искрометного фильма, ко второму - маскарадному, содержащему социально направленные посылы и потому уже несколько тяжеловесному, - весьма симптоматично.

Оказывается решительно забытой мысль Л.Н. Толстого о том, что значение политической литературы и ее роль в ^народном воспитании должна предполагать и существование |другой литературы, отражающей общечеловеческие интересы, самые дорогие, душевные области сознания народа, Доступные каждому человеку, литературы, без которой не развивался ни один народ, имеющий силу и сочность.

;;' Менее тенденциозное, стремящееся к более объективному наблюдению за жизненными процессами направление представляют такие фильмы, как *Ленинград. Ноябрь* Ш990, А. Шмидт, О. Морозов), *Нелюбовь* (1991, В. Рубинчик), *Комментарий к прощению о помиловании* (1988, И. Туманян), *ИЭЯ*(1989, С. Бодров), создатели которых не столь ангажиро-

ваны новой идеологией: современное не желает выглядеть актуальным, взгляд сохраняет внимание к самоощущению личности, ее рефлексиям на обстоятельства реальности, к психологической разработке характеров и отношений между ними, а также к нетенденциозности в рассмотрении судеб современников, к сочувствию к ним.

Название фильма В. Каневского *Замри-умри-воскрес-ли* (1989) можно считать главной метафорой времени, относящейся как к конкретному человеку, так и к современному отечественному кино. Но и сам фильм, воскрешающий события жизни маленького шахтерского городка Сучаны, стал подлинным открытием. Подростки, скорее дети, обитают в бара-КР, существуют почти что в арестантской зоне, где царят нищета, голод, заброшенность. Однако владеют они особым даром любить этот мир, находить источник света, который заключен, скорее, в них самих, нежели в этом, забытом Богом и государством, городишке. Испытания реальностью для Валерки и Гали оборачивалось силой личного противостояния, открывшейся им красотой первого чувства.

Зрительское кино лишь в редчайших случаях стремится сохранить внутренние связи с традицией, в разных жанровых моделях удержать и предъявить героев, способных стать для зрителей поддержкой и опорой, как, к примеру, главные действующие лица фильма *Холодное лето пятьдесят третьего года* (1988, А. Прошкин). В лирико-комедийном *Курьере* (1986) К. Шахназаров привел на экран юного героя-бунтаря, нетерпимого к лицемерию и пошлости старших, которых непрерывно эпатирует, отстаивая свои максималистские убеждения. Причем проблемы отцов и детей вписаны в живую, богатую подробностями среду, а авторская интонация исполнена симпатии к герою. Схожая тональность определила и зрительский успех фильма *Ребро Адама* В. Криштофовича (1990), трагикомедию по повести А. Курчаткина *Бабий дом*. Популярность фильма *Интердевочка* (1989, П. Тодоровский) при всей неожиданности и даже эпатажности выбора героини (путаны) могла быть объяснена присущей Тодоровскому любовью к своим персонажам, умением увидеть в них людей, заслуживающих простого человеческого счастья.

Жанровое кино наряду с традиционными комедиями, основанными на бытовых анекдотах или даже биографических историях (*Моя морячка*, 1990, А. Эйрамджан) и детективах (*Смерть в кино*, 1990, К. Худяков), демонстрирует повышенный интерес к выбору нестандартного материала,

непривычных персонажей и ситуаций, к снятию завес с соблазнительной тематики; *Воры в законе* (1988, Ю. Кара), *Обна-женная в шляпе* (1990, А. Полынников), *По прозвищу «Зверь»* (1990, А. Муратов), *Мордашка* (1990, А. Разумовский), что |проявляется даже в названиях фильмов.

Щ И все-таки вторая половина 80-х и начало 90-х в до-минирующем направлении, как уже было сказано, может быть обозначена формулой «из чистилища в ад». В отличие от предшествующих революционных или перестроечных ситуаций, встречаемых и обществом, и отдельным человеком с чувством ожидания грядущего обновления, с радостью и надеждой на будущее, происходящее в Советском Союзе в эти годы опровергло стереотипы: кинематограф увидел свою миссию в странном учительстве - учительстве не столько покаянию и движению вперед по пути демократизации общественной жизни, защите внутренней свободы личности и ее адаптации к новым условиям, сколько в разоблачении, нена-висги, сведении счетов с тем, что было прожито поколениями [за семидесятилетний срок. Этот парадокс еще предстоит объ-яснить, но отставание и от самой действительности и от ее [запросов, потеря кинематографом своего назначения, тормо-|жение в попытке договорить недоговоренное, выплеск протестной энергии уже можно констатировать,

г Многонациональное советское кино, переживающее свой заключительный период, характеризуется преобладанием тех же тенденций. Сгущение темных красок & (*Лебединое озеро. Зона*, 1990, Ю. Ильенко), ощущение безна-дежности, бесперспективности жизни (*Конечная остановка*, 1989, С. Апрымов), раздумье о неприкаянности человека, всюду оказывающегося посторонним, чужим (*Диссидент*, 1988, В. Жереги), становятся доминирующими. Смог, покрывший действительность, разъедает и личность. Может быть, именно художественное осознание этого факта и побуждает к столь бурным обсуждениям, в которых принимают участие - как во время премьеры фильма *Диссидент* - и замечательный прозаик Вениамин Ерофеев, и приехавший в нашу страну широко известный в мире писатель Саша Соколов, приветствовавшие появление картины, в которой шла речь о драматизме самоощущения современника, как в Отечестве, так и за рубежом.

О попытке вырваться из замкнутого круга и трудности адаптации за его пределами (*Влюбленная рыбка*, 1989, А. Карпыков), о мести за отца, неизбежно разрушающей личность (*Месь*, 1990, Е. Шинарбаев), о намечающемся крахе внутри-

семейных связей и странных причинах ее сплочения (*Приближение*, 1990, А. Рехвиашвили) - такова проблематика картин, рожденных временем перестройки. Осмысление абсурдности бытия (*Сиз ким сиз?*, 1989, Д. Файзиев) получает различные транскрипции: романтическую (*Мгла*, 1988, Р. Нугманов), реалистически-бытовую (*Обвиняется свадьба*, 1986, А. Итыгилов), иронически-сатирические (*Путешествие товарища Сталина в Африку*, 1991, И. Квирикадзе), (*Мерзавец*, 1988, В. Мустафаев), фарсовую (*Имитатор*, 1990, О. Фиалко).

Стремление противостоять таким тенденциям, названным критикой просто и понятно «чернухой», исключительны. На место старой конъюнктуры приходит новая, увлекающая в водоворот констатации о разрыве связей, об отказе от предшествующего не только социального, но и художественного опыта.

Экранизация Г. Панфиловым повести Горького (*Мать*, 1990), вызвавшая недоумение, граничащее с протестом у коллег (имена талантливых литераторов, публиковавшихся в сталинскую эпоху, - Горького, Гайдара, Маяковского и ряда других подвергаются обструкции), в интерпретации режиссера оказывается кинороманом, выглядит на общем фоне поступком отважным и своевременным. Переключки, возникающие в фильме между революционными событиями начала XX века и современностью, предостерегают от излишней восторженности, упоения ожиданием перемен или от быстрого разочарования, подчеркивают важную мысль: при любых политических и социальных переменах единственной абсолютной заботой и ценностью должна оставаться личность, человек, способный любить, жертвовать собой, оставаться верным себе. Более того, художнику удастся распознать подлинные значения бунтовского, анархического как игрового и подлинно человеческого, «конспиративного», выживающего поверх временных и опасных революционных, бунтарских увлечений.

Исследование современности предпринимает молодой режиссер В. Пичул в ставшей чрезвычайно популярной картине *Маленькая Вера* (1988). Смелость в показе эротических сцен, ставшая причиной зрительского ажиотажа, не потеснила главного достоинства фильма - реалистического исследования характеров как людей старшего поколения, сформированных предшествующей эпохой, так и молодых, потерявших всякие ориентиры.

фильм В. Хотиненко *Зеркало для героя* (1987) - это серьезная попытка навести мосты между прошлым и настоя-

*щим, защитить личность и отечественную историю от скорого и несправедливого суда. Сиюминутное не может стать мерой всех вещей. Вчувствование в прошедшее, существование в нем, испытание им - вот эксперимент, проведенный сценаристкой Н. Кажушаной и режиссером. Киноповествование включает в себя две эпохи, сближение которых возникает из фантастической предпосылки. Иаория проста и сложна одновременно. [Навещающая дом отца, живущего в шахтерском городке, уставший и разочарованный во всем писатель нечаянно оказывается на съемках фильма и, наступив на провод, попадает в реальность 30-х годов и вынужден жить в остановленном времени - 24 часа в молодости своих родителей. Ему предстоит стать свидетелем когда-то происшедших событий, впрямую увидеть мир, среду обитания, родных и знакомых людей того времени, узнать цену страха, отчаяния, сопротивления веку-волкодаву, взаимной любви матери и отца. Ему суждено, прожив только один день в жутких условиях сталинизма, понять то, что стало для современников конца 80-х статистикой, забвением хроникой, историческими справками, и то, что в любое время составляет смысл человеческого существования, >, что питается не простой информацией, а включает в себя доную работу сердца, души, ума. И желчный старик-отец оказывается после пережитых сыном испытаний родным и близким, а окружающая реальность - более сложной и выис>щей родства, терпимости и доброты.

Заботой о завтрашнем дне проникнут фильм-притча £1С Геворкяна *Пегий пес, бегущий краем моря* (1990, по повести Ч.Айтматова), Не побеждать природу, но научиться ладить с ней, понимать ее суровый, жестокий нрав и подчиняться ее стихийной силе, оставаясь при этом человеком. Нет таких ситуаций, когда человек не может принять личного решения, вое>сгать против обреченности, понять смысл и цену альтруизма. Будущее зависит от каждого, его мудрости, от способности по>рTBosaTb собой ради заботы о продолжении рода и жизни.

Сочувствием к изгоям общества проникнут фильм Баранова и Б. Килибаева *Трое* (1988). Нищие, всеми отринутые ради заработка роют бесконечную траншею Юль дороги. Только у одного цель собственно человеческая: получить деньги на проезд домой, к семье. И чтобы другие поняли, что эта цель, по сравнению с другими, действительно значительна, им предстоит пройти через жесткие, комические, абсурдные перипетии и прийти к мысли о юсти дружбы, взаимопомощи, братства. Счастливый финастступает не благодаря разрешению социального конф-

>.
uik5
xw
fN.
чп<
ми¹
-'Щ*
*б;
чэ<
и#
-N;-
ч;
н
'0>
>OP
оq
ч'
:o?
чн
эт
• чу
in
-я
сj
•'.''
-ч
>e
м
^
• iff
Л
>т.
Н;
и •
- А
• ч
•• ч
• и

ликта, а признанию его несущественным и уходу от него: разрешению конфликта в пространстве моральных, человеческих представлений.

Для воплощения подобных идей режиссерам приходится уходить на край земли искать фольклорные мотивы, опираться на этнический народный опыт, проверяя им состояние современного бытия. Такой поход в чужое, пространство предпринимает Н. Михалков в фильме *Урга* (1991), рассказывающий о счастливой монгольской семье, живущей во Внутренней Монголии, то есть в Китае, желающей преодолеть государственные ограничения и родить четвертого ребенка.

Названные картины резко выбивались из контекста кинорепертуара, предлагали не судить время, а понимать его, видеть в нем неизбежную фазу исторического развития, не отменяющую тех человеческих ценностей, без которых народы и конкретные люди не могут выжить. Но голоса мастеров и молодых кинематографистов плохо были слышны в мощном хоре тех, кто принял свободу за вседозволенность, а отсутствие цензуры за право отменить все правила и законы, даже те, которые каждый художник должен ставить над собой.

Распад Советского Союза привел к вспышке суверенитетов, к противостоянию национальных, теперь самостоятельных кинематографий советскому, поминаемому как российское, кино. Российское же кино в первой половине 90-х, пережив бум кинопроизводства (на рубеже десятилетия на экраны ежегодно выходит более трехсот картин) и сопутствующее этому процессу снижение художественного уровня, лишь постепенно начинало осознавать необходимость ориентации на зрителя как единственный способ спасения отрасли. Но давалось это понимание не сразу. С одной стороны, талантливые мастера все еще были убеждены в приоритетах авторских поэтик, ВГИК продолжал воспитывать студентов на классических примерах, на именах великих мастеров 50-60-х годов, с другой - множество новоявленных кинематографистов решительно спекулировало на зрительской растерянности и наивности, поставляя на кинорынок «самопальные» фильмы, непрофессиональные скороспелки, лишенные каких-либо художественных достоинств, киноленты, компрометирующие, подрывающие авторитет искусства кино в целом, уродующие и искажающие вкус и культуру зрительского восприятия. Драматические последствия этого трудно переоценить.

Любопытно, что начало 90-х, предоставившее возможность дебютов, не породило самостоятельного, альтернативного, направления. Большинство молодых вступало в

кино с программой, смыслово зависимой от большого кино. Лишь в редчайших случаях короткометражные дипломные работы предлагали гуманистические решения, высматривали человеческие проблемы, в действительности отброшенные за ненужностью: *Анфан террибль* Е. Т.А. Велединского (1994), *Развод* В. Сторожевой (1992), *Маракута* Л. Рыбакова (1993), *Юзеуп* Е. Звездакова (1997), *Тоскующая телка* А. Горшанова (1997) и множество других. Однако их полнометражные дебюты происходят или спустя почти десятилетие, или отсутствуют до сих пор. Намеченные новые тенденции развития отечественного кино, новые направления, новый подход к человеку остаются втуне, усиливая эффект торможения отечественного кино. Долгие (иногда в 5-10 лет) ожидания постановки и борьбы за нее для многих оказываются непо-[^]сильными, и лишь считанные единицы снимают-таки свои "полнометражные картины уже в новом веке.

Главенствуют другие начинания. Появляются всевозможные пародии, подчас весьма изобретательные (*Переход товарища Чкалова через Северный полюс*, 1990, М. Пежемский), серии «вторых» фильмов (*Небесный тихоход-2*, 1991, С. Шутов, *Два капитана-2*, 1992, С. Дебижев; *Трактористы-2*, 1992, И. и Г. Алейниковы). Е. Юфит при участии В. Маслова делает полнометражный абсурдистский фильм *Папа, умер Дед Мороз*, пытаюсь отыскать манки зрительского кино при том, что замысел картины сугубо авторский.

Метафоричность как способ освоения новых приоритетов

Первая половина 90-х не вносит серьезных коррективов в миропонимание кинематографистов, сложившееся в начале перестройки. Причем творческие намерения, проявившиеся в первые годы последнего десятилетия прошлого века и наметившие углубление в современную проблематику, поиск смысловых, жанровых, стилистических форм ее экранного воплощения, оказывались как бы «одноразовыми», при всей своей значимости не попадали в поле зрения критической мысли, не давали старта новому кино (*Панцирь* И. Алимпиева, 1990, *Любовь* В. Тодоровского, 1991, *Нога* Н. Тягунова, 1991, *Облако-рай*, 1991, Н. Досталая, *Ой вы, гуси*, 1991, Л. Бобров, *Улыбка*, 1991, С. Попова, *Никотин*, 1993, Е. Иванова) и практически не порождали продолжений.

Да, результаты чаще всего были неутешительны. *Панцирь* - защитное образование - оказывался на поверку спру-

том, который поглощал живой организм. Именно затвердевший панцирь - уже безотносительно к обстоятельствам - парализовал, лишал энергии и сил личность, стремящуюся освободиться от прежде спасительного «самоограждения». А перед лицом безнадежности (не своей волей рожденного двойника - воплощения ненависти, мщения, нетерпимости) человек был готов заплатить по всем счетам, перестать быть прикрытием для фантома (*Нога*). Любовь не завершалась счастливым финалом, потому что обстоятельства и личное спасение (отъезд в Израиль) вдруг оказывались сильнее чувств (*Любовь*). Человеку нужно нечаянно ляпнуть о несуществующем приглашении друга, чтобы окружающие буквально вытолкнули его из болота остановившейся и опустошенной жизни, чтобы и самим получить надежду, что где-то далеко существует другой мир (*Облако-рай*). Но картины, обсуждавшие эти искусством открытые проблемы, не находили отклика ни у зрителей, которые этих фильмов вообще не видели, ни у критики, оказавшейся неспособной это открытие заметить.

И именно это ломало судьбы художников, приводило к вынужденному уходу режиссеров игрового кино в документальное, к многолетнему простоя, к гибели. Молодое поколение вообще с трудом пробивало дорогу на большой экран, ибо исчезла система опеки старшими, именитыми режиссерами своих учеников. Чаще всего молодые оказывались просто выброшенными из профессии надолго или навсегда. Выживали, как это часто бывает, не самые даровитые, но более покладистые, более удобные, более гибкие.

У С. Ливнева, ставшего директором киностудии имени Горького, рождается идея малобюджетного проекта - пакета из десяти полнометражных фильмов, сделанных дебютаками. В безвыходной ситуации, за чрезвычайно короткий срок, при минимальном финансировании были поставлены семь картин, среди которых особое внимание привлек *Змеиный источник* Н. Лебедева. Проблемы новой мифологии, рождающейся в нестабильной социальной реальности из смятенного общественного сознания, стали определяющими и в следующем фильме Лебедева *Поклонник* (1999).

Можно предположить, что прямой взгляд на реальность, опыт ее документирования, как и возможность развития жанрового кино оказываются практически невозможными из-за разрушения системы координат - сколь бы то ни было устойчивых представлений о морали, преемственности, приоритетах и ориентирах, подлинном и мнимом, анархическом и законном. Отсюда - опыт создания закрытых моде-

лей, внутри которых и создается (в редчайших случаях) своя шкала ценностей или (значительно чаще) своя знаковая система, основанная на устанавливаемой по необходимости приблизительной системе координат.

Стремлению к гиперреализму, иллюзионистскому, натуралистичному, аттракционному воссозданию фрагмента действительности как части всеобщего (*Луна-парк*, 1992, П. Лунгин; *Лунные псы*, 1995, В. Тумаев; *Подмосковные вечера*, 1994, В. Тодоровский) вторит опыт создания кинокартин-наблюдений, фиксирующих собственный, частный опыт кинематографистов, возводимый в ранг более широкого опыта (*С новым годом, Москва!*, 1993, Н. Пьянкова; *Лимита*, 1994, Д. Евстигнеев; *Принципиальный и жалостливый взгляд*, 1995, А. Сухочев; *Музыка для декабря*, 1995, И. Дыховичный).

Именно притчевые композиции в этой ситуации оказываются удобной моделью для создателей фильмов, ибр сам жанр исходит из некоей исходной формулировки знания, добытого в предшествующем опыте. В современном варианте жанр становится способом игрового доказательства тезы, положенной в основу замысла. Однако свойства, лежащие в генезисе и родословной жанра, видоизменяются: вместо аллегорически-дидактического поучения морального порядка современная притча служит прежде всего опознанию и предъявлению зла как такового, показу того, как это зло овладевает современным человеком. Причем зло толкуется, как и прежде, преимущественно в социальном плане как наследие тоталитарного режима, обманувшего и извратившего саму человеческую природу. Соперничество зла и добра не выходит за пределы житейских или групповых конфликтов. Инерционно выживающее советское мироощущение, удерживающее личность в плену былых или новых стереотипов, оказывается по-прежнему главным объектом изображения. Замкнутость в пространстве XX века во многом лишает кинематограф более широкого объема представлений, связей с фольклором и предшествующей великой культурой.

В фильмах *Макаров* (1993, В. Хотиненко) и *Пьеса для пассажира* (1995, В. Абдрашитов) продолжается исследование механизмов сбой, происходящего в характерах и судьбах избранных персонажей, в наши дни оказавшихся перед проблемой выбора.

В первом фильме одноименность фамилии поэта Макарова, героя повествования, и пистолета создают исходную коллизию, в развитии которой оружие начинает приобретать власть над личностью, ведет к необратимым и опас-

ным последствиям. Во втором нечаянная встреча бывшего судьи и бывшего обвиняемого, получившего по приговору тюремный срок, ведет последнего к навязчивой идее мщения - единственного, как ему кажется, способа избавления от дальнейшего саморазрушения. Личность, оказывающаяся безнадзорной, брошенной на произвол судьбы, должна искать в себе самой права и закон, что и ведет к индивидуалистическому присвоению этих прав, не регулируемых правовым и общественным сознанием.

С. Сельянов снимает фильм *Дюгов день* (1990), герой которого, Иван Христофоров, - личность неординарная: с детства его посещают неожиданные озарения. В условиях современной реальности его дар приобретает странную направленность, связанную с предчувствием взрывов. Причем фактор, побуждающий к прозрению, обнаруживается лишь в припадках раздражения или в геростратовых акциях. Поэтому-то уйти в мрачную легенду должны будут все: не только коммунисты и диссиденты, репрессированные и их охранники, герои и безумцы, но и таланты с их даром разрушения. Такая действительность словно бы должна полностью очиститься, освободиться, начать все сначала, чтобы на этой Земле продолжилась нормальная жизнь нормальных людей.

Появление таинственного Землемера в фильме С. Сельянова *Время печали еще не пришло* (1995) переворачивает жизнь многонационального поселка, живущего своими представлениями и своими же фобиями. Им предстоит собраться вместе в канун эпохи Водолея и вновь пойти стройными, знакомо сплоченными рядами в непонятную даль, ибо только такую форму общности они и знают.

Поиск спасительного добра В. Хотиненко ведет в фильме *Патриотическая комедия* (1992). Именно обращение к традициям фольклора, к языческим верованиям позволяет вернуть в невменяемую современную жизнь сказочные мотивы, способные упорядочить мироощущение современников. Домовой, похожий на бомжа, предстает здесь наделенным нормальным детским сознанием, видящим мир сквозь призму доброй игры, которая способна напомнить о незамусоренном зрении, о традиционной многовековой мудрости, накопленной народом. Найдя это опосредование, режиссер отстраняет реальное, выводит его «из автоматизма восприятия» (В. Шкловский - «Искусство, как прием»), заставляя действующих лиц понять нечто важное о своем настоящем, об отношениях друг с другом, о простых понятиях, без которых человек утрачивает себя.

И. Чурикова, приглашенная А. Михалковым-Кончаловским на главную роль в продолжение *Истории Леи Клячиной...* (1966) - фильм *Курочка Ряба* (1994), оказывается героиней еще одной притчи. Прошедшее двадцатилетие обнаруживает не только в окружающем мире, но и в личности женщины драматические перемены: из девушки, способной ,, сделать свой выбор, выйти из круга навязанных государством и обществом представлений, она превращается в человека, приверженного тотальным историческим и социальным предпочтениям. Только в одном она остается неизменной - никакие соблазны не могут победить ее нелюбовь, заставить поддаться искушению зажиточной и неодиноким жизни. Чем больше напор ставшего новым русским Черкуна, влюбившегося в нее еще в первом фильме, готового взять ее в жены, несмотря на беременность от другого, тем сильнее становится ее сопротивление. Она будет ходить под красными флагами, защищая, видимо, свою и одновременно национальную утопию, она окажется среди громящих и поджигающих новую лесопилку, появившуюся в противовес ее общинным представлениям, не догадываясь, что мир изменился, и она сама породила сына, живущего по другим законам, в другой реальности. И только Курочка Ряба, с которой она ведет долгие разговоры, сохранит свое фольклорное призвание, нести не золотые, а обычные, желанные, простые яйца, которые Ася сможет продавать на рынке, чтобы спастись от лишений и нищеты.

Наваждения приходят не только из прошлого, их порождает и настоящее (*Мусульманин*, 1995, В. Хотиненко). Вернувшийся из Афганистана парень принял мусульманство, ибо в родной стране не получил даже зачатков православия. Обретенное чужое вероисповедание нарушает его контакты с родными, дичающими от пьянства и безверия, делает его «чужим» среди «своих». Поставленная остро проблема, к сожалению, несколько ослаблена в финальных эпизодах, отягченных уже не притчевым смыслом, а приключенческими перипетиями. Но тем не менее внимание к драматическим первопричинам происходящего в действительности указывает на несомненную серьезность авторских намерений, на стремление идти в глубь явлений, а не скользить по их поверхности.

Объектом исторических путешествий кинематографистов оказывается, как уже было сказано, в основном XX век. Возвращение к его событиям, повторный поход по известным временам и просвечивание их, как представляется многим, может помочь понять ошибки, избавиться от ложных мифов,

освободить и очистить мир для строительства нового государства и новых отношений между людьми. Из опыта извлекаются примеры наиболее показательные, объясняющие неизбежную необходимость преобразований. Критический пафос остается доминирующим. Однако прямое пародирование, ерничанье начинают уступать место анализу социальному и психологическому.

Экзаменационные ситуации, предлагаемые с экрана, по мысли авторов, должны найти отклик в личных воспоминаниях современников, побудить их к подтверждению представленных экраном аргументов и благодаря этому к личной переоценке ценностей под напором нового знания. Неочевидность новых ценностей делает авторские концепции или невольными, или чрезмерно тенденциозными.

Старшие мастера обращаются к собственной памяти: *Закон* (1989), *Десять лет без права переписки* (1990), оба - В. Наумова; *Какая чудная игра* (1995) П. Тодоровского, Снятая по реальному факту картина Тодоровского воскрешает события начала 50-х, когда группа студентов киноинститута балуется розыгрышами, переступает черту дозволенного и жестоко расплачивается за безобидное развлечение.

Молодые постановщики часто оперируют воспоминаниями отцов, рассказами родителей и близких. *Над темной водой* (1993, Д. Месхиев), *Русский регтайм* (1993, С. Урсуляк). *Вор* (1997, П. Чухрай) извлекают из сравнительно недавнего прошлого эпизоды, в которых политические и социальные атаки производились на индивидуальную человеческую жизнь, покушались на простейшие представления о свободе, уродовали, растлевали или уничтожали личность. Вторят «розыгрышу» из фильма Тодоровского герои фильма *Русский регтайм*, но вместо осуществления мечты о другой жизни - путешествия в Америку - также оказываются в лапах КГБ. Обратившись к собственному семейному опыту, Д. Месхиев рассказывает об отце, биография которого пришлась на порутоталитаризма. Это история внутренне свободного человека, который вынужден до какого-то момента соотносить себя, свой характер, свой темперамент с нечеловеческими правилами режима. А именно это и сократило его жизнь, которая в те времена не принадлежала человеку, а принадлежала системе. П. Чухрай избирает своим героем профессионального вора, по определению стоящего по ту сторону закона. Одинокий волк, ушедший из стаи, пренебрегающий всеми правилами, законами (и человеческими в том числе), представлен как возможный вариант анархической (по отно-

шению к тоталитарной) системы, столь же дикой, столь же несправедливой; даже любовь не способна обнаружить в нем запас человечности.

И в более отдаленных эпизодах советской истории создатели фильмов ищут варианты доказательств нечеловеческой природы советского режима. Это касается и *Мании Жизели* (1995, А. Учитель), воскрешающей драматические эпизоды жизни балерины Ольги Спесивцевой, прозванной Красной Жизелью, и картины *Прорва* (1992, И. Дыховичный), в которой анекдот о поиске жеребца для парада, замененного на кобылу, превращается в иронически драматическую историю из быта верхов госбезопасности, и фильма *Серп и молот* (1994, С. Ливнев), буквально каталогизировавшего основные символы 30-х годов, отобранных по принципу ужасного, стандартизированного, вымороченного: от реальных - Павла Корчагина, скульптуры Мухиной *Рабочий и колхозница*, стахановцев до фантастических - экспериментов по перемене пола, ампул с цианистым калием и покушений террористов на Сталина.

Н. Михалков в фильме *Утомленные солнцем* (1994) стремится к созданию исторической фрески. Сжав время до одного дня июля 1936 года, а место действия практически до одного объекта - дачи-усадьбы, в которой проживают члены семьи комдива Котова, - режиссер насыщает повествование множеством характерных для всей эпохи тридцатых годов черт, выводит трагический поединок между легендарным советским героем и бывшим участником белого движения, эмигрантом, а затем сотрудником НКВД, на эпический простор. Отмщение за когда-то случившуюся провокацию и предательство опять-таки становятся главными мотивами действия. В мире, разделившем когда-то близких людей на социальных врагов, перестают приниматься в расчет такие понятия, как честь, совесть, даже простая порядочность; они получают классовое наполнение, обслуживают возникшую политическую конъюнктуру, и только. В такой действительности даже в прошлом интеллигентный человек, музыкант, друг семьи, способен использовать запретные и преступные средства, действовать (пусть даже и вынужденно) с позиции силы и власти, разрушить то, что было для него святым, - дом любимой женщины, ее семью и близких, обречь ее саму и маленькую дочь на каторгу и возможную гибель. Не просто месть, но садистское наслаждение местью, подготовка к окончательному жесту-поступку через игру и притворство - таково поведение победителей, позже жестоко расплатив-

шихся за содеянное. А вокруг - большой мир запутавшихся людей, одних - спрятавшихся от реальности в идиллии барского особняка, других, колесящих по земле и не находящих пункта назначения, - мир, в котором царит шаровая молния. И над всем - выползающий из-за горизонта портрет Сталина как знак страшной, безнравственной и гибельной эпохи. Оставаясь в основном в пределах реалистического, психологического письма, Михалков использует широкий спектр ассоциаций и метафор, долженствующих увеличить объем повествования, придать ему кардинальное значение.

Поставленная кинематографистами перед самими собой и кажущаяся актуальной задача переписывания истории приводит к созданию таких картин, как *Возвращение броненосца* (1996, Г. Полока). Это своеобразный комментарий не столько к фильму *Броненосец «Потемкин»* С. Эйзенштейна, сколько к реальности двадцатых годов, в которые и происходили съемки классической киноленты. Социализированная реальность частной жизни предстает на экране в театрализованном, эксцентризованном решении, отчасти войдя в противоречие с экранизируемым произведением А. Каплера, для которого мир экрана и взорванная участием в съемках жизнь обычных людей, оказавшихся в двух ипостасях - реальных людей и персонажей фильма, - составляли сложное и весьма противоречивое целое.

Закономерно появление игрового фильма *Концерт для крысы* (1995) О. Ковалева, создавшего ранее ряд значительных монтажных картин. Проза Д. Хармса давала ключ к интерпретации материала тридцатых годов, подвигала к экспрессионистичности, к повышенной степени условности и черно-белой графичности художественного решения. В каждом элементе композиции картины обнаруживается прямая зависимость от метафоричности, абсурдизма и общей пессимистической интонации, существовавшей в творчестве Хармса под прикрытием иронии или фантазийности. Это и позволило сделать фильм неожиданный, сложный, едва ли не экспериментальный, но безусловно авторский.

К. Лопушанский, поставивший в начале перестройки фильм *Письма мертвого человека* (1986) о гибели земной цивилизации, продолжает создавать притчевые композиции, представляющие апокалипсис гибнущей империи (*Русская симфония*, 1994) или несущие предупреждение на будущее. Значительно позже Е. Юфит создаст картину *Убитые молнией* (2002), в которой представит фантазмагорический коллаж, где соединяются воедино разные (до несовместимости) жан-

ровые и стилевые потоки. Сближая и разводя смысловые центры, играя на их акцентуемых противоречиях, постановщик в игровом пространстве опознает истоки бед и культуры и цивилизации, ведущие к вырождению и деградации. Названные фильмы стоят особняком, но заслуживают серьезного внимания не только благодаря пафосу, но благодаря собственно кинематографическим экспериментам, становящимися все более редкими в кинематографе из-за происходящей коммерциализации экрана, из-за недоучета производителями и нарождающейся кастой продюсеров необходимости поисков не только оригинального содержания, но и формы. Возникает опасность типовых трафаретов, торозящая развитию кино как искусства.

Противостояния такой опасности являлись уникальными. Авторский замысел двух сценаристов П. Луцка и А. Саморядова был воплощен в ироническом эпосе *Дети чугунных богов* (1995, Т. Тот). Цеха оборонного завода выглядят как макет мироздания, в который вогнаны люди, не знающие другой жизни или хотя бы иного представления о ней. Здесь они живут, работают, пьют, иногда опробуют прочность изготавливаемого металла. Здесь участвуют в кулачных боях между металлургами и шахтерами на звание сильнейшего. Человек обструган по лекалам социальной необходимости, доведен до состояния винтика в механизме незыблемой системы. Но даже в таких условиях эти дети чугунных богов и здесь пытаются сохранить какие-то чувства, хотя это дается с трудом: даже арах оказывается замешан на гордости советского человека, выполняющего государственное задание. Художественная модель оказалась емкой и выразительной, а ее образное наполнение, доведенное до архитектурной мощи, - квинтэссенцией поисков новой кинематографической аллегории.

Отказавшись от иносказаний, эзопова языка, непознания смыслов, неизбежных при любой подцензурной политике, а теперь ненужных, кинематографисты используют свойства метафорической образности для строительства новых памятников прежней эпохе. В них запечатлевается мироощущение современников перестройки, требующее переосмотра устоявшихся представлений на историю, воплощения новой идеологии в формах конкурентоспособных по отношению к классике советского кино. Все ранее возвеличиваемое, а теперь отрицаемое должно быть доведено до монументальной однозначности, воссоздано как урок на будущее, задвинуто на периферию сознания для освобождения пространства - новой стартовой площадки для поступатель-

ного движения вперед. Можно предположить, что кинематографисты ведут внутреннюю борьбу с предшествующими идеологемами, и не вовлекают в этот процесс массового кинозрителя. Более того, с исчезновением государственного кинопроката путь фильмов к этим аудиториям практически пресекается, а встреча происходит только благодаря телевизионному экрану.

Постепенно сокращает свою деятельность, а затем и просто упраздняется такая структура, как Бюро пропаганды советского кино, бывшая на самом деле просветительской организацией, несущей знание как лучшего многонационального отечественного, так и мирового киноискусства. Опытные и молодые киноведы отправлялись в большие города и в глубинку с фрагментами из малоизвестных, но значительных фильмов, предваряли показ кинокартин рассказами об истории кино, о ведущих мастерах, о специфических особенностях этого искусства, отвечали на вопросы, волнующие зрителей. На премьеры новых советских картин выезжали представители съемочной группы - режиссеры и актеры. Такая форма работы со зрителем оказывалась по-настоящему плодотворной, тем более что лектор был фигурой менее поднадзорной, чем, скажем, критик, публикующий свои статьи в газетах и журналах.

Другой формой работы со зрительскими аудиториями стало кино клубное движение. После просмотра фильма проводилось его обсуждение. Такое живое общение, в процессе которого высказывались самые различные суждения, временами весьма прозорливые, как оказалось, имело огромное значение: участниками дискуссий становились самые подготовленные и увлеченные зрители, хорошо знающие и любящие кино, которые во многом формировали интерес к тому или другому фильму, были его лучшими пропагандистами. Причем важность такого общения трудно переоценить, ибо участники диспутов начинали чувствовать себя по-новому: так, словно бы и сами были не только свидетелями, но и реальными соучастниками кинопроцесса. Однако и это движение, ввиду целого ряда понятных обстоятельств, прекратило свое существование. Кино лишилось мощного образовательного подспорья, поддерживающего любовь зрителя к экранному искусству, учившему понимать не только сюжет фильма, но и более глубоко оценивать его стилевые, жанровые, специфические особенности.

Поначалу сократилась, а затем и вовсе ушла в небывшие и издательская деятельность Бюро пропаганды. Рассыла-

емые в регионы брошюры, рекламные тексты служили информационным и опять-таки просветительским целям, рассматривали новый фильм в контексте культуры, привлекали внимание к мало замечаемым обычным зрителем компонентам киновыразительности: операторскому искусству, работе художника и композитора.

Телевизионная *Кинопанорама*, благодаря искусству ее ведения А.Я. Каплером, ставшая одной из самых популярных передач, также переживала не лучшие времена. В поисках новых форм разговора о кино эта передача начала дробиться на множество разных, целью которых становился не разговор о фильме, а набор околокинематографических анекдотов.

Перехватив у Бюро пропаганды его функции, телевидение нашло им совсем другое применение: более поверхностное, более скандальное, практически не учитывающее популяризаторские и познавательные задачи.

Да и сам фильм получил новую прописку на видео, то есть на том же телеэкране. Создаваемые с конца 80-х видеосалоны, особенно привлекавшие подростков сомнительным репертуаром, уступают место домашнему видео: немислимое % распространение кассет, чаще всего нелцензионных, огром-

ый выбор которых был предоставлен рынком, практически окончательно опустошали кинотеатры. Более того, ставшие частными, эти кинотеатры либо просто перепрофилировались; либо их владельцы отнимали кинотерритории для магазинов, салонов, кафе и разнообразных развлекательных комплексов. На афишах все реже появляются названия отечественных картин, которые практически на 99 процентов вытесненных американскими, конкуренция с которым невозможна не только из-за финансового - на сотни порядков - преимущества, но и потому, что отечественное кино во многом теряет свою индивидуальность, отходит от традиций российской культуры, разбирается со своими внутренними проблемами, не понятными не только иностранцам, но и соотечественникам, и потому оказывается на периферии мирового процесса.

В это же время, когда возникшее новое малокартинье рождает в среде кинематографистов безработицу, что приводит к уходу из производства опытных профессионалов и, напротив, ведет к появлению случайных людей, некоторые зарубежные фирмы начинают понемногу субсидировать российские проекты, выбирая из русской классики и произведений, созданных в первой четверти XX века, только те, которые «разоблачают» действительность, показывают самые

страшные картины российской жизни, фиксируют внимание на преступлениях, пьянстве, жестокости нации, - словом, они пытаются развенчать представление об особом российском менталитете и о мировом значении русской культуры. Причем эти фильмы в большинстве своем рассчитаны на прокат за границей.

Происходящее не могло не отразиться на отечественном кинопроцессе, приводило к странным мимикриям, к неожиданным приспособлениям, к поиску спасительных, а нередко спекулятивных путей, искажающих самую его суть.

Так, экранизации литературных первоисточников отечественными мастерами, создаваемые отнюдь не по заказу и адресуемые отечественному зрителю, также определяются нуждами возникшей конъюнктуры. В классике ищутся аргументы в доказательство извращенности не только советской, но и предшествующей ей российской истории, отмечаются болевые точки исторического развития, обрекающего личность на распад и безнадежность. Сама мысль о патриотизме кажется кинематографистам кощунственной. Внимание кинематографистов сосредоточено на болезнях, язвах, искажениях личности как таковой.

В других случаях в творчестве Чехова, Горького, Тургенева отыскиваются подтексты, нередко вчитываемые в произведения и свидетельствующие о смелости, «революционности» намерений кинематографистов. Таковы фильмы, в которых сохраняется время действия первоисточника или совершается перенос его в современность, (по А.К. Толстому, *Смерть Иоана Грозного - Кремлевские тайны шестнадцатого века*, 1991, Б. Бланк; по Чехову - *Если бы знать...*, 1993, *Три сестры*, Б. Бланк), *Несут меня кони...* (*Дуэль*, 1996, В. Мотыль); по Тургеневу - *Первая любовь* (1995, Р. Балаян), *Му-му* (1998, Ю. Грымов); по Гоголю - *Ревизор* (1996, С. Газаров). При разности художественных уровней постановок, характер интерпретации произведения чаще всего оказывается важнее наличествующих в подлиннике смыслов и акцентов.

Стремление к новому прочтению известного произведения в отдельных случаях действительно не выглядит насилием над ним, открывает его прежде не вполне опознанные смыслы, однако не всегда основывается на самостоятельной авторской концепции и потому не всегда дает целостный художественный результат (*Летние люди*, 1995, С. Урсуляк, по «Дачникам» Горького).

Вообще, концепция экранизации в этот период копирует общую идеологическую модель времени: из культурного

наследия избираются произведения максимально жесткие, отнюдь не льстящие человеческой природе: *Мелкий бес* (1995, Н. Досталь, по Сологубу), *Роковые яйца*, 1995, С. Ломкий, по Булгакову), *Колечко золотое, букет т алых роз* (1994, Д. Долинин, по Чехову).

Исключением является альтернативный потоку опыт А. Сахарова, обратившегося к пушкинской *Барышне - крестьянке* и сделавшего одноименный фильм (1995) в духе русского водевиля с игрой, переодеваниями, торжеством любви.

Извлеченные из классической прозы сюжеты или мотивы, подчас вовсе не обозначенные в титрах фильма, но легко опознаваемые памятью, позволяют увидеть повторяемость ситуаций российской истории, будят широкий круг ассоциаций. Фильм *Кавказский пленник* (1996, С. Бодров-ст.), в котором не указано имя Толстого - рефлексия на современные события чеченской войны, - именно благодаря художественному опыту предшественников воплощает не столько конъюнктурное, зависящее от сиюминутных политических пристрастий представление о происходящем, сколько пытается выйти из-под этого пресса, актуализировать общечеловеческие ценности и при этом сохранить политкорректность. (В фильме дебютировал С. Бодров-мл., ставший едва ли не главным киногероем второй половины 90-х годов.)

Предпочтение в выборе современных авторов экранизируемых произведений отдается несколько неожиданно Ю. Казакову (*Послушай, не идет ли дождь*, 1999, А. Кордон) или ранее вполне закономерно ставшему невероятно популярным С. Довлатову (*По прямой*, 1992, С. Члиянц; *Комедия строгого режима*, 1992, В. Студенников, М. Григорьев). Очевидно, что, помимо авторских предпочтений или следования общим тенденциозно критическим позициям, создателей фильмов начинает интересовать обратная связь, общественный резонанс, широта зрительского отклика.

В этом направлении происходит своеобразное столкновение проб и ошибок, обнаруживается большее разнообразие поисков и решений, особенно очевидное в сфере жанрового кино, пытающегося расширить свои границы.

С первой половины 90-х в репертуар начинает входить мелодрама - вернее, сентиментальные киноповествования, возвращающие в кинематографический контекст простые и трогательные истории (человеческие, семейные, любовные), - герои которых должны получить зрительское сочувствие и понимание. Фильмы 1992 года - *Очень верная жена* В. Пендраковского; *Воспитание жестокости у женщин*

и собак И. Селезневой, и 1993 года - *Настя*, Г. Данелии; *Ты есть...* В. Макеранца; *Тюмень одна*, Д. Астрахана; /Тл#и</Гшй-новы, А. Галина) - стремятся заполнить возникшие пустоты, переключить внимание с рассудочности восприятия на восприятие эмоциональное. *Котенок* (1996, И. Попов) и явился, по сути, первой рождественской сказкой нового времени, обращенной к детям и родителям и дарящей одновременно гуманистический взгляд на мир как волшебный заповедник человеческого тепла и доброты. Успех этой картины во многом был связан с исчезновением из репертуара детского фильма как такового. Внимание юных зрителей переключилось на американские анимационные фильмы, чаще всего уступавшие отечественной мультипликации и по смыслу, и по художественному воплощению.

Отсутствие проката, лишившего зрителя права на голос в оценке большинства фильмов, и разгул киножурналистики, взявшей на себя роль судей и оракулов, привели к частичному свертыванию движения кинематографа в этом направлении. Не услышав общественного одобрения, напротив, получив чрезмерно резкие оценки и даже окрики критики, кинематографисты мобилизуют силы для разработки приключенческого или криминального жанра (*Мафия бессмертна*, 1993, Л. Партигул; *Тюремный романс*, 1993, Е. Татарский; *Немой свидетель*, 1994, Э. Уоллер; *Одинокий игрок*, 1995, В. и О. Басовы; *Волчья кровь*, 1995, Н. Стамбула), или полижанровых композиций - к примеру, авантюрно-комедийных или фантазийно-комедийных (*Наш американский Боря*, 1992, Б. Бушмелев; *Не стреляйте в пассажира*, 1993, Х. Эркенюв; *Окно в Париж*, 1993, Ю. Мамин; *Последнее дело Вареного*, 1994, А. Польшинников; *Маэстро вор*, 1994, В. Шамшурун).

Закономерно рождается идея создания народного фильма в противовес фильму элитарному: даже рублевый вклад народонаселения, казалось, может позволить создать постановку, отвечающую чаяниям зрителей. (Ведь собрали же и продолжают собирать наши предшественники деньги на строительство храмов и памятников!) Но в наши дни такому предположению кинематографистов-оптимистов не дано было сбыться. Кино реально переставало быть самым важным из всех искусств.

Однако стремление выполнить народный заказ приводит Е. Матвеева к созданию фильма *Любить по-русски* (1995), решенного в традициях лубка и проповедующего необходимость преобразований в сельском хозяйстве: три молодые фермерские семьи готовы к сопротивлению «мафии».

Подлинным открытием в жанре комедии становится картина А. Рогожкина *Особенности национальной охоты* (1995), ставшая примером и эталоном для множества других, к сожалению, значительно менее удачных подражаний. Окантованная воспоминанием о развлечении аристократов, эта современная история, построенная на бытующих байках и анекдотах, выносит на экран персонажей, ярко характерных и узнаваемых. Их поведение в ситуациях, остро комедийных, причудливых и экстремальных, позволяет увидеть идиотизм и абсурдность их свободного времяпрепровождения, но в то же время сохраняет исходно добрую авторскую интонацию по отношению к героям. Именно этот баланс шутового, смешного, ернического, с одной стороны, и живого, обаятельного, наивного - с другой, баланс, характерный для традиции российского фольклора, где смех обладает не столько уничижительной, сколько возрождающей силой, и сделал картину не просто победительно зрительской, но и по-новому раскрыл потенциальности жанра - особенности национальной комедии.

Одновременно появившаяся картина Д. Астрахана *Все будет хорошо* (1995), также получившая значительный зрительский отклик, сочетающая различные жанровые образования и различный материал, установила свою иерархию условности. Низовая жизнь провинциального городка с ее грязью, нищетой, беспросветностью остраивалась включением в нее мечтаемых зрительскими аудиториями сказочных сюжетных посылов. Возвращение на малую родину эксцентричного миллионера с сыном - юным нобелевским лауреатом, - стремление отца осчастливить свою бывшую любимую и ее дочь ведут к столкновению реального и волшебного, комического и драматического, игрового и подлинного, узнаваемого. Энергетика, азарт, благородство намерений миллионера разбиваются о непонимание им не только окружающих, но и собственного сына. Голливудская сказка не прививается на российской почве, имеющей свои особенности, свои традиции, в том числе и сказочные; национальная утопия не вполне совпадает с утопией западной, принимает чудеса не со стороны и не только для отдельно взятого человека, а для большинства, желающего получить не столько золотое яичко, сколько яичко простое.

Фильмы *Ширли-мырли* (1995, В. Меньшов) и *Привет, дуралеи!* (1996, Э. Рязанов) формулируют другой подход к современному материалу. Анекдот о женщине, нарожавшей от разных отцов непохожих друг на друга сыновей, разрабо-

санных после ее смерти по всему свету и однажды встретившихся, мог стать произведением по-настоящему и комедийным, и пронзительным. Он позволял столкнуть случайное и закономерное, психологическое и социальное, фантазмагорическое и человеческое, задеть самые разные струны души и сердец зрителей. Постановщик открывает историю одним ключом, склонившись к созданию фарсовой композиции, растягивая время и загромождая экранное пространство каскадом эксцентрических зарисовок. При всей изобретательности и артистичности постановки в ней нет главного для зрителя манка - любви и сочувствия героям, без которых сатирические, фарсовые, эксцентрические приемы и выдумки оказываются недостаточными для поддержания зрительского интереса.

Выход на исследование человеческой природы, поиск равновесия между новым, неизвестным и старым, знакомым оказываются затруднительными и для Э. Рязанова. Драматургия, построенная на взаимодействии мелодраматического и комедийного, включающая в себя сновидческие, якобы исторические представления и чаплинские парфразы, требовала при кинематографическом воплощении, помимо прочего, не только художественной, но и гуманистической правды человеческих отношений, включения персонажей в собственный жизненный опыт самого зрителя, чем был особенно силен постановщик во многих своих прежних картинах. Однако именно эти стороны дарования мастера начинают ускользать из последних режиссерских работ, становящихся скорее маскарадными, нежели карнавальными, скорее лицедейскими, нежели человеческими. Понижение градуса теплоты, понимания характеров действующих лиц, исходной любви и симпатии к ним мстят за себя, свидетельствуют об измене мастера и себе, и массовому зрителю.

Рассудочность, холодность ряда кинокомпозиций этого времени словно бы возникают из боязни после «чернушного» периода впасть в искушение «розовостью», упиться сладостью грез или утешительных обманов. Это касается фильмов *В городе Сочи темные ночи...* (1989, В. Пичул), *Тот, кто нежнее* (1996, А. Карпыкова), *Он незавязывал шнуры* (1997, А. Черных), переключающих с эмоционального манка на парадоксальность, экспериментальность, стилистическую эффективность режиссерских разработок прежде всего.

Дифференциация репертуарных потоков от фестивального до зрительского

В игровом кино второй половины 90-х эти признаки проявляются с особенной силой, что доказывает в полной мере фильм В. Пичула *Небо в алмазах* (1999), в котором яркость и картинная динамичность формы практически затемняет смысл изложения. *Научная секция пилотов* (1996, Андрея И.) при всем криминально-приключенческом обличье отдает предпочтение каталогизации современных массовых представлений о жизни, науке, цивилизации, делает именно эти представления ответственными за последствия нынешних кошмаров и навязчивых идей. Под маской зрительского фильма скрывается собственно авторский замысел.

Тяготение к метафорическим решениям, к жанру притчи, к высокому философскому осмыслению форм бытия проявляется в фильме А. Сокурова *Мать и сын* (1997), в котором режиссер возвращается к излюбленному мотиву смерти как главному событию человеческой жизни. Это своего рода кинематографическая фреска, масштабное панно, стремящееся ограничить пространство, остановить время, оперировать мифологическими понятиями и руководствоваться эпическим строем воплощения материала. Сокуров и в дальнейшем сохраняет верность избранному канону в воплощении своего миропонимания, безотносительного к социальным переменам. В более ранней экранизации «Госпожи Бовари» Флора - фильме *Спаси и сохрани* (1989) - постановщик также стремится воплотить мысль о мнимости человеческого существования как такового, о неизбежности земного существования как череды ошибок, несчастий, боли, отчаяния: в земной юдоли не может быть иначе. И потому вновь акт смерти героини оказывается апофеозом и спасением.

Выходы в современность предлагают более широкий спектр возможностей для отображения реальности. Усиливается стремление заполнить пропуски, взглянуть на бытующее впрямую, обратиться к оказавшимся беспризорными проблемам простого человека и его нынешнего существования и выразить, предъявить их с максимальной мерой достоверности. Для этого Л. Бобровой (*В той стране*, 1997) требуется воскрешение классических киномоделей, наследующих опыт отечественной деревенской прозы, в частности поэтики В. Шукшина, их социальной направленности и психологической разработке характеров. Для этого Л. Садилова (*Сднемрождения*, 1998) обращается к возможностям кинонаблюдения,

позволяющего внимательно и глубоко заинтересованно проследить за жизнью пациенток провинциального роддома, за их отношениями и судьбами. Трудная работа с непрофессионалами, импровизационность решений, свежесть взгляда на материал, а главное - гуманное отношение к избранным героиням могли бы сделать этот принципиально новый по подходу фильм началом возможного направления в кинопроцессе, на поверку оказавшегося вновь невостребованным. Зритель (усилиями отечественных кинематографистов в первую очередь) действительно склонился к желанию чистого развлечения, привык потреблять только хорошо пережеванную пищу и, хотя на словах нередко сетовал на отсутствие в кино своих жизненных проблем, но ждал спасительной и уводящей в грезы сказки.

Режиссеры подчас обращаются к близкой им проблематике собственного круга (*Странное время* Н. Пьянковой; *Кризис среднего возраста* Г. Сухочева - оба 1997; *Собственная тень* О. Наруцкой, 2000, - фильм значительный, но, к сожалению, не привлекая к себе внимания). Или, напротив, пытаются понять молодое поколение, идущее старшим на смену и переживающее период метаний, отчаяния, ужаса перед непонятной ему и принесшей столько соблазнов реальностью (*Нежный возраст*, 2000, С. Соловьев). Другие ищут выходы в большое пространство современности как части истории.

Время танцора (1997) В. Абдрашитова затрагивает острые вопросы настоящего, связанные с современной войной на новом российском пространстве. Три главных героя - это три драматические и в то же время типические судьбы в условиях после странной победы на странной войне. Каждый из них - индивидуальный характер, отзывающийся на необходимость в сложившейся ситуации забыть прошлое, выбрать свой путь, найти свой дом и цель существования. Предложенные варианты - месть за прошлое, встраивание в социальную ситуацию, романтическая непривязанность к ней - дают широкий срез актуальных и трагических узлов, связанных настоящим и рассматриваемых художником не столько в социальном, сколько в мифологическом ключе.

Прямой или опосредованный интерес к проблематике чеченской войны проявляется в ряде фильмов (*Блокпост* А. Рогожкинэ, *Две луны, трисолнца* Р. Балаяна - оба 1998), авторы которых предлагают несхожие по жанру и стилю произведения. Противоречивость реальной, постоянно меняющейся ситуации, связанной с государственной политикой, заставляла авторов ходить по лезвию ножа и из-за этого кор-

ректировать художественные проекты, вынуждая их к однозначным выводам или призыву к пацифистским идеям.

Попытка понять и рассмотреть панораму современной действительности, в малом увидеть ее характерные признаки приводит К. Шахназарова к созданию картины *День полнолуния* (1998). Отправные точки драматургии, тяготеющей к минималистской технике воплощения, с одной стороны, а с другой - к установлению связей нынешнего мгновения с большой исторической перспективой, из-за двойственности задачи оказались реализованными частично: постановочное начало, потеснившее живой взгляд на реальность, поглотило все элементы повествования, лишив тем самым фильм первооткрывательского, основанного на наблюдении за изменчивой действительностью, откровения.

Созданный В. Огородниковым фильм *Барак* (1999) отсылает зрителя в 1953 год, в закрытый уральский городок, на очередную стройку века. Возникает невольная ассоциация *^Зеркалом для героя*, только в *Бараке* не существует посланца из нынешнего дня, действие ограничено указанным временем, персонажи не знают, что их ждет в будущем. В работе режиссера уже нет и намек на попытку устроить показательный суд над прошедшей эпохой. Напротив, нищета, тоскливость, убогость существования не могут помешать людям оставаться людьми - хорошими и плохими, веселыми и озорными, способными на предательство, но и готовыми на жертвы. Собрав воедино представителей разных национальностей - русских, татар, немцев, евреев, - режиссер создает своего рода интернационал. Слово послание отправляет он сегодняшнему зрителю: меняются времена, нравы, моды, но личность не может только обстоятельствами объяснять свои изъяны, свою несостоятельность. Человек должен рождаться готовым ко всяким временам, ко всем тяготам и невзгодам.

В разграбленный мир крестьянства, в ситуацию перманентной российской революции, вечной борьбы с разрушением основ человеческого существования вводит зрителя Петр Луцик в фильме *Окраина* (1998). Режиссерский дебют, вызванный неудовлетворенностью прежними экранизациями его и Алексея Саморядова сценариев, представляет собой фольклорноэпический сказ о русских мужиках, претерпевших все обиды, все унижения, страшась жизни больше, чем смерти. Собравшись с последними силами, они пошли в Москву, чтобы найти наконец тех, кто отнял у них последнее достояние - землю. Принципиально черно-белая картина, развертывающаяся по законам мифологического времени,

намеренно вводит в контекст подчеркнутые ссылки на классические русские фильмы 20-х годов, использует их поэтику, тем самым как бы подчеркивая извечность толкуемого вопроса и непрерывную связь времен.

8. Тодоровский рассматривает драматизм современной жизни в двух фильмах - *Страна глухих* (1998) и *Любовник*, 2000. Обращаясь к частным историям, режиссер стремится вместе с тем к осмыслению значительно более емких категорий, комментарий к лежащим в основе человеческих намерений и поступков, их причин и закономерностей. Мир, изменившийся до неузнаваемости, в котором лучше оглохнуть, не слышать, чтобы не разрушить хрупкость собственной индивидуальности, собственного понимания таких ценностей, как любовь, верность, доброта, - нельзя переделать, из него можно только уйти. Не на поиск счастливого прибежища, а в никуда уходят героини фильма. Таков пессимистический итог размышлений режиссера, в следующей картине обратившегося к теме вынужденной неверности, заставляющей женщину жить двумя жизнями и расплатившейся за это.

Актуальные проблемы, связанные с бедами социальной реальности, побуждают обращаться к судьбам конкретных, брошенных на произвол судьбы людей, их ошибкам, заблуждениям, во многом вызванным неустroенностью, бедностью, незащищенностью. Социально-психологический аспект и становится здесь основным предметом исследования. *Контракт со смертью* (1998, Д. Астрахан) приводит режиссера к неутешительным выводам о разбалансировке в массовом сознании главных моральных понятий. Фильм *Кто, если не мы* (1998, В. Приемыхов) привлекает внимание к жизни подростков, их опасным поступкам и отчаянной безнадзорности.

В поиске возможности экранного воплощения перемен, происходящих на пути из прошлого в настоящее, П. Тодоровский обращается к ремейку, основанием для которого становится фильм Б. Барнета *Третья Мещанская*. Однако новая интерпретация известного сюжета, в отличие от первоисточника, мало что сообщила современникам о взаимоотношениях людей сегодняшнего дня, не обнаружила реальных социальных и психологических первопричин их человеческой драмы. Но сама идея ремейка, предложенная фильмом Тодоровского, оказалась достаточно востребованной кинематографической практикой.

Авторские композиции лишь в чрезвычайно редких случаях предлагают художественный компромисс со зрительскими ожиданиями. Постановщик картины *Цветы календулы*

(1998, С. Снежкин) - словно бы невзирая на заявленную острую социальную проблематику - агрессивность новых русских, прибирающих к рукам все, что выпадает из рук беспомощных, обнищавших и в большинстве своем тоже корыстолюбивых наследников прежде знаменитого советского писателя, стремится прежде всего к пластически живописному решению, выстраивает изысканный мир странных людей, отправляет сознание к мирискусническим эталонам, и в итоге отдает предпочтение избранным элитарным аудиториям.

В целом кино 90-х, при всем разнообразии творческих манер и режиссерских почерков, обладает некоторыми общими свойствами. Увлечение маскарадностью, использование экрана как особой площадки для разыгрывания условных, игровых представлений было связано с целенаправленным выбором проблематики и материала, с известной тенденциозностью замыслов. Для материализации этих площадок лучше всего подходили два города, две столицы - Москва и Санкт-Петербург, существование которых по природе своей отмечено неизбежной театральностью. Для тех же целей были удобны замкнутые объекты-выгородки, в которых без помех мог быть разыгран спектакль-эксперимент. Избираемые сюжеты отличались повышенной степенью концентрированности смыслов, игровыми приемами и непрерывной зрелищностью.

Попытки «раскостюмировать» и саму действительность, и действующих лиц, вывести их за пределы ограниченных территорий происходили как бы незаметно, слишком очевидно прорастая из недр маскарадности, продолжая нести на себе ее приметы. Никакого заметного восстановления связей с традициями советского кино не случилось, как не случился и выход не только на большие географические пространства, но и в глубь процессов, происходящих в личности современника. Обычный человек, его будничное существование по-прежнему казались малоинтересными, некиногеничными. Повествовательность как форма рассказа о человеческой жизни и судьбе представлялась изначально лишней привлекательности. Зритель, приучаемый экраном к новым формам, новым ритмам, новому типу кинозрелища, начал забывать о прежних привязанностях, о достижениях отечественной реалистической школы.

Кинематограф 90-х призвал в свои ряды и особый тип актера, способного реально воплотить творческие идеи. Лицедейство, виртуозность мастерства стали цениться больше, чем точность психологического рисунка роли, чем актер-

ское обаяние: школа представления восторжествовала над школой переживания.

Сама зона человечности, эмоциональности, сочувствия и сопереживания была заметно потеснена, обращена к иным сенсорным зрительским рефлексиям, среди которых страх, ужас, острота и жесткость воздействия стали казаться предпочтительными.

В первые годы нового столетия кино и телевидение входят в более плотные связи, пытаются отрегулировать вопрос о возможности на одном материале сделать два «продукта», вернее, две версии одной истории, Режиссер А. Миттэ создает сериал, а затем и фильм *Граница. Таежный роман* (2003), в котором совместил человеческие, семейные связи и отношения производственные - опасную и трудную службу пограничников. Такое совмещение позволило обострить конфликты, драматизировать события, дало возможность действующим лицам раскрывать себя в ситуации выбора. Присущие постановщику особенности, знакомые по фильму *Экипаж*, пришлись впору и данному проекту и вновь проявили стабильность зрительского интереса к подобной художественной модели.

Однако, несмотря на обоюдные дружественные акции смежных экранных отраслей, проблема взаимоотношений фильма и сериала становилась все более острой. Сложность ситуации, в которую попал кинематограф в конце девяностых годов, заключалась в обострившейся конкуренции с телевидением. Поток отечественных сериалов, потеснивших, а затем и практически вытеснивших сериалы зарубежные, имел, как представляется, два важных следствия.

С одной стороны, отечественные сериалы, производимые во все большем и большем количестве, быстро захватили и использовали жанровые модели, вызывающие наиболее активный зрительский спрос, основанный на актуальной или спекулятивной проблематике и знакомом материале реальности. Оперативность создания сериалов по сравнению с кинопроизводством и их отклик на изменчивую современную действительность казались привлекательными, а ненасытность телевизионного спроса вербовала не только молодых профессионалов, не находящих работы в большом кино, но и уже сложившихся мастеров, увидевших здесь возможность для самореализации и просто зарабатывания денег. Причем происходящая рекогносцировка отнюдь не всегда оказывалась осмысленной и оправданной, но, безусловно, сокращала приток в кино свежих творческих

сил и несколько видоизменяла уровень профессионализма всех участников съемок.

С другой стороны, кинематограф вынужден был вновь всерьез задуматься о своей специфике, определить границы, в которых ему не грозило бы дублирование, но в полной мере проявлялся бы его художественный потенциал, связанный и с особым подходом к объекту изображения, и с новыми технологическими возможностями.

Размежевание двух экранных потоков не стало, к сожалению, предметом пристального изучения. Кинематографисты, скорее интуитивно почувствовавшие необходимость поиска свежих художественных идей, поиска новых средств выразительности, обновления киноязыка, часто действовали наобум. Эталоны извлекались из зарубежного опыта и плохо прививались к отечественному культурному древу. Панацея от бед виделась в зрелищное™, постановочном размахе, которые отнюдь не всегда соответствовали смысловому, содержательному потенциалу картин.

Причем и сам сериал за последние годы претерпевал серьезные изменения. От мыльных опер он перешел к действенным криминальным, авантурным, шпионским историям, к семейным драмам и семейным сагам, пытался выполнять популяризаторские функции в экранизации литературной классики, был готов к постановочным, театрализованным композициям. По сути, он и становился главным окном в мир для миллионов и вполне удовлетворял их спрос. А это ставило кино в особенно трудное положение.

Нужны были свежие идеи, неожиданные и в то же время продуманные, даже просчитанные проекты, которые могли взорвать ситуацию, угадать зрительские ожидания. Продюсер (а эта профессия начинает постепенно осознаваться как ведущая, определяющая формирование кинопроцесса) С. Сельянов и режиссер А. Балабанов создают два фильма - *Брат* (1997) и *Брат-2* (2000), заслужившие оглушительный успех. Причины происшедшего - в точном выборе героя и исполнителя главной роли Данилы Багрова Сергея Бодрова-мл., в нахождении острых, неординарных ситуаций для его испытаний, в выходе за пределы ставшей новой цензурой «политкорректное™», в создании среды и атмосферы действия, открытой для свободного входа в контекст картины зрителя-слушателя. Любопытно, что *Брат-2* опроверг устойчивое суждение о заведомом неуспехе любого продолжения, стал событием года. В развитии истории и образа Данилы Багрова - от первого фильма ко второму - произошли

заметные изменения и уточнения. Из возможного знакомого, имеющего обычную для молодого современника биографию - вернулся из армии, нашел брата-киллера, участвует в разнообразных «разборках», карает злых, помогает слабым, - он превращается в персонажа блокбастера, пародийного боевика и, что самое главное, - персонажа русской сказки, умелого, непобедимого, совершающего подвиги во имя дружбы, во имя исполнения данного обещания. Ему - море по колено. Он один и в чужой Америке, не знающий ни языка, ни законов, оказывается в поле воин, находит главного чикагского мафиози, вступает в битву со всеми врагами и побеждает их. Это и внушало соотечественникам гордость за своего единоплеменника, вырывало из плена разочарованности, закомплексованности, поднимало дух и веру в свой народ. Комическое оттеняло пафосное, игровое, фантазийное, укрепляло доверие к повествованию, эффективность действий героя позволила открыть практически вытесненную из фильмов патриотическую идею. Мастерство режиссера скрывало неточности драматургии, вовлекало в экранное пространство, будило, вызывало восторженную реакцию самых разных зрительских аудиторий, которую подогревало присутствие в сюжете разнообразных фобий, отвечавших фобиям зрительским. Это был успех, доказавший реальность возвращения зрителя в кинотеатры на отечественный фильм.

Стремление ответить зрительским ожиданиям ощущается и в фильме режиссера Р. Качанова, *4М£* (2000), решившегося сделать картину об армейской службе и построенную на анекдотических воспоминаниях самого автора и И. Охлобыстина о времени и обстоятельствах жизни трех друзей - Пули, Бомбы и Штыка. Тем же ожиданиям отвечала и криминальная мелодрама В. Лонского *Барханов и его телохранитель* (1996), также использовавшего анекдотическую ситуацию: вывалившийся из окна молодой артист, «испиленный» женой из-за отсутствие денег, встречается со старинным другом, только что провернувшем дерзкую аферу.

Выходит на стезю коммерческого фильма и А. Хван. *Дрянь хорошая, дрянь плохая...* (1998), *Умирать легко* (1999) - триллеры, в которых режиссер пытается опосредовать жанровые композиции стилем высокого кино, опробованного им в картине *Дюба-дюба*, стремится сохранить за собой звание авторского режиссера.

Зрительское ожидание отечественных блокбастеров приводит к появлению очень различных фильмов-панорам, то масштабных, эпических, то рассматривающих в том же ключе

частные человеческие судьбы на фоне XX века, фильмов, созданных на историческом - ближнем или дальнем - материале.

Группа лучших, наиболее концептуальных, авторских фильмов может быть условно объединена под шапкой Прощания - прощания с уходящим веком в преддверии нового тысячелетия.

Фильм *Бесконечность* (1991) М. Хуциева открывает этот цикл. Причем это произведение не есть фильм в полном смысле слова, в привычном понимании. Большой по размеру даже в окончательном монтаже (220 минут) этот опус - попытка собирания целого из осколков прожитого, это сохраненная и оживляемая памятью на пороге смерти (или за ее чертой?) история жизни и судьбы обычного человека на фоне исторических передрыг, это путешествие героя в свое собственное сознание. В эти мгновения вспоминаются встречи и прощания, любовь, ошибки, самообманы, фантазии человека, который готов к последней исповеди и последнему ответу.

Объем затронутых в *Бесконечности* проблем, тем, мелодий несколько отстоит от злободневных и шумных забот современной действительности, как и поступки, движения, не определяемые никакими прагматическими задачами. Это трезвая, при всей ее фантазийности, перебресах действия, включения мира искусств и культуры, позиция художника, знающего цену обычной человеческой жизни. Если принять весь авторский замысел за развернутую метафору, то в ней можно увидеть не систему временных противостояний, а «постижение единства всех времен, особенно для России...», удастся «понять сегодняшнее как прошлое по отношению к будущему (В. Листов, *Киноведческие записки*).

Тенденция, рожденная фильмом М. Хуциева *Бесконечность* (1991), где мастер организовал встречу давно минувшего и настоящего, реальной действительности, широкого пространства культуры и судьбы киноискусства, - оказалась на поверку не только живучей, но и плодоносной. Ведущие мастера кино отдали ей дань, создав произведения, заслуживающие пристального внимания и серьезного профессионального исследования. Это - *Хрустолев, машину* А. Германа, *Сибирский цирюльник* М. Михалкова (оба-1998), *Романовы - венценосная семья* (1999) Г. Панфилова.

С. Кулиш снимает еще более продолжительный фильм (241 мин.) *Железный занавес* (1994), в которой отслеживается жизнь семьи, вернувшейся из эвакуации в 1947 году. Возврат в прошлое здесь не только дань личным воспоминаниям. Это и страшное предостережение. Страна,

изолированная от большого мира, страна, в которой нет защитников, есть только судьи, страна, где произвол и насилие обрушиваются на любого, вне зависимости от его положения, заслуг и личных убеждений, - таков образ жизни за железным занавесом. Перевернутый, искаженный, отрицающий право человека на жизнь, право быть индивидуальностью режим воплощается в образах субъективизированных, сюрреалистических, а также в согласии с присущим автору стилем, в общем повествовательном описании происходящего. Такая двойственность замысла находит в фильме объяснение. Мир семьи и внешний мир живут по совершенно различным правилам, но ничто, кроме смерти, не может отнять у человека его юность, его личные радости, его любовь. Это частное существование в любой момент может быть нарушено, ибо человек - это игрушка в руках всемогущего кукловода. При просмотре фильма может создаться ощущение его затянутости. Но режиссеру нужно длить и длить подробный рассказ, обязующий зрителя не только увидеть, но и пожить в тоталитарной реальности, чтобы она оставила рубец в памяти, чтобы никому не пришло в голову позволить прошедшему повториться.

Фильмы Хуциева и Кулиша подвели многих художников к необходимости осмысления истории, прожитого и пережитого.

Фильм Германа - извлеченное из авторского - детского - сознания воспоминание об утраченном времени, об агонии сталинской России, об аде, оказавшемся на земле. Это мир, лишившийся стройного сюжета, внятных диалогов, существующий в напряженном калейдоскопическом движении, не столько строящем историю, сколько в «рвущем» ткань монтаже, мир сновидческий и апокалиптический. Это мучительное видение, преследующее и не отпускающее - явление смерти в ее метафорическом и физиологическом виде. Причем извлеченный из небытия, этот мир опознается не как явление только историческое, но как особый тип извращенного социализированного сознания, ненастоящего, вымороченного существования. Невыносимый кошмар зрительного потока, понуждающего рассматривать, скорее, низовую, плотскую часть организма - все эти испражнения, массажи, анальные сношения, - как это ни парадоксально, оказывается терапевтическим: визуализация ночных кошмаров, предъявление их в яви побеждает мистический страх,

Сновидческое опосредует реальное, вносит в него подробности и детали, ускользающие под давящей натура-

листической тяжестью воспоминания. В авторском письме эти подробности и детали возвращают себе право на существование, пародируя и остранивая материал. «Выбросы» каскадных, сюрреальных, цирковых аттракционов означают последнюю попытку самообороны реальности и сознания. Для выживания в мире, где человек оказывается шахматной фигурой на чужой доске, где игра не знает правил, где любой может быть заменен двойником, где исчезновение без имени и даты - дело обыденное, существует только один выход: стать игровой фигурой, играть свою жизнь, погруженную в метафизическую бездну.

Авторское сознание - сознание фильма - не совпадает с детским сознанием вспоминающего. Оно включает в себя множество ассоциаций, опирается на точно отобранный круг явлений предшествующей культуры, и кинематографических в том числе. Уходящий не в будущее, а в небытие поезд - еще один состав, отошедший от платформы истории, засвидетельствовавший возрождение самого феномена - искусства кино, жизни и развитию которого и отдает свой талант А. Герман.

В том же, 1998, году появляется фильм А. Балабанова *Про уродов и людей*, в котором образ люмьеровского поезда оказывается особой метафорой, - несущей в себе все приметы страшных соблазнов, свойственных массовому сознанию. Перечисляя уродства, постановщик вытаскивает низовые, инстинктивные привязанности зрителя, предъявляет пороки, о которых, может быть, и неприлично говорить, но многим хочется их видеть. Снимаются запреты: в демократизирующейся реальности можно представить весь спектр мерзостей, болезней, самоунижений. В эстетизированном зрелище, что и сделало этот фильм кумиром кинокритики, реализованы причины и следствия всевозможных искушений, начат спор о самой сущности кино, спор, обращенный прежде всего к почитателям этого искусства.

Н. Михалков задумывает исторический фильм ради одного собственного признания, ради одной идеологической цели - найти в судьбе государства российского миг эталонный, показательный и тем самым дать позитивный урок истории современной. Здесь многое решает именно избранный жанр-сказочный, коммерческий вариант фильма-колосса, в котором парадное сосуществует с мелодраматическим, частная жизнь экзаменуется нормами морали.

Обращенность к зрителю требовала внятного сюжета, появления достойного и обаятельного героя, зрелищное™

постановки. Рассказанная история двойственна - сводится к любви молодого кадета Толстого к американской авантюристке и внедрению в России гигантской машины, предназначенной для рубки леса. Объединены они благодаря тому, что и тот и другой ключевые мотивы находятся в руках энергичной американки, обманывающей любовника и разочаровывающейся в России.

Рассказывая сказку с намеком, постановщик желает поселить в зрителе восторженное патриотическое переживание - и красота Кремля, и молодецкий разгул народных сцен, кулачных боев, купания в проруби, и мощь сибирской природы воссозданы с незнаемой отечественным кино пышностью и торжественностью. На этом фоне несколько бледнеют перипетии человеческих отношений - любовь, ревность, непонимание происходящего главным действующим лицом (исполнение этого образа отдано О. Меньшикову, играющему грудную для любого актера возрастную роль), - отношений, которым, однако, режиссер для большей убедительности тоже стремится придать эффектный подтекст, музыкальный в частности. Название фильма имеет даже тройственную природу - отсылает сознание и к Фигаро Бомарше-Россини, и к механическому агрегату-брадобрею, корчующему на безбрежных просторах русские леса, и к самому главному герою Толстому, которому в ссылке уготована партия цирюльника.

В известном смысле Михалков выигрывает: массозый зритель не замечает драматургических и актерских промахов, но видит точно адресованную ему коммерческую моль, где требование внятности смыслов уступает пониманию тэчности выбора манков, режиссерского профессионализма, соответствующего национальным ожиданиям. В группе фильмов-прощаний *Сибирский цирюльник* оказывается своего рода исключением, ибо пытается вернуть сознание к прошлому, к фантастической идее повторения - краюобетованно-г-уназемле.

Поразительная способность Г. Панфилова делать всегда большое, но нередко несвоевременное кино приводит его к постановке фильма *Романовы - венценосная семья* (1999). В своем прощании с прошлым он обращается к событиям начала XX века и остается верен почитаемым им ценностям, главной из которых является семья, царящая в ней любовь, уважение, преданность. Уничтожение этого института, причем в вершинном его положении, - причина, по Панфилову, наиболее существеннейшая, ставшая истоком трагических общероссийских бед. Постановщик склоняется к роли нейтрального

летописца, к строю большого стиля, избегая при этом как психологизма, так и мелодраматизма. Этот мир принципиально дистанцирован, замкнут в себе. Кинооператор словно бы уподобляется фотографу, допущенному в неафишируемую, неофициальную жизнь царской семьи. Персонажи ближнего круга характеризуются скупой, экономно, проявляются лишь через доминанту поведения, Генеральные события в стране представлены конкретными историческими фигурами, но в значительно большей степени обобщенными позициями. Особое значение приобретает воссоздание среды обитания героев. Скромность, небрежение роскошью победительно достоверны: режиссер проявил твердую последовательность в документировании фактов, обстоятельств, материальных объектов, среды. При таких самозаданиях режиссер только в одном случае отступает от строгого, от монументальной основательности, даже холодности киноизложения. Он находит характеристический признак, становящийся лейтмотивом фильма: не столько через поведение и слово, движение или жест, но через воплощенную, подправленную этикетом чувственность, телесность раскрываются особенности внутрисемейных отношений. Обритые головы княжон, тепло прикосновений рук, босые ноги императора, догоняющего жену, физические упражнения на перекладине, пальцы цесаревича, строящего корабль будущего, - все это и есть настоящая человеческая жизнь. Телесной реальности аккомпанирует чувственность музыкальная, достраивающая образ согласия и любви. Песня «Степь да степь кругом» завершает композицию, воскрешает в памяти то, что должно дать возможность соединения времен, прощания и прощения.

Молох (1999) и последующий за ним *Телец* (2001) А. Сокурова - фрески, воссоздающие тоталитарные миры на двух географиях - Германии и России. Уходя из морока поверхностной критики, обратившись к событиям второго частного плана жизни государственных деятелей, определивших судьбу XX века, режиссер стремится воссоздать мифологию истории, в контексте будничного проявить существование не только социальных, но почти мистических сил, формирующих сознание Гитлера и Ленина и разрушающих его. Болезнь, спровоцированная массовой любовью к власти и забвением тех, кто ее лишается, и становится героем этих произведений.

Призрачное, затемненное пространство *Молоха*, как и опустошенное, «больничное» пространство *Тельца*, определены последней фазой жизни персонажей, истерически взвинченных, теряющих связи с окружающим, фазой, преде-

твляющей уже не людей, но их «тени», жутковатые маски, марионеток в уже чужой игре.

Словно бы отодвинувшись от существующих позиций и комментариев, Сокуров минует зону бушующих страстей, смотрит на прошлое с высоты птичьего полета или из исторического далека. Потому не суд он вершит, а вглядывается в прошедшее как художник, знающий, что это прошедшее - часть общей и уже состоявшейся исторической судьбы народов.

В рамки притчи погружает свой рассказ А. Баширов (*Железная пята олигархии*, 1998). Сдвигая времена, он хочет вывести из-под спуда разноречивых суждений саму квинтэссенцию большевистских догматов, провоцирующих революционность и анархию, замешанную на крови и ненависти.

Среди фильмов, обращенных к прошлому, пожалуй, серьезной попыткой социально-психологического исследования оказался фильм В. Сорокина *Тоталитарный роман* (1998). Жизнь обычного человека, принявшего за единственную веру кодекс советского строя, произносящего девизы и общие места как «Отче наш», подвергается экзамену. Приезд-бегство молодого человека из столичного диссидентского окружения в маленький провинциальный городок, его встреча с симпатичной, но ортодоксальной женщиной, их взаимное влечение начинают постепенно менять представления каждого о собственном существовании, об идеалах и сущности человеческого. Отнюдь не герои (он живет в ощущении страха ареста, почти сходит с ума от этого страха, она - счастливая своим служением ложным заповедям), эти люди должны преодолеть наваждения, очнуться. Путь к самому себе в этом фильме оказывается непростым, и проходят они его по-своему: он - продолжив свой бег, она - пробудившись к умению не служить, а жить и чувствовать.

В другом фильме, снятом, как и предыдущий, по сценарию М. Мареевой (*Зависть богов*, В. Меньшов, 2000), аналогичная история разворачивается в начале 80-х, но режиссер ставит во главу угла уже не психологические обоснования поведения героев, не внутреннюю достоверность их самоощущения, а зрительские ожидания, требующие во имя успеха большего мелодраматизма, эротизма и условности.

Отсутствие на экране позитивного опыта заставляет вспомнить о событиях Великой Отечественной войны - времени, при всем его трагизме, ясного, четко размежевавшего мир на своих и чужих и определившего свой общенародный пафос. В экранизации романа Ю. Богомолова *В августе 44-го*

(2001, М. Пташук) история поиска диверсантов, действующих на территориях отвоеванных Советской Армией и передающих немецкому командованию важную информацию, отчасти были утрачены важные составляющие: атмосфера большого времени, в котором разворачивается действие, соотношение данной операции с другими и с событиями на фронте. Более локальной стала и характеристика действующих лиц. В экранной версии авторы отказались и от определявшего роман темпоритмического рисунка: замедление повествования в первой половине литературного текста позволяло подробно и выразительно охарактеризовать действующих лиц, воссоздать атмосферу высокой напряженности их «будничной» работы, серии преследующих их неудач. И лишь ближе к финалу накопленная энергия шквально выплескивалась в динамичность событий. Создатели фильма склонились к чисто приключенческой модели, но и в этой версии заслужили зрительскую благодарность.

Обращение Н. Лебедева к рассказу Э. Казакевича «Звезда» стало повторным опытом такого рода; первый фильм был снят в 1949 году. Новая *Звезда* (2001) представляется именно современной рефлексией на события полувековой давности. Историческая дистанция освобождает повествование от многих подробностей и частных. Но искомая обобщенность влечет к укрупнению того, что и становится главным объектом изображения. (Шаманский обряд с зажженными палочками не этнографическая подробность: в финале именно он помогает умирающему Воробышку произнести ключевые и спасительные для всей операции слова: «Ручка слева».) Типажность характеристик действующих лиц не лишает их индивидуальности, но укрупняет ее. Черда драматических событий позволяет каждому проявить преимущественные черты личности. В коллективном портрете сверстников, почти подростков, объединяющим становятся важнейшие черты поколения истинных защитников Отечества, готовых умереть во имя победы. В фильме была угадана возможность нового коллективного зрительского соприсутствия, одиночества людей, объединенных киносеансом. Слова - «Звезда, Звезда, ответьте Земле!» и мелодия, мощно и эмоционально поддерживающая основную линию фильма, - вырастали в финале до космического обобщения. В них и сегодня слышится голос Родины, которая не может, не должна забыть о своих сыновьях, и о сыновьях, знающих, во имя чего они готовы погибнуть. Словно бы была отброшена стыдливость, возведенная временем на пьедестал: человеку стало чем гордиться.

Война А. Балабанова и *Дом дураков* А. Кончаловского (оба - 2002 года) - фильмы о другой, современной войне. Герой первого - одиночка, сам принимающий решения, совершающий подвиги, расплачивающийся за ошибки, действующий не из мести и не из любви. Нет в нем и ощущения своей миссии. Не один в поле воин, а тростинка на ветру, заложник обстоятельств, в которых он действует, исходя из своих смутных разнополюсных представлений и понятий. Приключение, однако, в отличие от предыдущих, весьма успешных фильмов режиссера, начинает включать в себя новую проблематику: в приключенческом жанре проступают мотивы потерянного поколения, ведущего борьбу против всех, равнодушно даже к своей судьбе,

Сумасшедший дом на ветру - главный образ фильма А. Кончаловского - очаг, свободный от политических и социальных предпочтений, но не защищенный от любых покушений. Видимо, опираясь на гуманистическую формулу бытия Максимилиана Волошина, сохранившего веру в человека и человечность, открывшего свой дом в Коктебеле во время Гражданской войны для белых и красных и тем самым спасшего множество жизней, режиссер хочет найти своего рода оазис, где люди, пусть и безумные, сохраняют исходные, не замутненные никакой сиюминутной конъюнктурой человеческие понятия, живут как дети, наивно откликаются на конкретные проявления добра и зла, могут обманываться, но сохраняют свои верования и надежды. В драматизме перипетий, необычности, а то и экстраординарности сюжетного развития, находясь в плену сверхзадачи, увлекшись самоигральными эффектами, постановщик усматривает прежде всего исключительное событие, укладывающееся в жанр почти фантазийный, и потому переключает внимание с человеческого и человеческого рассказа на маскарадное представление. Для воплощения иносказания, притчевого сказа - в настоящем мире все безумны, и только сумасшедшие безумны по своему - режиссер избирает театрализованное как главный стилистический прием. Рассказанное превращается в игру, отчасти утрачивая гуманистический пафос, благодаря которому и могла прозвучать очень важная для времени мысль о поиске нормального, естественного самоощущения человека даже в немыслимых по разрушительности обстоятельствах.

Происходящее в Чечне находит свое отражение и в ряде других фильмов, наиболее заметными среди которых были *Блокпост* (1998, А. Рогожкин), *Кавказская рулетка* (2002, Ф. Попов), *Марш славянки* (2002, Н. Пьянкова).

Симптоматичным для нового времени и чрезвычайно показательным в творчестве А. Рогожкина оказывается фильм *Кукушка* (2002). Избрав притчевую модель, обратившись к событиям Великой Отечественной войны, режиссер сводит в одном месте трех людей - финна, воевавшего на стороне фашистов и ими прикованного к скале, русского, арестованного за писание «неположенных» стихов, и местную жительницу, живущую по вечным законам своего рода. Это фильм о преодолении предвзятости и ненависти, о людях, проживающих фазу после мифического вавилонского столпотворения, не понимающих языка других, но способных к прозрению, возвращению в нормальную мирную жизнь. Простота и выразительность событийного ряда, актерского исполнения, звукозрительного комплекса опровергли бытующее мнение о неинтересе публики к обыденному, послужили доказательством того, что подобное начинание способно найти широкий общественный отклик. Показательна и эволюция самого Рогожкина, прошедшего в 90-е путь от жестокого, кровавого *Чекиста* (1991) к фильму, исполненному гуманизма и надежды.

На рубеже веков кинематограф начинает расширять сферу своих интересов и амбиций, предъясняет разнообразие позиций и подходов к материалу - современному и историческому, пытается конкурировать с телевизионной продукцией.

Однако экранизация С. Овчаровым стихотворной сказки Л. Филатова *Сказ про Федота-стрельца* (2002) оказалась неожиданной во всех отношениях. Режиссер отказывается от лукаво насмешливой интонации автора, от ее шутейности и карнавальности, от выразительных намеков и эффектных переключек с современностью и насыщает действие гиньольными, кошмарными сценами, объясняя это извлеченной из русских народных сказок традицией неотчетливых аллюзий, лишая зрителя веры в природную силу и победительность смехового начала. Мрачное кинопредставление было скорее современной рефлексией на трагизм русской истории. (Уже однажды Овчаров прокомментировал русскую историю в фильме *Оно* (1989), воспользовавшись сюжетами М. Салтыкова-Щедрина и развернув повествование, захватывающее и советские времена.) В новой работе, обратившись к фольклорной традиции, он продолжил свое начинание по развенчанию и этого оплота русской культуры.

Простейший путь для размежевания с телевизионной продукцией был найден в создании блокбастеров, слож-

нопостэновочных картин, привлекающих зрелищностью и использованием новых технологий. Ни проблематика, ни избираемый материал не представлялись столь уж существенными - главным был размах, бюджет, коммерческая успешность. Не будучи готовы к соперничеству с американской продукцией, отечественные кинематографисты увлечены не столько поиском национального, содержательного своеобразия, сколько нахождением проектов самоигральных или даже спекулятивных.

Вряд ли фильм *Мама* (1997, Д. Евстигнеев), воскресивший реальную трагическую историю угона самолета и расплаты многодетной семьи музыкантов за содеянное, может быть отнесен впрямую к строю блокбастеров. Задача и форма реализации фильма иная, но претензия на масштабность, зрелищность киноповествования очевидна.

Прошлое и настоящее смыкаются: мать, вернувшаяся после пятнадцатилетнего заключения, вновь пытается собрать оставшихся в живых сыновей. Фильм с невыверенной драматургией оказался во многом холодным, декоративным, искусственным. Не обсуждая моральную сторону авторской позиции, можно сказать, что главный просчет картины заключался в неразработанности характеров, случайности мотивировок поведения действующих лиц, невнятности главной авторской мысли, особенно очевидной в финале.

Эпопея *Русский бунт* (1999, А. Прошкин), соединившая два самостоятельных пушкинских произведения - «Капитанская дочка» и «История Пугачевского бунта», также вызвала противоречивую реакцию: совмещение двух художественных текстов, основанных на разных поэтиках, породило странного мутанта, так и не соединившего в себе достоинства камерной и в то же время провидческой повести и исторической хроники, не преодолевшего противоречия между желанной зрелищностью, постановочностью и глубиной проникновения в сущность замысла жемчужины русской прозы.

Демонстрация современного материала не желает отставать от воплощения материала исторического: ставка делается на боевики, желающие противостоять американской кинопродукции. *24 часа* (2000, А. Атанесян), *Олигарх* (2002, П. Лунгин), *Антикиллер* (Е. Кончаловский, 2002) при разном уровне художественного воплощения отмечены некоторыми общими чертами, связанными, как это не покажется странным, с противоречивостью самой реальности и с отсутствием в сознании кинематографистов ясного представления о ценностях и моральных критериях оценок. Для боевика, ко-

торый и есть современная сказка, исходно важен простой, понятный каждому смысл противостояния добра и зла, смысл столкновения движущих сюжет сил, знак - положительный или отрицательный - в характеристике героев. При отсутствии понимания базиса подобных конструкций эти фильмы напоминают Пизанскую башню, кренящуюся под тяжестью многочисленных надстроек, призванных увлечь эффектными конструкциями, поразить воображение, любой ценой удерживать внимание. Толи недостаточность бюджета, то ли неточная сориентированность постановщиков нередко становились помехой на пути к зрительскому успеху.

Преодолеть взбудораженность и неустойчивость самоощущения личности в водовороте жизни и дать информацию о ней кинематографисты стремятся разными путями, впадая в нравоучительность или социальный пессимизм: не может государство обеспечить законности и порядка, ты сам должен установить справедливость на земле (*Ворошиловский стрелок*, 1999, С. Говорухин); не может человек приспособиться к жестоким и прагматичным современным обстоятельствам - его дорога в сумасшедший дом (*Письма к Эльзе*, 2001, И. Масленников); желает человек обособиться, но его дом оказывается картонным домиком (*Москва*, 2001, А. Зельдович).

Подобным реляциям пытается противостоять другая тенденция, ставящая во главу угла опыт иронического, смехового подхода к серьезной проблематике. В лучших картинах этого типа игровое не упраздняет человеческого, а, напротив, обнаруживает и стабилизирует его именно в карнавальном контексте. *Мама не горюй* (1997, М. Пежемский), *Тело будет предано земле. А старший мичман будет петь* (1998, И. Макаров, оба по сценариям К. Мурзенко), *Апрель* (2001, К. Мурзенко) представляются самостоятельным явлением в контексте отечественного кино. В каждом - особый мир, в котором обычный запутавшийся человек пытается найти выход из тупика, оказывается вовлеченным в невероятные перипетии, пожинает все искушения, пытается, вопреки безумству действительности, сохранить себя, выбраться из нагромождения почти фантастических обстоятельств. В этом мире нет суперменов, нет героев без страха и упрека. Здесь живут обычные люди, при всей сложности обстоятельств догадывающиеся о том, что есть все-таки в мире законы, переступить которые нельзя, Способ художественного воплощения - фантазмагоричность показанной на экране действительности, новые актерские типы, невероятность происшествий, парадоксальная организация экранного материала, даже неко-

торая агрессивность в монтажном строе такой экранной композиции - адресовался в первую очередь молодежным аудиториям, должен был соответствовать новому типу сознания, способному отказаться от стереотипов, узнать цену иронии, пройти через некое эзотерическое приключение для открытия собственного знания о мире и о себе.

В этом направлении идут и другие молодые режиссеры, такие, как Г. Константинопольский в *81/2 долларах* (1999), А. Шейн в *Смесителе* (2001), Р. Качанов в фильме *Даун хауз* (2001, парафраз романа Достоевского «Идиот»). Вопросы, которые они формулируют, существенны и серьезны. Но для ответа (или ответов) создателям картин нужно поместить своих персонажей в пространство абсурда, заставить пройти по неизвестным тропинкам, выйти из обыденности, чтобы понять, в какой именно точке ты заблудился и какие последствия могут подстергать тебя на этом ошибочном пути.

Современное пытается обозначить себя через сравнение - как в эпатажной экранизации Достоевского, так и в ремейке картины Г. Натансона *Еще раз про любовь* (1968) - *Небо. Самолет. Девушка* (2002, В. Сторожева). Даже сравнение двух исполнительниц главных ролей - Т. Дорониной и Р. Литвиновой - дает представление о дистанции времен и изменениях в выборе героини. Исключительность, манерность, словно бы подчеркиваемая искусственность, даже инфернальность Литвиновой создает эффект остранения. Из ее индивидуальности формируется новая художественная модель, в которой правят не живые эмоции, не сентиментальные переживания, но болезнь одиночества, тоска по любви. Фильм вырывает сознание из привычных координат, из узнаваемого формата традиционных чувствований, предлагает взглянуться в явления современной кинореальности, открывающие симптоматичные свойства нынешнего времени.

Возвращается к потаенным в истории причинам наших сегодняшних бед фильм *Дневник его жены* (2000, А. Учитель). Тема людей искусства продолжает волновать мастера. Режиссер стремится обозначить камерное пространство и выйти за его пределы, чтобы раскрыть побудительные причины поступков, слов, состояний личности в сферах как интимной, так и общественной жизни. Такое «приближение» к объекту позволяет соотнести личностное и историческое, проверяя одно другим и вновь (как и в *Красной Жизели*) привлекая внимание к драматизму существования художника, постоянно и остро испытывающего удары судьбы, боль и страдания, выпавшие на долю человека XX века. Холодно-

тая стилистика, традиционность формы повествования словно бы пытаются соответствовать строгой, концентрированной и совершенной поэтике Ивана Бунина, оттеняя тем самым различие между творчеством (к тому же представленным как бы со стороны) и реальной жизнью. На экране появляется фигура неистовая, способная на непобедимые чувства и яростные эмоциональные взрывы.

Настоящее ищет свою родословную, избирая в качестве первоисточника не человека, а материальный объект. Дом на Пречистенке (дом Дениса Давыдова), построенный еще в XVIII веке, в котором в разные времена было дано жить людям разных поколений - от владельцев-дворян, родовольцев, большевистских комиссаров, жителей коммуналки до нового хозяина-сатирика, поэта Румянова, в 90-е годы XX века решившего возродить историческое строение и былой этикет существования в нем (*Дом для богатых*, 2000, В. Фокин).

Престижная для своего времени машина «ВАЗ-01», постоянно меняющая хозяев, становится показателем социальных и человеческих перемен и индикатором происходящих в последние десятилетия прошлого века фантастических преобразений (*Копейка*, 2002, И. Дыховичный). Костюм, украденный тремя подростками и вместе-с ними переживающий драматические приключения, напоминает о давних традициях русской литературы и в то же время свидетельствует о жизни наших современников (*Шик*, 2003, Б. Худойназаров).

Продолжая, быть может даже неосознанно, традицию гоголевской *Шинели*, авторы этих фильмов через судьбу предмета стремятся проникнуть в смысл и дух времен, понять, как отзывается в реальной жизни не только мечта о владении предметом, способном преобразить существование, но и владение им. Обнаруживается новый вектор движения художественной мысли, открывающий в каждом фильме по-разному - в решении героями то прагматических задач, то почти что фантастических, - меняющиеся смыслы человеческих желаний.

Выходя в мир напрямую, кинематограф фиксирует главное состояние действительности - непрерывное коловращение, завышенные темпоритмы, процесс жизни как неостановимое беспорядочное движение, в котором человек не успевает задумываться, понять цель существования, осознать себя.

Фильм Ф. Янковского *В движении* (2002) благодаря названию весьма симптоматичен. Находя истоки в кинема-

т' графической классике, сделав своего героя журналистом, п)становщик тем самым определяет его роль и функцию - с идетеля и участника происходящих событий. Поставщик v ^формации, «напитывающийся» ею до изнеможения, этот ге- f .и вынужден подчиняться ее абсурду и ее прихотям, метать- с из одного места в другое, проскальзывать мимо существ- t iНого прежде всего для него самого, оказываться в центре т "о, что должно привлечь любопытствующий интерес обы- р еля и работодателей. Не случайна произнесенная героем с ;аза: «Все так запутано... Так хочется ясности».

Также запутано все в жизни героя фильма Д. Евстиг- н< :ва *Займемся любовью* (2002). Обратившись к проблемам «-. ксуальной революции», создатели фильма оказываются а "шком робкими, осторожными и старомодными в описа- Н! *;< нравов молодых. Не разгадав примет нового поколения, и ^точности их внутренней свободы, озорства, энергетике, и олненности протеста в сопротивлении строгой морали п; цшествующих времен, они вынуждены ввести в контекст ф .1ьгия оппонента - традиционно положительного, по их м; нию, героя, который становится резонером и примером, п['тивостоящим большинству. Искусственность такого хода с; шком очевидна и лишь подчеркивает малое знание проб- л< .1, драм, характеров тех, к кому в конечном счете и обраще- н> данное послание.

Жанровое кино возвращается наконец к еще недавно Вi .ывавшим иронии, отброшенным за ненадобностью зри- тг ,)Ским утешительным моделям. Скептическое отношение к «! пким» жанрам постепенно сменяется пониманием прос- Т', истины: без подобного базового слоя отечественное ки- н< - и как индустрия, и как искусство - может оказаться в ре- зе 'Вации, что и поставит его на грань исчезновения. Кроме тс о, становится очевидным, что между авторскими и зри- тг .ьскими проектами не существует непреходимой грани- щ , напротив, их взаимодействие нередко приводит к появ- ле !ию большого кино, в котором каждый зритель может найти свой интерес. Причем это касается и киноискусства в целом, и отдельного фильма, располагающего в своей струк- туре многоярусной системой обращений и манков. Многие из уже упомянутых картин обладают подобными свойствами да- же в большей степени, чем собственно жанровые компози- ции, в которых нередко возникает инерционное продление самоигральных, поверхностных и спекулятивных решений или появляется опасность очередного перегиба - пути из «чернухи» в «розовость» и слащ'авость.

И сама действительность, и в особенности средства массовой информации продолжают поставлять сведения о неблагополучии, катастрофичности современной жизни. Сю- жеты, которые поставляет пресса и телевидение, аранжиру- ются в мрачные, жутковатые фильмы, то рассказывающие о существовании не слишком благополучных подростков, ока- завшихся в руках маньяка (*Игра в браслеты*, 1998, Н. Хубов), то повествующие о старом безумце-миллионере, заставляю- щем другого испытать то, что не может в своем возрасте он сам (*Вместоменя*, 2000, В. и О. Басовы).

Две картины А. Хвана (*Дрянь хорошая, дрянь плохая*, 1998 и *Умирать легко*. 1999) рассматривают экстремальные ситуации, в которых исследование психологических состоя- ний персонажей все же подчинено их маскарадным преобра- жениям, задачам аттракционного, театрализованного пред- ставления. В фильме же *Упырь* (1997, С. Винокуров) для обоснования существующего кошмара используется жанр мистического триллера.

Мелодраматическое на этом этапе становится особен- но привлекательным, а варианты претворения весьма разно- образными. Начиная с камерных историй (среда в этих картинах играет чаще всего подсобную роль, как и приключен- ческие, сюжетные ходы), авторы стремятся открыть эмоцио- нальные «клапаны» восприятия, заставить зрителя сочувство- вать и сопереживать своим героям. От фильмов *Президент и его женщина* Е. Райской и *Американской дочери* К. Шахназарова (оба - 1995) тянется нить к *Принцессе на бобах* (В. Новак), *Мы- тарю* (О. Фомин), *Детям понедельника* (А. Сурикова) - все 1997-й, - *Женской собственности* (1998, Д. Месхиев), *Белому таниу* (Р. Кубаев), *Фара* (А. Карпыков) - оба 1999-й. Делается попытка внести в любовную историю производственные мотивы (*Женщин обижать не рекомендуется* (1999, В. Ахадов), взглянуть на особенности общинных отношений людей в но- вом времени (*Свадьба*, П. Лунгин) или обратиться к судьбам пожилых людей, сохранивших сердечную верность первому чувству (*Луной был полон сад*, В. Мельников) - оба 2000-й. По- иск любовного опыта молодыми людьми, призванными в ар- мию еще в советские годы, составляет канву перипетий в филь- ме *Два товарища* (В. Пендраковский, 2000). В прошлое возвращает и не вполне внятная, но не без иронии рассказан- ная история в фильме *Ехали два шофера* (2001, А. Кот).

Даже притча стремится обнаружить свои чувствен- ные потенции, а совмещение сентиментального, эксцентри- зованного и комического позволяет создать в этом жанре

такую нетрадиционную картину, как ЛТунный *папа* (1999, Б. Худойназаров).

При отдельных достижениях в этой области во многих картинах наблюдается некоторая осторожность и даже схематизм в разработке и драматургии и характеров: живой человек, его чувственные, эмоциональные переживания, понимание масштаба избираемой проблематики, наконец, оказываются упрощенными, предсказуемыми. Дистиллированность очищенного от подробностей - человеческих прежде всего - экранного пространства лишает его и характерности и энергетичности.

Не слишком простой оказывается жизнь кинокомедии. Для ряда кинематографистов важнейшим становится выбор легкого анекдота и зазывного названия: *Ехай!*, (1995, Г. Шенгелия), *Импотент* (1996, А. Эйрамджан), *Не валяй дурака* (1997, В. Чиков), *Горько* (1998, Ю. Мамин, А. Тягай), *Борода в очках и бородавочник* (2001, А. Панкратов), *Шуб - бабаЛюба* (2000, М. Воронков). Комическое ищет себя на грани парадокса - *Хочу в тюрьму* (1998, А. Сурикова) или в эротической эксцентрике - *Бомба* (1997, Д. Месхиев).

Мастера старшего поколения продолжают следовать своим принципам, наработанным приемам и художественным предпочтениям. Г. Данелия возвращается к началу своего творчества в фильме *Фортуна* (2000). Э. Рязанов в том же году снимает две картины - *Старые клячи*, собрав в актерский ансамбль своих любимых актрис, и *Тихие омуты*. В них режиссер отказывается от теплых, добрых интонаций, перестает быть сказочником и утешителем, что и начинает отчасти вредить популярности картин у зрителя, все еще ждущего ново и *Иронии судьбы*..

Делаются попытки создания ремейков типа *Полицейские и воры* (1997, Н. Досталь). Но все же редки картины, хорошо придуманные, заражающие публику весельем. Среди них - *Тонкая штучка* (1999, А. Полынников), *Башмачник* (2000, В. Зайкин).

Остается открытым один вопрос: жанровое кино по определению требует коллективного просмотра, массовых зрительских реакций, но сегодня оно существует в основном на видео и телеэкранах. Такое положение двояко сказывается на подобной продукции: сокращенность бюджета, который практически во всех случаях не может быть возвращен, ведет к скромности, если не сказать бедности постановок, а жанровое кино не может быть бедным; по той же причине и проекты жанрового кино, неспособные стать коммерческими, ис-

ходно планируются как малобюджетные, более похожие на телевизионные. Ситуация выглядит достаточно затруднительной, если бы сам кинематографический пейзаж ею и ограничивался. Но, как уже было сказано, дело обстоит не так уж безнадежно.

Отстаивание кинематографом своего права на кинотеатральный показ проявилось в рождении института кинофестивалей. Первые из них возникали почти самостоятельно и решали достаточно узкие, но важные задачи. Новый фильм не могли увидеть не только зрители, но и кинематографисты. Кроме того, фестиваль стал местом не только просмотра новых картин, но и аудиторией для их профессионального обсуждения, а также для встреч, живого общения, обмена мнениями самих кинематографистов, каждому из которых предлагалась возможность понять реальный контекст и место своего творчества в нем.

С развитием фестивального движения уточняются их девизы и программы. Из более чем 25 на сегодня существующих киносмотров большинство определили свою специализацию по видам кино (игровое, документальное, анимационное), направленность отбора (детские фильмы, экранизации, представление актерских номинаций) и приобрели реальный авторитет. Открытый фестиваль стран СНГ и Балтии был и остается единственным смотром картин, создающихся на постсоветском пространстве.

Среди наиболее значительных и престижных можно назвать такие, как Открытый российский кинофестиваль в Сочи (*Кинотавр*), Международный Московский кинофестиваль, стремящийся восстановить свой прежний статус. Всесоюзный государственный кинофестиваль *Виват кино России* (Санкт-Петербург), фестиваль российского кино *Окно в Европу* (г. Выборг), Открытый фестиваль неигрового кино (г. Екатеринбург), Международный фестиваль актеров *Созвездие*, Открытый анимационный фестиваль (г. Суздаль), кинофестиваль *Литература и кино* (г. Гатчина) и ряд других.

Особое место в фестивальном движении занимают два смотра, имеющие для современной кинематографической жизни первостепенное значение. Первый из них - Международный кинофестиваль ВГИКа, представляющий новые имена дебютантов разных профессий, что дает возможность определить будущее кинематографа, его реальный завтрашний день. Второй - Открытый российский конкурс студенческих и дипломных работ на соискание национальной премии России («Св. Анна») - выполняет схожую функцию, но вклю-

чает в себя и работы выпускников Высших курсов сценаристов и режиссеров, и даже любительские фильмы.

Особняком стоит фестиваль архивного кино *Белые Столбы*, собирающий на свои показы не только киноведов и критиков, но и творческих работников. Это позволяет узнать много нового об истории отечественного и мирового кино, познакомиться с малоизвестными или восстановленными лентами своих предшественников, получить уроки из прошлого.

На протяжении последних лет несколько видоизменились функции кинофестивалей. Из достаточно замкнутых пространств они выходят на площади, стремятся познакомить достаточно большое количество зрителей с новинками сегодняшнего кинорепертуара. Распространяясь все дальше и дальше по территории России, открывая бесплатный доступ в фестивальные кинотеатры, эти мероприятия превращаются в праздники городов, к которым стремятся приурочить свой отпуск истинные любители кино, оставшиеся ему верны даже в периоды кризисов. Встречи со съемочными группами, с популярными актерами, показ ретроспектив, дополняющий собственно фестивальную репертуар, призваны выполнить важнейшую миссию - вернуть доверие и любовь зрителей к киноискусству.

Но не менее существенно и другое. За предшествующее десятилетие выросло поколение, встречавшееся с фильмом только на экране телевизора и вообще не видевшее большого экрана. Для него поход в фестивальную кинотеатр или на площадь, где демонстрируются кинокартины, становится подлинным открытием, потрясением, побуждающим уже не отказывать себе в приобщении к такому типу зрелища.

Разрастание кинофестивального движения, безусловно, связано как с необходимостью просветительских пропагандистских функций, так и с неотрегулированностью отечественного кинопроката, с отсутствием нормальной информации и рекламы о готовых к выпуску фильмах. Можно предположить, что с упорядочением российских кинокартин на отечественном экране количество фестивалей сократится и выживут только те, которые действительно нашли свое лицо, обозначили свой профиль, стали необходимыми как профессионалам, так и зрителям.

Для кинематографической среды возникновение Российской академии кинематографических искусств *Ника*, отмечавшей в 2001 году свое пятнадцатилетие, и ее ежегодное проведение имело огромное значение. Профессиональная оценка коллегами по искусству новых фильмов, номиниро-

ванных по всем видам кино и по всем основным специализациям, выявляла победителей, тех, кто своим мастерством и талантом удерживал кинематограф на плаву, помогала кинематографистам выжить в трудные годы и верить в перспективы своего искусства даже тогда, когда казалось, что отечественные фильмы могут найти прибежище только на телеэкране.

Появление новой структуры Золотой орел, инспирированной руководством правления Союза кинематографистов (учредительное собрание Национальной академии кинематографических искусств и наук состоялось 4 марта 2002 года) и преследующей те же цели, что и *Ника*, стало неожиданностью для многих кинематографистов. Во всяком случае, и те, кого удивило такое событие (что было бы, если бы у американского «Оскара» появился двойник?), и те, кого такое положение вполне устраивало, сходились в одном: чем больше премий, тем лучше. Тем более что к этому времени уже можно было говорить о поступательном развитии кино, об увеличении производства, о появлении фильмов, получивших заслуженное признание не только у профессионалов, но и у широкого зрителя. Однако это были все-таки исключения: проблема будущего отечественного кино оставалась во многом открытой.

Не случайно именно в эти годы историко-теоретический журнал «Киноведческие заиски» затеял международную дискуссию «Будет ли у кино второе столетие?», которая привлекла внимание ведущих мастеров мирового кино. И не случайно весьма компетентные и аргументированные мнения оптимистов и пессимистов резко разделились, продемонстрировав не только «разброд и шатание» в умах художников, всю свою жизнь посвятивших киноискусству, но и победительную уверенность многих в преодолении бед, кризисов, торможений, в выходе из тупиков и перспективах развития искусства кино.

В этих обстоятельствах в кинопроизводство с большим опозданием (спустя пять, а то и больше лет после окончания вузов) начинает приходить молодое поколение кинематографистов, выросшее в новых условиях и не с чужих слов знающее об особенностях нынешней ситуации. Наиболее зрелые из дебютантов понимают, что зависимость планируемого фильма от финансирования значима, но не абсолютна. Как молодые кинематографисты 20-х, поверившие в силу киноискусства и связавшие с ним судьбу, снимавшие в нищие и голодные годы «фильмы без пленки», новые молодые начинают свое служение избранному искусству. Талантливые художники делают ставку на авторский подход к материалу, на

творческую изобретательность, мастерство, экономность, знают цену профессионализму и готовы к осуществлению неожиданных, концептуальных и зрительских одновременно замыслов. Их творческие поиски отмечены особым вниманием к проблемам стиля и художественной выразительности, к проблемам киноязыка. При всех различиях (и различной успешности картин молодых художников) можно предположить, что это не только удачные фильмы, но и перспективные заявки на свой индивидуальный путь в искусстве.

В 2003 году дебютировали А. Звягинцев (*Возвращение*), П. Буслов (*Бумер*), Л. Рыбаков (*Похитители книг*), А. Мурадов (*Правда о щеплах*), А. Герман-мл. (*Последний поезд*), А. Попогребский, Б. Хлебников (*Коктебель*), С. Стасенко (*Мишка*), Г. Сидоров (*Старухи*), *Даже не думай* Р. Бальтцер, завоевавшие премии на отечественных и международных фестивалях и, что не менее важно, получившие высокие показатели в отечественном прокате. За ними следуют те, кто сегодня в коротком метре доказывает свою творческую состоятельность, кто предлагает особый взгляд на мир, кто, как представляется, способен на многое: определить пути развития отечественного кино, дать ему новое дыхание, заявить от лица нового поколения свою позицию, преодолеть инерцию и типологичность развития кино, выйти на актуальные проблемы сегодняшнего дня, открыть новую выразительность и энергетику экранного пространства.

Возвращаясь к началу, оглядывая ближнюю историю кино, подводя первые предварительные итоги, можно сказать, что почти двадцатилетний период может быть весьма условно разделен на три этапа.

Первый - обозначивший себя как прямое и агрессивное противодействие советскому кино, его канонам, его цензуре, его эзопову языку - в известной мере заглушил гуманистическую традицию российской культуры. Человек трактовался как следствие социальных обстоятельств, сделавших из него марионетку, лишивших личность самоценности, а стало быть, и зрительского сочувствия. Экран почти безразличен зрительскому отклику, решает полемические внутрикиноаграфические задачи, ведет борьбу с прошлым на своей территории. «Безочарование» стало пафосом второй половины 80-х и начала 90-х.

Второй - связан как с уменьшением кинопроизводства, так и с попыткой преодолеть негативизм предшествующего

периода, нащупать новую систему координат, вернуть в пространство экрана простые человеческие ценности. Причем эти задачи, еще достаточно робкие, оппонировать сильному сопротивлению как любительского, мало профессионального потока, так и сохраняющимся авторским амбициям мастеров и наследующих, как им казалось, опыт Тарковского, Сокурова, Муратовой дебютантов. Но главная беда состояла в том, что даже значительные кинопроизведения оказываются не востребованными зрительскими аудиториями, практически не попадают в кинотеатры, а те, что достигают киноэкрана, не выдерживают конкуренции с кино американским.

К концу 90-х - с переселением кинофильма на другие носители (на телеэкран прежде всего) - становится очевидной острота проблемы выживания отечественного кино. В ответ на этот кардинальный вопрос времени появляются картины, вызывающие широкий зрительский резонанс. Но речь пока идет не о логике движения кинопроцесса, а лишь о зарождении понимания необходимости такой логики, о продуманной полноте кинорепертуара, способного всесторонне и художественно обслуживать зрительские потребности и зрительские ожидания. К началу нового столетия перспективы такого движения начинают обретать более внятные очертания.

В конце данной главы нельзя поставить точку. В заключение можно сделать лишь одно замечание. Процесс саморегулирования - и в недрах отрасли, и в кинопроизводстве, и в кинопрокате, а главное в сознании кинематографистов становится все более очевидным. Оправившись от шоков, искушений, борьбы, кинематограф входит в нормальную колею, руководствуясь заботой об искусстве кино и о зрителе, стремится отстоять свое место в сфере досуга и вернуть себе престиж как в отечественном прокате, который начинает оживать, так и на международных фестивалях. Множество проблем, однако, остается и в развитии киноиндустрии, и в подготовке профессионалов всех кинопрофессий, и в выработке новой идеологии и новой стратегии.

В этом общем движении (спонтанном и организованном государством) важно, чтобы не ускользнули важнейшие задачи, важнейшие составляющие, делающие сам кинопроцесс полнокровным: от кино социального беспокойства, проблемного, авторского до истинно развлекательного, утешительного, внушающего веру и надежду и в будущее кино и в будущее страны.

Начало положено: отечественное кино активно нащупывает почву для движения вперед.

;и

Ч :

ttf
Xtr
vqt
M
J0



Заключение

Российский кинематограф - существенная часть общекультурного процесса, неразрывно связанного с историей страны. Первые публичные показы фильмов проходили в Москве и Петербурге в мае 1896 года. В 1900 году в России появилась фирма по производству хроникальных лент. Знаменательной датой для истории русского кино стал 1908 год не только потому, что начались регулярные выпуски отечественной кинохроники, в том числе киносюжет о 80-летию Льва Толстого, но и потому, что именно тогда появился первый национальный фильм *Понизовая воляница* (*Стенька Разин*).

В 1912 году была построена в Москве профессионально оснащенная киностудия на Житной улице. С 1914 года начинается активный выпуск полнометражных фильмов.

Российский кинематограф набирает силу и становится национальным искусством.

Серьезный кризис кинопромышленности начался с октября 1917 года. Но тем не менее новая власть понимала значение кино для безграмотной России. Не случайно уже 27 августа 1919 года был принят декрет о национализации кинематографа, а известная ленинская фраза «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» стала с того времени официальным лозунгом.

За короткий срок кинематограф действительно сделал невиданный скачок от примитивных послереволюционных агиток до одной из вершин философского искусства - картины *Земля* Александра Довженко. Имена Л.В. Кулешова, С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, Дзиги Вертова, А.П. Довженко, Г.М. Козинцева, Л.З. Трауберга, Я.А. Протазанова вошли в «золотой» фонд отечественного кино.

1931 - год появления на экранах первого звукового отечественного фильма *Путевка в жизнь* Николая Экка. Знаковой картиной этого периода стал *Чапаев* братьев Васильевых с Б.Бабочкиным в главной роли. В расцвете творческих сил тогда находились крупнейшие мастера двадцатых годов. Вместе с ними успешно выступали и режиссеры так называемого второго призыва: Г.В. Александров, М.С. Донской, С.А. Герасимов, И.А. Пырьев, М.И. Ромм и многие, многие другие. Картины, поставленные в 30-е годы, отличались тематическим и жанровым разнообразием, несмотря на то, что в целом это был, как известно, сложный, противоречивый и даже трагический период в жизни нашей страны.

В годы Великой Отечественной войны кинематограф, естественно, полностью подчинялся задачам того времени; и это касалось не только военной хроники, но и художественных фильмов тех лет. *Боевые киноальбомы* и фронтовые репортажи открыли новую страницу отечественного кино. . . .

К сожалению, к концу войны на экранах все явственнее обозначились тенденции, связанные с культом личности. На рубеже 40-50-х годов государство все больше утверждает себя как систему завершенных монументальных форм, - а в массовом сознании все заметнее начинается переориентация на идею русской государственности. На этом фоне происходит столкновение политических амбиций руководителей партии и правительства и творческих поисков художников, сказавшееся, например, в биографических фильмах тех лет, которые приходилось по многу раз переделывать. . . .

Следующий период - кино оттепели - не имеет четких хронологических границ: он начинается с 50-х и включает так называемые «застойные» годы. Внутри него происходят значительные социальные перемены, ознаменованные концом сталинизма и последующей борьбой за власть различных политических группировок. Между тем сам кинематографический процесс, насчитывающий сотни картин, выходит за рамки политических дифференциаций, отличается богатством и разнообразием художественных поисков. Отечественный кинематограф благодаря таким картинам, как *Баллада о солдате*, *Летят журавли*, *Судьба человека*, *Иваново детство*, выходит на мировой экран, завоевывает призы на престижных международных кинофестивалях. . . .

Новая режиссерская генерация, заметная преемственность поколений, расцвет национальных кинематографий - яркое свидетельство своеобразия этого этапа отечественной киноистории.



Рекомендательный список
 новейшей литературы
 по истории
 отечественного кино

да

Кино семидесятых, как и оттепель, не имеют четко выраженных границ. Как духовная и культурная эпоха они начались раньше, не дождавшись календарного срока. Это было своеобразное перепутье между оттепелью 60-х и перестройкой, начавшейся во второй половине 80-х. Но едва ли кто будет возражать, что и этот период внес свой весомый вклад в историю российского кино. Творчество Г.А. Панфилова, Э.Г. Климова, Ст.И. Ростоцкого, А.Ю. Германа, А.А. Тарковского, В.М. Шукшина, Н.С. Михалкова, Э.А. Рязанова и многих других замечательных мастеров - лучшее тому доказательство.

Постсоветский и перестроечный периоды настолько близки к нашим дням, что еще ждут своего всестороннего осмысления. В силу исторических причин это были трудные, противоречивые и полемические по своей природе годы. Конфронтация с советским кино, агрессивная политизация, радикализм, катастрофические настроения, «чернуха», репертуарный беспредел, развал кинопроизводства - вот наиболее характерные признаки кино 80-х годов. Но к концу 90-х отечественный кинематограф постепенно входит в нормальную колею, возвращается к эстетическим ценностям, ищет новую идеологию и новую стратегию не только своего выживания, но и дальнейшего существования. Успехи последних лет свидетельствуют, что недавние трудности в основном уже позади, хотя проблем в кинематографе все еще множество.

Сегодняшняя ситуация с ее радикальными переменами, в которой пока что находится наше общество, несомненно, отражается и на современной системе ценностей, а значит, и на духовной культуре в целом. Но, учитывая тот факт, что это еще не устоявшаяся система, плюралистическая по своей сущности, она не всегда помогает консолидации общества и формированию единой картины мира. Открытое общество, отринувшее тоталитарные ценности, требует нового осмысления нашего культурного наследия, бережного сохранения тех духовных достижений, которые существуют в российской цивилизации.

Глобализационные процессы, происходящие в мире, не могут не затронуть и наше общество, свидетельство тому - засилие американских фильмов в отечественном прокате. Но задача культуры и ее институтов в том и заключается, чтобы сохранить своеобразие и поддержать позитивную систему ценностей, которая всегда существовала в России.

Актерская энциклопедия: Кино России. Вып. 1 /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Сост., подгот. текстов к печати, всгуп. а., фильмогр. Л.Парфенова. - М.: Материк, 2002. - 152 с.: ил.

Баталии В.Н. Кинохроника в России 1896-1916 гг.: Описание киносъемок, хранящихся в РГАКФД /Федеральная арх. служба России, Рос. гос. архив кинофотодокументов. - М.: ОЛМА-пресс, 2002. - 477 с.

Богомолов Ю. Между мифом и искусством /Гос. ин-т искусствознания. - М., 1999. - 220 с.

Великий Кино: Кат. сохранившихся игровых фильмов России. 1908-1919 /[Сост. В.Иванова и др.], - М.: Новое лит. обозрение, 2002. - 564 с.: ил.

Вишневский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907-1916: (Справочник) /Госфильмофонд России, Рос. гос. архив кинофотодокументов; Сост. и общ. ред. Н.Изволов. - М.: Музей кино, 1996. - 288 с.: ил.

Власов М.П. Советское киноискусство 50-60-х годов: Учеб. пособие /Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, Каф. киноведения. - М.: ВГИК, 1993. - 117с.

Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечествен. кинодокументализм - опыты соц. творчества /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. - М.: Материк, 2001. - 242 с.

Живые голоса кино: Говорят выдающиеся мастера отечест. киноискусства (30-40-е годы): Из неопубликованного /Науч.-исслед. ин-т киноискусства, Рос. гос. архив лит. и искусства; Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч., указ. Л.А.Парфенова. - М.: Белый берег, 1999. - 433с.

Зайцева Л.А. Рождение российского кино: Учеб. пособие /Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А.Герасимова, Каф. киноведения. - М.: ВГИК, 1999. - 81 с.

Зак М. Кино как искусство, или Настоящее кино /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. - М.: Материк, 2004. - 439 с.

он

'Hi

HN

.M

.M

Запрещенные фильмы: Документы. Свидетельства. Комментарии. - Полка. Вып.2/Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Ред.-сост. В.П. Михайлов. - М.: [НГ-Центр], 1993. - 192 с - (Отечественное кино в документах).

Зоркая Н.М. Крутится, вертится шар голубой...: Десять шедевров совет, кино. - М.: Знание, 1998. - 192 с.: ил. - (Серия «Мир искусств», № 3).

Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. - М.: ЭГСИ, 2001. - 319 с.

Исаева К.М. История советского киноискусства в послевоенное время: Учеб. пособие /Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, Каф. киноведения. - М.: ВГИК, 1992. - 75 с.

История отечественного кино: Документы. Мемуары. Письма. Вып.1/Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Сост. В.С.Листов, Е.С.Хохлова. - М.: Материк, 1996. - 176 с.

История страны. История кино: [Сб. ст. /Под ред. С.Секиринского]. - М.: Знак, 2004. - 495 с.

Казин А.Л. Лики России: Очерки русского философского кино /Рос. ин-т истории искусств, С.-Петербург. ин-т кино и телевидения. - СПб., 1998.-200с.

Кинематограф оттепели. Кн. 1-я /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Отв.ред. В.Трояновский. - М.: Материк, 1996. - 262 с. - К 100-летию мирового кино.

Кинематограф оттепели: Док. и свидетельства /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Сост. и коммент. В.И.Фомин. - М.: Материк, 1998. ~460 с.: ил.

Кино в дореволюционной России (1896-1917). Становление и расцвет советской кинематографии (1918-1930): Учеб. пособие /Всерос.гос. ин-т кинематографии им. С.А.Герасимова, Каф. киноведения; [Под общ. ред. М.П.Власова]. - М.: ВГИК, 1992.-111 с.

Кино: политика и люди (30-е годы): [Сборник /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Отв.ред. Л.Х.Маматова. Предисл. А.Адамовича]. - М.: Материк, 1995. - 229 с.: ил. - К 100-летию мирового кино.

Кино России. 90-е годы. Цена свободы: [Сборник /Союз кинематографистов РФ, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Авт. идеи проекта В.И.Фомин. Ред.-сост. Т.Москвина-Яценко, Т.Немчинская]. - М.: Атланта, 2001. - 366 с.

«Clouse-up»: Ист.-теорет. семинар во ВГИКе: Лекции 1996-1998 гг.: История кино. Методология киноведения. Кино и другие искусства. Кино в пространстве культуры/Обществ, об-ние «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры» (журнал «Киновед, зап.»), Всерос. гос.ин-т кинематографии им. С.А.Герасимова. - М., 1999. - 286 с. - К 80-летию ВГИКа.

Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. - М.: Рос. фонд культуры: Рус. панорама, 2001. - 486 с., XXXII с. ил. - (Очерки новейшей истории).

Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. - М.: Материк, 1995. - 172 с. - К 100-летию мирового кино.

Малькова Л. Современность как история: Реализация мифа в док. кино /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. - М.: Материк, 2002. - 188 с.

Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. - [2-е изд.]. - М.: Материк, 2003. - 277 с.: ил.

Новейшая история отечественного кино, 1986-2000: [В 7т./М-во культуры Рос. Федерации; Концепция и сост. Л. Аркус]. - СПб.: Сеанс, 2001.

[4.1]: Кинословарь: [В 3 т.]. Т.1: А - И. - 2001. - 498 с.: ил. Т. 2: К - П. - 2001. - 526 с.: ил. - Т.3: Р - Я. - 603 с.

[Ч.2]: Кино и контекст: [В 4 т.]. Т.: 4: 1986-1988. - 2002. - 754 с.: ил.

Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся...: Русское кинематографическое зарубежье. 1918-1939 /Науч.-исслед. ин-т киноискусства, Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры. - М., 2003. - 463 с.: ил.

Огнев К. Реалии истории в зеркале.экрана: Осн. типологические модели /Регион, обществ, фонд «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры». - М., 2003. - 284 с.

Российский иллюзион: [Сборник статей /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Отв. ред. Л.М. Будяк]. - М.: Материк, 2003. - 731 с: ил.

Российское кино: парадоксы обновления: [Сб. статей /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Науч.ред. А.Г. Дубровин, М.Е.Зак]. М.: Материк, 1995. - 140 с. - К 100-летию мирового кино.

Рошаль Л. Начало всех начал: Факт на экране и киномысль «Серебряного века» /Науч.исслед. ин-т киноискусства. - М.: Материк, 2002,-134с.

Советское кино в годы Великой Отечественной войны (1941-1945): Учеб. пособие /Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, Каф. киноведения; [М.П. Власов, С.В. Дробашенко]. - М.: ВГИК, 1999.-49с.

Советское кино семидесятых - первой половины восьмидесятых годов: Учеб. пособие /Всерос.гос.ин-т кинематографии им. С.А.Герасимова, Каф. киноведения; Под общ. ред. М.П. Власова. - М., 1997. -181 с.

Территория кино: Постсоветское десятилетие. Кино стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии: [Сборник] /Авт.-сост. Е. Стишова. - М.: Поматур, 2001. - 399 с: ил.



Тюрин Ю. Перспектива памяти: Кино, история, литература /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. ~ М.: Материк, 2004. - 151 с.

Фомин В.И. Кино и власть. Совет, кино: 1965-1985 гг.: Док., свидетельства, размышления. - М.: Материк, 1996. - 370 с.

Фомин В.И. «Полка»: Док. Свидетельства. Комментарии /Науч.-исслед. ин-т киноискусства. - М., 1992. - 173 с. - (Отечественное кино в документах).

Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учеб. для вузов. - [2-е изд.]. - М.: Акад. проект, 2002. - 508 с.

Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. - Репринт, воспроизведение изд. 1937 г. - М.: Дом Ханжонкова; Гильдия орг. произ-ва и проката фильмов СК России, 1997. - 178 с.

Экранизация истории: политика и поэтика: [Сб. статей] /Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Отв.ред. Л.М. Будяк. - М.: Материк, 2003. - 159 с.

Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов: Учеб. пособие /Всерос. гос.ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова -М., 1997. -109 с.

Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства /Гос.ком. Рос. Федерации по кинематографии. - М.: Изд. центр «Академия», 1997. - 286 с.: ил.

История отечественного кино. - М.: Прогресс-И9о Традиция, 2005. - 528 с.

ISBN 5-89826-237-7

Учебник «История отечественного кино» охватывает без малого столетний период отечественного кинематографа - от первых сеансов в Москве и Петербурге до наших дней. Книга дает достаточно полное представление о кинематографическом процессе в целом, основных этапах его развития, жанровом и стилевом многообразии, творческих поисках, о выдающихся мастерах экранного искусства.

Авторский коллектив учебника составили ученые НИИ киноискусства. Всероссийского государственного института кинематографии. Всероссийского института искусствознания. Музея кино - самые известные специалисты по отечественному экранному искусству.

Книга предназначена прежде всего для студентов, обучающихся в творческих вузах, изучающих историю отечественного кинематографа, и в то же время она интересна массовому читателю благодаря обилию новых фактов, изложенных хорошим литературным языком и доступных по мысли и содержанию.

УДК 791
ББК 85.373(2)